

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DÉSORIENTATIONS HUMORISTIQUES, NARRATIVES ET
ÉMOTIONNELLES : LE CAS DU SPECTACLE *NANETTE* D'HANNAH
GADSBY

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

LOLA TILLARD

AVRIL 2021

REMERCIEMENTS

À la constellation Montréal-Lyon qui m'a accompagnée, portée, accueillie...

Tout d'abord, à mes parents, Maïe et Patrick, et à mon grand frerot, Antonin, pour tout l'amour complexe du monde.

À mes co-directrices, Émilie Martz-Kuhn et Dinaïg Stall, pour tout ce qui été donné durant ces années. Votre regard incisif n'a d'égal que votre féroce joie joyeuse de la joie immense. Nos discussions résonnent fort en moi.

À Marie-Christine Lesage et aux chercheuses du PRint, pour la complicité et la confiance. Avec vous toutes, faire de la recherche ressemble à faire une révolution. Merci.

À ma cohorte, belles personnes brillantes que vous êtes. C'était joli, c'était fort.

À Fanny Hermant – ma Fan ! – à mon tour de te remercier. À nos discussions enflammées et rageuses : je lève un verre à notre quête de non-compromis.

À Corentin Rostollan-Sinet – à toi, Coco – pour l'intensité déparlée, pour l'intensité à gorge déployée... À tous nos ressacs.

À Ariane Taschereau-Otis et à Solenn Briodin, car, bien que l'enfance s'éloigne, on se tient toujours par la main. Et à Josiane Lavoie, Josie, pour notre enfance éternelle. Vous me manquez.

Aux colleur·euses. À Camille, à Roxane. À tout ce qui a été forgé ensemble.

Aux auteur·rices qui m'ont bouleversée durant tout ce processus.

À Hannah Gadsby, *last but not least*, pour son courage. *Your thoughts are a maze, and this maze is a home.*

DÉDICACE

Au départ d'Adèle Haenel lors de la
cérémonie des Césars 2020,
Et à toutes les personnes
à travers le monde
à qui il a fait du
bien.

On se retrouve à la sortie.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION.....	7
CHAPITRE I S'orienter face à <i>Nanette</i> : entre considérations formelles et volonté transgressive.....	14
1.1 <i>Nanette</i> : le « Où, Quand et Comment » de la signature humoristique de Gadsby.....	15
1.1.1 Aller à la rencontre d'Hannah Gadsby et de son humour : comprendre le désir à la base du spectacle <i>Nanette</i>	15
1.1.2 Comprendre le spectacle : description et synthèse du spectacle live de <i>Nanette</i>	19
1.2. Le <i>stand-up</i> : Aspects formels, filiations et premières réflexions sur la relation artiste-public	23
1.2.1 Le <i>stand-up</i> : émergence, styles et particularités	23
1.2.2 <i>Stand-up</i> féministe et <i>queer</i> : premières réflexions sur la relation entre humour et tension	26
1.3 Entre héritages et ruptures formelles : quelle forme prend la singularité de <i>Nanette</i> ?	30
1.3.1 Premières réflexions sur la notion de désorientation d'Ahmed.....	30
1.3.2 À la confluence entre le fond et la forme : désorientation et <i>stand-up queeré</i>	33
CHAPITRE II Entre rétro-boucle et arrêt narratif : le dispositif subversif de la narration <i>queérée</i>	37
2.1 Penser les stratégies narratives de <i>Nanette</i> : narration linéaire et narration <i>queer</i>	38
2.1.1 Narration linéaire et mémoire : la volonté de Gadsby de ne plus raconter (pour) la norme	39
2.1.2 « We remember the part of the story we focus on. » : la stratégie des <i>loops</i> face à l'oubli normatif	43
2.2. <i>L'histoire de l'arrêt de bus</i> pour montrer l'envers de la <i>punchline</i>	46
2.2.1. <i>L'histoire de l'arrêt de bus</i> en deux temps : une anecdote qui faire rire une fois seulement	47

2.2.2.	Rire à une blague, survivre à un vécu : la rétro-boucle narrative comme rapport de force	50
2.3.	Ne pas être seul·e dans son récit : faire entendre et accueillir une narration <i>queerée</i>	54
2.3.1	Faire entendre <i>Nanette</i> : raconter l'arrêt comme expérience dans les vies <i>queer</i>	55
2.3.2	Accueillir <i>Nanette</i> : l'expérience de l'arrêt au service d'une nouvelle relation artiste/public	58
CHAPITRE III Colères, tensions et violences: comment <i>Nanette</i> transforme un récit du trauma en une rhétorique de puissance collective.....		62
3.1.	Violences vécues et violences racontées : premières réflexions sur la relation entre colère et auto-défense dans <i>Nanette</i>	63
3.1.1.	<i>Nanette</i> , un spectacle violent ? Au nom d'une nouvelle forme d'humour, se donner le droit de raconter le trauma	64
3.1.2.	Raconter la violence, retourner la violence : une stratégie de l'auto- défense	68
3.2	Gadsby et la praxis libératrice de la violence : replacer le sujet violenté sur scène et dans le monde	70
3.2.1.	La violence comme praxis libératrice pour une narration d'un sujet en puissance.....	70
3.2.2.	Violence et rhétorique politique : se rendre compte de la nécessité d'une coresponsabilité narrative	72
3.3	« I am in my prime, would you try your strenght out on me ?! » : faire communauté grâce au dissensus et dernières réflexions autour de la radicalité joyeuse	75
3.3.1.	Corps <i>queer</i> et expériences <i>queer</i> : entre se reconnaître et se rassembler, la force de groupe du dissensus	75
3.3.2.	Par-delà les frontières de la marge : conclure sur un « militantisme joyeux »	78
CONCLUSION		83
RÉFÉRENCES.....		87
BIBLIOGRAPHIE		88

RÉSUMÉ

Éclats de rire, tensions, colères... Le *stand-up Nanette* d'Hannah Gadsby, créé en 2017 et en tournée internationale en 2018, se démarque par un discours critique, qui se déploie autour d'une réflexion de fond sur ce qui constitue la culture du *stand-up* : relations de pouvoir dans la narration, marginalisation et objectification des vécus non-normatifs... Gadsby dira de *Nanette* que ce spectacle lui a permis de quitter le genre comique tel qu'elle le performait jusqu'à maintenant : au détriment de sa propre histoire (Logan, 2017). Pour Gadsby, il s'agit maintenant d'exposer les coulisses du rire (Krefting, 2019), d'en montrer les dynamiques d'exclusion, afin de changer – de *queerer* – la forme du *stand-up*.

Ce mémoire investit *Nanette* sous le prisme de l'expérience *queer* de la désorientation (Sara Ahmed, 2006). Pour ce faire, l'autrice s'empare de la captation du spectacle faite au *Sydney Opera House* en 2018, et l'analyse à partir d'enjeux formels, narratifs et politiques.

Cette étude prend le parti que le travail narratif de Gadsby, analysé à la lumière de la notion d'Ahmed, explicite le geste de l'artiste : faire récit des violences normatives et (se) forger un espace de la lutte. Ultimement, ce mémoire évoque un processus de coresponsabilisation narratif et émotionnel qui peut donner lieu à une transformation des conditions de l'être-ensemble, afin de « faire communauté » – autrement.

Mots clés : Hannah Gadsby, *stand-up*, féminisme, expériences de la désorientation, théories *queer*, humour, *storytelling*, expériences politiques, modalités de la violence, l'« être-ensemble »

INTRODUCTION

Au moment où j'écris ces lignes, la captation du dernier spectacle humoristique d'Hannah Gadsby est sortie il y a presque un an déjà. Son titre *Douglas* semble être un clin d'oeil au titre du spectacle qui le précède, *Nanette*, présenté pour la première fois au public en 2017. *Nanette* a remporté un succès qui fait rêver beaucoup d'humoristes. Gadsby, qui avait déjà plus de dix ans de carrière humoristique, était connue localement ; *Nanette* s'annonçait alors comme un spectacle « coup de poing », mais porté à rester dans le réseau des festivals nationaux. La performance se fait pourtant remarquer lors du *Melbourne International Comedy Festival* 2017. Elle rafle petit à petit les prix et, de festival en festival, se transforme en une tournée internationale de deux ans, pour aboutir en un *Netflix special* en 2018¹. L'entreprise américaine de location télévisuelle Netflix filme une représentation au *Sydney Opera House*, diffusée dès le 11 juin 2018, et réalisé par John Olb and Madeleine Parry. Deux ans plus tard, la captation du spectacle est encore disponible sur la plateforme virtuelle. En 2019, après une brève pause, l'humoriste tasmanienne entame de nouveau une tournée pour son nouveau spectacle *Douglas*, lui-aussi diffusé par Netflix².

¹ Olb, J., Parry, M. (realis.), Gadsby, H. (aut.), (2018). *Nanette*. [Netflix Special]. Sydney, Netflix productions. Pour ce mémoire, toute les citations tirées de la captation seront citées en anglais avec la référence suivante : (Gadsby, 2018, HH :MM :SS) afin de faciliter la lecture et le (re)visionnement potentiel du spectacle.

² Yang, Rachel. (2019, 13 mai). Comedian Hannah Gadsby to Release “Douglas” Netflix Special in 2020. *The Variety*. Récupéré de <https://variety.com/2019/tv/news/comedian-hannah-gadsby-release-douglas-netflix-special-2020-1203214023/#!>

Nanette, spectacle humoristique, se présente comme étant en rupture assumée avec les règles du genre, et Gadsby décortique une heure durant les mécaniques du comique. L'artiste s'attaque à la structure narrative qui traverse habituellement ce type de spectacle, ainsi qu'à celle de la blague afin de mettre en valeur l'histoire (souvent traumatique) qui lui donne corps et/ou la structure. On assiste ici à un processus qui modifie en la réactualisant la complicité scène-salle, essentielle pour l'émergence de l'effet humoristique. Le rire est convoqué différemment : posture et forme sont mises à nu. Le public, afin de suivre la proposition de Gadsby, traverse et revient sur ce qui constitue la structure du spectacle. *Nanette* permet à Gadsby de dire haut et fort qu'elle met fin à sa carrière d'humoriste³, *Douglas* lui permet de concrétiser le fait qu'elle met fin à sa carrière telle qu'elle la menait jusque là⁴.

J'ai, pour ainsi dire, « buté » sur *Nanette*. Quand j'y pense, lorsque je vois le spectacle dans ma tête avec ses moments forts, son discours, sa mise en scène, je constate que j'emprunte presque une pensée mathématique : « elle a fait ceci, pour obtenir cela, avec ce facteur-ci en plus, ce qui engendre cela directement après ... ». Cependant, ma logique n'est pas dénuée d'émotions – bien au contraire. *Nanette* m'a « eue », moi aussi. Je ne garde pas le souvenir de ce visionnement, à l'été 2018, bien assise dans mon salon, comme étant un de ces « moments de perfection » – de ces moments spectatoriels où tout ce que nous voyons sur scène nous rentre directement dans le système nerveux.

³ Krefling, Rebecca. (2019). Hannah Gadsby, on the limits of satire. Dans *Studies in American Humor*. (p. 93-102). Pennsylvania : Penn State University Press. Récupéré de : <https://muse-jhu-edu.proxy.bibliotheques.uqam.ca/article/720969>

⁴ Valentish, Jenny. (2019, 29 mars.) Hannah Gadsby: Douglas Review – Comedian brings laughs but retain edge in *Nanette* follow-up. *The Guardian*. Récupéré de <https://www.theguardian.com/stage/2019/mar/29/hannah-gadsby-douglas-review-comedian-brings-laughs-but-retains-edge-in-nanette-follow-up>

Non, ici, je ne me suis pas dit à la fin du visionnement « Quelle perfection ! », mais plutôt « Il faut que je le revoie. ». Laisée un peu silencieuse, je me suis sentie simultanément travaillée intellectuellement et émotionnellement. « Qu'est-ce que je suis en train de vivre ? ». Le propos de *Nanette*, à la fois dans son humour et dans la radicalité de son propos, fait osciller l'expérience spectaculaire entre une forme de rationalité analytique et un moment de partage affectif et empathique fort. Il m'a semblé vivre un de ces rares moments de lucidité durant lequel je suis à la fois absorbée – collée – à la proposition artistique et, en même temps, capable d'en voir les contours, d'en distinguer les soubresauts. « Qu'est-ce que j'ai vécu ? »

Une première pierre d'assise conceptuelle permettant de circonscrire ma recherche relève de la théorisation *queer*. Le théoricien J. Halberstam, dans *The Queer Art of Failure* (2011, p. 89) définit les *queer studies* comme « [...] *one method for imagining, not some fantasy of an elsewhere, but existing alternatives to hegemonic systems.* »⁵. Halberstam théorise le *queer* comme une lecture du monde qui est en marge par essence et qui doit constamment ouvrir son propre espace d'existence dans ce qui est « différent », ou, plus justement, dans ce qui est « autrement ». Cette marge, protéiforme, travaille un rapport aux corps, au politique et à l'humour qui se caractérise par une forme de colère et une volonté de subversion (Halberstam, 2011). Elle se construit ainsi à la fois contre et avec la norme, dans une dynamique relationnelle complexe. Autrement dit, c'est un ensemble de pratiques qui travaille la relation entre micro et macro, entre l'individu et les structures. Une certaine mobilité du terme *queer* est à dénoter, alors qu'il recoupe à la fois tout un terrain de recherches théoriques et philosophiques, ainsi qu'une manière individuelle de s'identifier au spectre

⁵ « [...] une méthode pour imaginer, non pas un quelconque Ailleurs fantasmé, mais des alternatives concrètes aux systèmes hégémoniques actuels. » (trad.libre)

LGBTQIA2SS+⁶. Pour le travail de ce mémoire, ce sont les apports théoriques et philosophiques du *queer* qui sont mobilisés, afin d’accompagner la réflexion qui découle de mon visionnement de *Nanette*. En effet, Gadsby a une signature humoristique catégorisée d’emblée comme féministe et *queer*; or, dans *Nanette*, son discours l’inscrit de manière encore plus marquée dans ces théories. La pensée du *queer* en est une qui s’ancre dans les corps et leur diversité, avec un consensus sur le fait que les corps, et l’expérience qui en découle, sont des lieux de luttes. Les théories *queer* pensent ces luttes comme étant politiques, car elles se trouvent à la confluence entre subjectivité et communauté.

Dans cette logique, Sara Ahmed s’interroge et théorise la désorientation dans son ouvrage *Queer Phenomenology* (2006), afin de réfléchir politiquement la relation entre le corps et l’espace qui le forme. De manière très concrète, l’auteur scrute comment la capacité de s’orienter s’acquiert, et participe ainsi à reconduire un ordre du monde qui est inter-relié à un sens de l’identité. D’un point de vue plus proche des sciences humaines, Ahmed propose de réfléchir le fait de se sentir orienté.e comme une réalité découlant de relations de pouvoir.

L’auteur propose de revenir sur les apports de la phénoménologie comme philosophie de l’expérience. Ahmed définit tout d’abord un état : être orienté.e serait une question d’avoir des points de repères⁷ ou des points d’ancrages⁸ (Ahmed, 2006, p. 1). Cet état instaure un sentiment de familiarité, alors que le sujet reconnaît l’espace dans lequel il se meut. Ce sentiment de familiarité permettrait d’instaurer une manière d’habiter

⁶ Sigles utilisées pour qualifier les personnes lesbiennes, gays, bisexuelles, transsexuelles, *queer*, intersexuelles, asexuelles et bispirituelles.

⁷ *bearing*

⁸ *anchoring points*

l'espace, et de le partager avec les autres qui y résident aussi (Ahmed, 2006, p. 3). Dans cette logique et à travers le prisme d'analyse d'Ahmed, le fait d'être désorienté.e serait donc un état qui risque d'arriver plus fréquemment à des personnes marginalisées et qui ne correspondent pas d'emblée à l'image de la norme établie par la société dans laquelle elles évoluent⁹. La désorientation serait donc un ressenti d'inadéquation; Ahmed l'investit afin de transformer ce dernier en une capacité de réfléchir les privilèges qui constituent le tissu social dominant. Ahmed propose ainsi de mieux comprendre et questionner comment le sujet arrive à être: « *It is by understanding how we become orientated in moments of disorientation that we might learn what it means to be orientated in the first place.* » (Ahmed, 2006, p. 6)

À travers l'analyse que je fais de *Nanette* je propose une réflexion sur ces moments-pivots, sensibles et politiques. Quelles stratégies de désorientation Gadsby convoque-t-elle dans *Nanette* ? Quelles formes narratives et humoristiques « *queerées* » l'artiste nous propose-t-elle dans son spectacle ? Ces questions sont analysées d'un point de vue multidimensionnel. Le premier chapitre permet de baliser la structure et le contenu narratif du spectacle et ce, à partir d'un travail descriptif du genre humoristique du *stand-up* et d'un recensement de ses différents procédés. *Nanette* va ainsi être synthétisé à l'aune de son appartenance formelle à ce genre, afin de mieux éclairer le travail opéré par Gadsby. Le deuxième chapitre investit pleinement le spectacle, examiné comme un système narratif complexe. La nature rétroactive de la narration, en particulier, est travaillée, afin d'étudier le mouvement et la nature politique de la traversée du *stand-up* « *queeré* » que Gadsby propose. Le troisième chapitre analyse la violence dans et par *Nanette*, afin d'explorer la possibilité d'une dramaturgie de l'auto-

⁹ C'est ce que Halberstam nomme les « hegemonic systems » (Halberstam, 2011, p. 24)

défense. Ultiment, il s'agit de penser les potentialités d'une nouvelle poétique interpersonnelle de la lutte.

Il me semble important de mentionner tout de suite que Hannah Gadsby n'est pas la seule artiste comique à faire ce travail sur la forme, et le discours, qu'un *stand-up* présente à son public. Je consacre ce mémoire à des réflexions, à un cadre conceptuel et à des questions de recherche qui, à mon sens, permettent de réfléchir ce qui est propre à *Nanette*, mais qui, par la même occasion, relie également ce spectacle à d'autres pratiques, d'autres artistes, qui travaillent les mêmes enjeux. Ainsi, mon travail ne souhaite en aucun cas invisibiliser des artistes qui l'ont précédée et qui ont elleux-même fait le pari de relier une forme de radicalité à leur humour. Les *stand-up* produits par Netflix représentent des artistes déjà consacrés, pour la plupart; or, les scènes *underground*, notamment des grandes villes anglosaxonnes comme New-York, proposent en continue des artistes avec des propositions humoristiques radicales, portant sur racisme, la misogynie, la transphobie, ... (Je pense à Ruby McCollister, Catherine Cohen, Korolena Theresa, Alex Schmidt,¹⁰ ... ou toute la programmation du *Talk Hole* à New-York par exemple¹¹). Étant une personne qui ne regarde pas quotidiennement de spectacle d'humour – qui avait même peut-être abandonné ce genre par ennui – je dois reconnaître que ma manière de penser ce genre a été retournée. Gadsby a réussi à m'amener à regarder le rire comme une pratique révolutionnaire féconde. Car c'est bien de cela dont il est question ici, soit une tentative de (re)saisie de retournement de perspective, permettant d'envisager des objets, des outils, des

¹⁰ Voir <https://www.dazeddigital.com/life-culture/article/40055/1/talk-hole-new-york-live-comedy>

¹¹ Voir <https://talkhole.tumblr.com/>

moments, des émotions que l'on avait délaissés, ou oubliés, afin de tenter de changer les mots que nous y avons accolés.

Les critiques du spectacle parlent de déconstruction du genre comique (Valentish, 2019), afin de réinsérer le trauma (Valentish, 2018) et montrer la violence de l'auto-dérision. Gadsby dit de son spectacle qu'il a brisé le contrat avec le public (Valentish, 2018), alors que l'horizon des attentes du « *comic release* » est reconfiguré sous les yeux des spectateur·rices. *Nanette* permet à Gadsby de quitter le genre comique, tel qu'elle le performait jusqu'à maintenant : au détriment de sa propre histoire (Logan, 2017). Il s'agit d'investiguer cette volonté et de l'accompagner théoriquement afin d'en explorer les possibilités artistiques et politiques.

Dans ce mémoire, je propose de voir la radicalité de la démarche de l'artiste à partir d'un niveau qui est avant tout microscopique, au sens où l'entend la dramaturge Marianne van Kherkoven, soit un geste quasi chirurgical, mais qui communique également avec l'échelle macroscopique du social (van Kherkoven, citée dans Stalpaert, 2009). Gadsby part de ses histoires personnelles et les investit comme des moments fugaces, au potentiel politique pérenne. L'analyse proposée est placée entre la colère et le rire, à mi-chemin entre le moi et le toi; là, comme une invitation à se rassembler ailleurs, et autrement.

CHAPITRE I

S'ORIENTER FACE À *NANETTE* : ENTRE CONSIDÉRATIONS
FORMELLES ET VOLONTÉ TRANSGRESSIVE

Cette recherche part du constat de départ que ce spectacle interroge et investit la complicité établie entre l'artiste et le public et ce, à partir de ses possibles et de ses limites politiques. Le discours critique de Gadsby avance deux réflexions qui sont essentielles à ce travail. Tout d'abord, l'humoriste problématise l'impératif humoristique de « rassembler », via des anecdotes, autour d'un vécu qui serait « partagé » par tous·tes (et plus souvent par tous que par toutes). Dans un deuxième temps, et en réaction à ce premier constat, Gadsby (re)définit le *stand-up* comme étant un genre qui se cristallise au contraire autour de l'unicité de l'expérience et du vécu partagés par l'artiste, afin de mieux rassembler le public. Ces deux constats, opposés quant à la nature de ce qui est partagé via l'humour, maintiennent tout de même le genre sous la problématique de l'« être ensemble ». Avant de s'arrêter sur ce que *Nanette* propose de changer dans le genre du *stand-up*, il importe de comprendre en quoi et comment ce spectacle relève du genre-même que l'artiste souhaite transformer. Gadsby entretient encore à ce jour activement sa carrière d'humoriste, et ses spectacles comportent des caractéristiques formelles et une relation au public qui relèvent de codes humoristiques identifiables. Ce chapitre a tout d'abord pour objectif d'exposer

la tradition formelle dans laquelle se place *Nanette*. À travers la description de la scénographie, d'une traversée du spectacle et de certaines de ses thématiques importantes, il s'agit de voir comment Gadsby travaille à partir de ce qui définit formellement et traditionnellement le genre du *stand-up*. Par la suite, nous verrons pourquoi c'est la « dernière fois » qu'elle inscrit son travail dans ces traditions. Ensuite, les spécificités formelles du *stand-up* seront étudiées, afin d'en dresser un portrait et d'en exposer les différentes contraintes. La relation avec le public, le « je » de l'artiste et différents procédés humoristique sont étudiés, suivis d'une ouverture sur les humours féministes et *queer*. Finalement, le concept de la désorientation de Sara Ahmed (2006) est déplié, afin de problématiser la nature du travail formel du spectacle.

1.1. *Nanette* : le « Où, Quand et Comment » de la signature humoristique de Gadsby

En 2017, Gadsby a déjà un public et une signature humoristique reconnaissable qui relève de traditions humoristiques identifiables. *Nanette* combine les procédés propres au *stand-up* et les thèmes narratifs attendus d'un spectacle de l'humoriste, soit le corps atypique, sa famille qui ne la comprend pas, sa relation avec sa mère... Or, *Nanette* représente un réel tournant pour Gadsby, et dans sa carrière, et dans son rapport à l'humour.

1.1.1 Aller à la rencontre d'Hannah Gadsby et de son humour : comprendre le désir à la base du spectacle *Nanette*

Hannah Gadsby est née en 1978 à Smithton, en Tasmanie. Elle est la cadette d'une famille de cinq enfants et elle grandit dans une partie particulièrement conservatrice de l'île appelée « *The Bible Belt* » (Gadsby, 2018 : 00 : 02 : 40'). Gadsby vit une enfance

plutôt difficile, marquée, entre autres, par une relation complexe avec sa mère, une santé mentale et physique fragiles et une forte propension aux accidents plus ou moins graves. Son adolescence, vécue dans les années 1990, est traversée historiquement par le débat virulent concernant la légalisation de l'homosexualité en Tasmanie. En 2003, elle obtient un diplôme en Histoire de l'art de l'*Australian National University*. Elle cumule les petits emplois. C'est en 2006, lors d'une visite auprès de sa sœur à Adelaïde qu'elle présentera un premier spectacle dans le cadre du festival *Raw comedy*, et qu'elle remporte le *National Prize*. Petit à petit, les prix vont se multiplier, ainsi que les tournées auprès de festivals tels que le *Edinburg Fringe Festival*, et le *Melbourne International Comedy Festival*. Ouvertement lesbienne, Gadsby se forge une signature comique (ce qu'on appelle en anglais « *the persona* ») alliant un regard caustique sur son physique et sa famille – et particulièrement sa mère –, ainsi que sur l'histoire de l'art. Il faut cependant attendre la création du spectacle *Nanette*, en 2017, pour que sa carrière décolle de manière internationale.

Le *stand-up* a beaucoup changé depuis son émergence sur les scènes et les cabarets alternatifs anglo-saxons, dans les années 1980. Les humoristes de ce genre se démarquent par un humour politiquement chargé, porté à critiquer les institutions, et qui réagit à chaud à l'actualité. En un peu plus de trente ans, la culture dite « *mainstream* » s'est appropriée le *stand-up*, l'intégrant à des programmes télévisuels quotidiens, aux programmations de festivals internationaux, et, plus récemment, en les tournant en programmes spéciaux via des géants du divertissement tels que Comedy Central, Netflix et HBO. Les caractéristiques du genre, en soi, n'ont cependant pas trop changées : l'artiste, seul.e en scène, travaille une adresse monologique frontale, qui brise le quatrième mur et qui tire son contenu de l'hyper-présent. Forte de ses dix années de carrière humoristique, Gadsby ne déroge pas à cette mise en scène de soi-même avec *Nanette*.

La captation Netflix s'ouvre sur une salle de spectacle de grande envergure. Sur scène, sept grands panneaux aux différentes teintes bleutées. L'on peut y deviner des motifs impressionnistes qui semblent peints à grands coups de pinceaux. Disposés tels les pans verticaux d'une forme géométrique, ils cernent et délimitent l'espace de la représentation. Gadsby révèle d'ailleurs à un moment du spectacle, son amour pour la couleur bleue, concluant : « It really is full of contradictions.¹² » (Gadsby, 2018, 00 : 21 :53') : couleur dite « froide », elle est pourtant la partie la plus chaude d'une flamme. Couleur facilement associée à un état émotionnel mélancolique, elle permet pourtant aussi de décrire avec joie la vue d'un ciel sans nuages. Pour Gadsby, le bleu détient ainsi si la capacité d'accueillir tout le monde, sans exigence aucune. Bleus donc, les motifs des panneaux sont dessinés d'une telle manière qu'ils donnent l'impression d'un gros plan sur un détail tiré d'un tableau : un ciel mouvementé ou mer agitée. Ils créent une impression de mouvement circulaire, comme des ondes sur une surface liquide, qui a pour centre le micro à pied, placé sur l'avant de la scène. Voici le cadre de la représentation. Il n'y a pas d'effets de lumière particuliers; pas de variations scénographiques durant le spectacle; aucun grand écran pour mieux voir le visage de l'artiste. L'entrée sur scène de Gadsby se fait sans effet majeur : elle arrive de l'arrière de la scène, contourne un des panneaux, salue avec un sourire la foule et s'arrête au niveau du micro. Elle reste derrière celui-ci pendant toute la durée du spectacle car, contrairement à d'autres humoristes, Gadsby se déplace peu durant ses performances. « Welcome to my show. »¹³, lance-t-elle en guise d'ouverture.

Avec pour support sa vie personnelle, Gadsby performe seule sur scène. Elle provoque l'hilarité à coup d'anecdotes sur son physique, son manque de charisme, l'incongruité

¹² « C'est vraiment plein de contradictions. » (trad.libre)

¹³ « Bienvenue à mon spectacle. » (trad.libre)

de sa carrière humoristique. Ozu Jenzen, dans son article *A Queer Tension : The Difficult Comedy of Hannah Gadsby's Nanette Live* (2019), décrit Gadsby comme performant « an odd ball character » (Jenzen, 2019) sur scène, notamment en jouant sur des expressions faciales qui rappelleraient le jeu des premiers films expressionnistes : yeux grands ouverts à la fin des anecdotes, et silence éloquent qui indique la chute de la blague. Ce faisant, Gadsby travaille sa présence d'une manière qui l'inscrit dans la lignée d'une approche contre-intuitive de l'humour, proche de ce qu'on appelle *anti-humor comedy* ou même *cringe comedy*. Ces types d'humour, que l'humoriste américain Andy Kaufman emblématise par exemple, se distinguent par l'absence de blague ou de sens, et visent un certain malaise social (Waren, 2007).

Un autre héritage est celui du *stand-up* féministe et *queer*. Historiquement, ce genre d'humour s'adresse à une audience dite « minoritaire » (Jenzen, 2019), et émerge dans des espaces ou clubs marginaux et *queer*. Récemment, certaines plateformes comme Youtube ont grandement contribué à la visibilité de cette prise de parole (Jenzen, 2019). Gadsby, étant lesbienne et se définissant comme étant « gender non-conforming »¹⁴ (Gadsby, 2018), travaille un humour qui dénonce certaines formes d'injustices propres aux mécanismes culturels et sociétaux sexistes, et les difficultés d'être une femme lesbienne au physique atypique. En ce sens, Rebecca Krefting dans son article « Hannah Gadsby: On the Limits of Satire » (2019), définit aussi *Nanette* comme appartenant au genre de la satire, car Gadsby tire son humour d'un rapport confrontationnel et problématisé à l'actualité politique, afin de décrier les inégalités. Elle se positionne en témoin à la marge du pouvoir politique et de la culture dominante. Le succès du spécial de Netflix est devenu un phénomène, véritable tribune humoristique féministe, qui

¹⁴ Ne correspond pas aux normes genrées. (trad.libre)

critique le système patriarcal¹⁵ et qui démontre comment et pourquoi le *stand-up* – et l’humour de manière globale – est un élément constituant de cet ensemble. En plus d’être un spectacle humoristique, *Nanette* se place ainsi dans une volonté de briser le silence entourant les violences à caractère sexuel et généré.

1.1.2 Comprendre le spectacle : description et synthèse du spectacle live de *Nanette*

Très simplement, Gadsby arrive sur scène, se dirige vers le micro et souhaite la bienvenue à son public. Les quinze premières minutes du spectacle ouvrent sur le fait qu’elle ne se sent que rarement en sécurité dans les petites villes, principalement en raison de son physique qui lui vaut souvent des commentaires déplacés, si ce n’est des attitudes désagréables ou des réactions violentes. Elle amorce une rétrospective sur sa vie de comédienne en observant l’omniprésence dans sa carrière de blagues sur son *coming-out*, soit le fait d’annoncer à son entourage son orientation sexuelle; elle fait de plus rire la salle en mentionnant le fait qu’elle a reçu des retours de la communauté lesbienne sur ses derniers spectacles qui trouvaient qu’elle n’y mettait plus assez de contenu « à portée lesbienne ». Elle raconte d’autres anecdotes autobiographiques, comme lorsqu’elle a failli se faire tabasser à un arrêt de bus par un homme qui pensait qu’elle était elle-même un homme, en train de draguer sa partenaire. Ironie, auto-dérision, comique de l’absurde... Tous ces procédés permettent à l’artiste de faire des va-et-vient entre humour et discours critique. Ces histoires et anecdotes comiques sont, pour ainsi dire, saupoudrées de ce discours. Le public semble reconnaître le style de l’artiste, et les rires fusent.

¹⁵ Christine Delphy, dans son ouvrage *L’ennemi principal, tome 2 : « Penser le genre »* (2001), définit le patriarcat comme toute structure sociale inégalitaire qui hiérarchise la société en catégories de sexe, de race, de classe, sans se responsabiliser des conséquences oppressives qui en découlent. (Delphy, 2001)

Cependant, progressivement, le spectacle perd de ce mouvement de va-et-vient formel. Certaines histoires amènent un changement de ton qui tranche de manière assumée avec l'envie de faire rire. Des moments émotionnels inhabituels pour le genre du *stand-up* vont ainsi avoir lieu entre Gadsby et son public. Un de ces moments-pivots prend place lorsqu'elle se met à réfléchir le fonctionnement de l'autodérision et du dénigrement. Frontalement, elle se met à décortiquer les mécanismes et les cibles de la blague. Gadsby démontre qu'historiquement, l'humour a toujours ri des individus à la marge, *queer* dans le sens de non-conventionnels et détonants. Les histoires présentées de manière ludique deviennent des tremplins dénonciateurs, l'autodérision fait place à la tristesse, l'ironie explose finalement en colère. À la lumière de ce tournant, Gadsby se lance dans une réflexion sur certaines figures d'hommes connus qui font référence dans les cultures occidentales, en parlant de Pablo Picasso ou Bill Cosby, afin de démontrer une sélection historique sexiste. La culture est présentée comme un système protégeant et permettant la survie de multiples systèmes de dominations. Petit à petit, Gadsby ajoute à son ton humoristique un plaidoyer pour une relecture critique de l'art et des valeurs qui forgent l'être-ensemble de sociétés contemporaines occidentalisées. Différents scandales sexuels contemporains sont abordés (Bill Clinton, Harvey Weinstein) afin de décrier la complaisance avec laquelle ces histoires ont été traités et incorporés dans la culture humoristique. L'humoriste travaille une adresse directe au public. Elle l'interpelle (en ciblant particulièrement les hommes dans la salle : « To the men. To the men in the room, I speak to you now, particularly the white men, especially the straight white men: Pull your fucking socks up! »¹⁶ (Gadsby, 2018, 01 : 00 : 44')) afin de légitimer son sentiment de ras-le-bol, et de politiquement se redonner le droit à

¹⁶ « Aux hommes. Aux hommes dans le public, je vous parle maintenant, particulièrement les hommes blancs, et encore plus les hommes blancs hétérosexuels : faites un *fucking* effort ! » (trad.libre)

la colère. L'appel lancé est clair : les mécanismes d'une pensée critique doivent devenir la base du vivre-ensemble.

Dramaturgiquement, deux grandes thématiques traversent le spectacle, et contribuent à en faire basculer la teneur :

- 1) La thématique de *l'oppression patriarcale* (spécificité : Gadsby convoque cette trame narrative soit d'une manière humoristique, soit d'une manière sérieuse et critique)
- 2) La thématique de la *structure comique / culture humoristique*

La thématique de *l'oppression patriarcale* est celle qui revient de la manière la plus fréquente. Au début du spectacle, Gadsby la convoque à l'aide de blagues (« I usually don't feel safe in small-town, I get a bit tense... Mainly because of this situation. » (L'artiste montre du doigt son corps) 2018, 00 :02 :00'). Progressivement, les blagues comportant cette thématique se multiplient et se complexifient dans leur portée critique. Ainsi, à la moitié du spectacle, l'artiste a placé cette thématique au cœur de son propos. Elle l'arrime à la fois à la violence qu'elle a subi concernant son orientation sexuelle et son physique, mais aussi à un constat global quant à l'omniprésence de cette oppression. *Nanette* expose et dénonce les pensées, attitudes et structures véhiculant cette violence dans la société contemporaine.

La thématique de la *structure comique / culture humoristique* lui permet d'à la fois montrer comment l'oppression patriarcale s'infiltré dans différentes formes d'arts – dont les spectacles humoristiques –, et comment Gadsby s'est rendue compte qu'elle-même y participait. Gadby explique ainsi les mécanismes de la blague – une amorce et un dénouement suprenant – afin de démontrer comment la relation humoriste-public peut cacher sa propre violence symbolique.

Gadsby, en utilisant ces deux thématiques, amène et justifie progressivement son envie de quitter et d'arrêter sa carrière humoristique. L'expression de ce désir arrive rapidement dans le spectacle et représente la première rupture de ton du spectacle. L'humoriste explicite de plus en plus clairement l'aboutissement de sa réflexion : le *stand-up* s'inscrit dans une culture qui a, dans une perspective systémique, davantage soutenu les figures qui détenaient du pouvoir (Donald Trump, Bill Clinton...) que les personnes (en l'occurrence, ici, des femmes) qui ont pâti de leurs actions. Avec *Nanette*, *oppression patriarcale* et *structure comique / culture humoristique* sont intrinsèquement reliées. Cette convergence de thématique permet à Gadsby de rendre compte de la violence symbolique qu'elle s'est elle-même infligée dans l'élaboration de sa carrière.

De plus, *l'histoire de l'arrêt de bus*, sur laquelle je reviendrai plusieurs fois, constitue une forme de pont : un pont entre l'arrière-plan du spectacle (les histoires comiques et les réflexions personnelles de Gadsby) et le désir de changement – de transformation radicale – du milieu humoristique, et plus largement, de la société, porté par l'artiste. Une forme de cheminement prend jour, passant progressivement d'une première digression de Gadsby à sa volonté de mettre fin à sa carrière. Un travail formel extrêmement précis est ainsi travaillé, afin de passer d'un « je » de l'auto-dérision, à un « je » qui se dévoile dans sa colère et sa vulnérabilité.

Nanette repose donc sur une structure singulière. Dans la captation visionnée, le spectacle dure dans sa totalité 1 heure et 8 minutes; c'est au bout d'un peu plus de dix-sept minutes que Gadsby va lancer : « I do think I should quit comedy though. And seriously. ». Première rupture de ton. Celle-ci n'est pas travaillée de manière à générer une chute, mais ressemble plutôt à une confidence; une concession offerte enfin à la

fatigue ressentie par l'artiste¹⁷. Ce faisant elle inscrit son spectacle loin des critères habituels de succès des *stand-up*, qui sont jugés en fonction de la fréquence des rires qu'ils génèrent. Or, le *stand-up* est un genre avec des codes et une histoire qui lui sont propres. Entre utiliser ce que le genre offre d'un point de vue formel et y insérer son envie de changement profond, quel jeu Gadsby instaure-t-elle?

1.2. Le *stand-up* : Aspects formels, filiations et premières réflexions sur la relation artiste-public

À l'écran, lorsque le curseur passe sur le lien menant à la captation du spectacle *Nanette* sur Netflix, trois qualificatifs s'affichent : « Witty », « Intimate », et « Emotional »¹⁸, pour guider les abonné·es à choisir quel contenu visionner¹⁹. Quelles sont les caractéristiques formelles d'un *stand-up* ? Et comment penser le *stand-up* féministe et le *stand-up queer* ?

1.2.1 Le *stand-up* : émergence, styles et particularités

Il est complexe de recueillir une définition précise du *stand-up* dans les cultures francophones. Pour ce faire, il faut plutôt se tourner vers la culture anglo-saxonne afin de trouver des études qui tentent de retracer les spécificités du genre et son évolution. Le chercheur Ian Brodie, qui se spécialise dans l'étude du *stand-up*, propose dans son

¹⁷ « *I identify as tired.* » (Gadsby, 2018, 00 : 01 : 49'), « Je m'identifie comme étant fatiguée » (trad.libre)

¹⁸ « Amusant », « Intime », et « Chargé émotionnel ». (trad.libre)

¹⁹ Par exemple, la série *Outlander* est qualifiée de « *Lavish* », « *Intimate* » et « *Exciting* », ou la version anglaise de la série *The Office* de « *Deadpan* », « *Witty* », « *Quirky* ».

article *Stand-up Comedy as a Genre of Intimacy* (2008)²⁰ de s'arrêter sur certains critères de définitions essentiels : un aspect autobiographique, l'importance fondamentale de la présence d'un public, un rapport de connivence à entretenir avec lui, et une structure narrative en tableaux (Brodie, 2008). Ces derniers, à l'aide d'anecdotes et de chutes, donnent un effet d'improvisation et ont pour but de générer le rire chez les personnes qui écoutent. Brodie propose ainsi de penser le *stand-up* comme une forme plutôt ouverte à différentes variations :

Although manifested in a variety of specific styles, stand-up comedy as its most general is a professional humorous verbal art performance directed toward a responsive audience with whom the performer attempts to establish a form of intimacy and solidarity that is ultimately validated through laughter. It allows for a broad swath of topics and messages, from attempts at psychological or political profundity to exaggerated excursions into silliness and the absurd. Although it is markedly different from traditional storytelling it is rooted in the same basic impetuses of meaning making and community building through narrative and verbal play.²¹

Julie Grenon-Morin, dans sa thèse sur le *stand-up* féminin au Québec (2019), note que l'agencement global des anecdotes et/ou sujets peut être organisé par thèmes ou par numéros. Ce travail formel de narration pousse à un dédoublement du « je » de l'artiste sur scène. Il y a le « je » énonciateur qui laisse sous-entendre des enjeux de véracité autobiographique, et le « je » porté par la *dramatis persona* (Grenon-Morin, 2019), qui permet, au moment opportun, de livrer la chute des anecdotes. Ce dédoublement libère l'artiste de l'impératif de se dévoiler sur scène, malgré le procédé de focalisation sur

²⁰ Brodie, Ian. (2008). Stand-up Comedy as a Genre of Intimacy. *Ethnologies*, 30 (2), 153–180. <https://doi.org/10.7202/019950ar>

²¹ « Bien que se manifestant via des styles variés, le *stand-up* est, dans son essence, une performance professionnelle d'humour oral, portant une adresse directe, et en présence d'un public, avec lequel le·la performeur·euse tente de créer une forme d'intimité et de solidarité qui sont validées par le rire. Cette forme permet ainsi un vaste champs de sujets et de discours, passant d'essais psychologiques ou politiques à des excursions extravagantes dans la bêtise et l'absurde. Bien que la performance soit différente d'un conte oral, elle s'ancre dans le même impératif de donner du sens et de forger un sentiment d'appartenance grâce à un jeu narrative et oral.» (trad.libre)

sa personne. En effet, le « je » de la *dramatis persona* permet de styliser l'histoire racontée afin d'y chercher un dénouement comique. Cette tension entre procédés narratifs et effets d'improvisations, entre véracité et dédoublement du « je » énonciateur relève d'une entente tacite entre l'artiste et les spectateur·rices. Cette entente, passée au nom du résultat humoristique espéré, dicte aux spectateur·rices d'accepter de « se laisser berner » (Grenon-Morin, 2019), afin de mieux rire. Par ailleurs, elle participe aussi du subterfuge dialogique propre au genre. Brodie parle de l'impératif d'un ressenti d'intimité avec l'artiste pour que le public accepte sa trame narrative (Brodie, 2008). Le *stand-up* nécessite impérativement un public, afin que celui-ci valide, en riant en retour, la structure formelle et narrative du spectacle.

Le genre a aussi pour particularité une forme d'étourdissement des spectateur·rices, via un travail rythmique soutenu. Le spectacle, passant d'anecdote en anecdote, dépend d'un rythme qui participe à forger de la signature comique de l'artiste. Une forme de tension doit être maintenue afin que le format « décousu » du *stand-up* – ses tableaux – n'essouffle pas l'écoute et l'envie de rire du public. La fameuse chute ou *punchline* de l'histoire y participe, alors qu'un rythme narratif étudié permet de maintenir le mystère de cette chute jusqu'au moment de dévoilement susceptible de susciter le plus d'effet.

Un autre élément participant à l'effet humoristique est la présence de lieux communs rhétoriques, ou ce qu'Ian Brodie nomme « community building through narrative and verbal play » (Brodie, 2008, p. 15). En effet, selon l'auteur, le cadre référentiel d'une blague se doit de s'ancrer dans un lieu commun. Cette spécificité participe à la complicité qui forge la relation et le contrat entre l'artiste et son public. Il faut qu'en contraste de la chute –stylisée de manière incongrue, absurde, ironique, exagérée, ...²²

²² Julie Grenon-Morin, pour sa thèse, est allée assister à des cours à l'École Nationale de l'Humour, à Montréal. Les cours offerts répertorient treize procédés humoristiques : « Il existe aussi une liste de

– le·la spectateur·rice puisse reconnaître et s’identifier aux prémices narratives. L’humoriste ressemblerait ainsi à une personne avec une vie proche du banal, qui aurait cependant une lecture des choses unique et une certaine dose d’excentricité. Monologue à la structure dialogique, étourdissement du banal, excentricité du familier, le *stand-up* est donc un genre humoristique contenant des nombreuses tensions qui permettent aux artistes de proposer différentes configurations d’après ce terrain de jeu. La validation de la forme dépend complètement de la rencontre avec le public.

1.2.2 *Stand-up* féministe et *queer* : premières réflexions sur la relation entre humour et tension

Depuis quelques années, deux tendances humoristiques sont observables: d’une part, les humoristes femmes commencent à occuper une place de plus en plus importante sur les scènes et plateformes de diffusions; d’autre part certains pans des discours féministes sont davantage intégrés à la culture « mainstream » du divertissement. La présence accrue de femmes sur scène a ouvert un nouvel espace dans lequel des propos et réflexions à portée féministe peuvent se déployer. En grande majorité, ces propos

treize effets : 1. Surenchère : Ajouter un élément supplémentaire apportant le gag plus loin, ou dans une autre direction; 2. Call back : Rappel d'un élément d'un gag précédent; 3. Running gag: Utilisation répétée d'un gag ou de l'un de ses éléments; 4. Rif!: Mot, suite de mots, telle une expression consacrée, qui revient de façon répétitive; 5. Invention lexicale : Création ou déformation d'un mot; 6. Incompétence linguistique: Difficulté langagière exagérée; 7. Clin d'œil: Accuser un gag tombé à plat; 8. Décrochage : Cabottinage improvisé ou non suivant une déconcentration ou un trou de mémoire; 9. Tautologie: Redondance voulue, pléonasme planifié; 10. Homonymie: Utilisation répétée d'un son similaire; 11. Dynamisme: Dialoguer ses monologues, incarner des voix; 12. Niveaux de langage: Grossir la distorsion entre les personnages en exagérant les différents niveaux de langue; 13. Brisure de forme: Faire une digression stylistique dans son discours. » (Grenon-Morin, 2019, p. 31)

mettent de l'avant une réflexion sur l'hégémonie masculine, sur une misogynie généralisée, et la violence/absurdité/hypocrisie des injonctions genrées contemporaines²³. Plus précisément, le corps féminin, par exemple – les tabous et les politiques qui y sont attachés – y occupe une place prépondérante. Les questions d'apparences, de corps racisés, de sexualité et d'idéaux physiques sont aussi des thèmes souvent abordés. Jenzen (2019) cite Linda Mizejewski afin d'amener l'idée que les humoristes femmes s'engagent ainsi dans des dynamiques transgressives, qui émergent et s'ancrent directement dans le corps féminin (2019, p. 4). Le rire, dans un tel contexte, a un rôle libérateur. *Nanette*, qui travaille frontalement son propos à travers les questions de l'*oppression patriarcale*, et qui aborde la responsabilité portée par la *structure comique/culture humoristique*, se place dans cette mouvance .

Une autre tendance humoristique récente est celle de l'humour *queer*. Il est possible de dire que le *queer* a toujours fait partie intégrante des *stand-up*, mais en y étant l'objet de la blague, et non pas le sujet énonciateur. La convention qui place les individus ou les objets *queer* comme l'objet de la blague participe à la fonction régulatrice de l'humour. Le *queer* est ce qui permet de constituer la complicité nécessaire avec le public – qui se trouverait du côté de la normalité – et qui peut donc rire de l'incongruité de ce qui n'y correspond pas. Ce procédé permet de rassurer le public quant à sa capacité à comprendre et appliquer les codes culturels – et hétéronormatifs – de la société. Cependant, à l'instar de l'humour féministe, l'humour *queer* se situe aussi dans une volonté transgressive. Son émergence est encore plus récente, soit vers la deuxième moitié des années quatre-vingt-dix, avec une avancée plus marquée dans les années 2000²⁴. Il se situe dans une volonté de détournement de la tradition humoristique qui se moque de personnages *queer*, compris à la fois comme « étranges » ou « différents »,

²³ Cf. Ali Wong, Margaret Cho, Bridget Christie, Michelle Wolfe...

²⁴ On pense notamment aux débuts de l'émission de Drag Queen « *RuPaul's Drag Race* » qui débute en 2009.

et comme de toutes personnes s'identifiant au prisme LGBTQIA2S+ (Jenzen, 2019, p. 5). Un double mouvement y est aussi observable, soit l'arrivée de sujets et de prises de paroles *queer* permettent de transformer ce qui constitue la culture populaire, et qui ouvre à son tour des espaces *queer*. Rebecca Krefting propose d'appeler l'humour féministe et *queer* un « humour chargé » (Kreftin, 2014, p. 6). Dans cette définition, le terme « chargé » fait référence à sa nature proactive dans son objectif d'initier un changement social, de créer un nouveau sentiment de collectivité autour de valeurs alternatives. Cet humour en est ainsi chargé, porteur. Il est en opposition à la société, parlant et partant ainsi de la marge, et ne profite pas de valeurs supposément partagées par la majorité, contrairement à l'humour dit « mainstream ». Dans une forme de dynamique de sabotage de l'humour, ce type de *stand-up* joue toujours avec les limites du comique, via une forme de malaise ou de déstabilisation chez le public. Le même enjeu est présent dans la *cringe* ou *anti-humor comedy*, mais la nature du malaise varie : ces derniers jouent avec et tournent au ridicule le consensus, alors l'humour chargé cherche à dénoncer, suivant une ligne ténue entre rire et sentiment de colère ou de révolte. Par essence, l'humour chargé polarise son audience autour d'une pensée critique (Krefting, 2014, p. 6).

Gadsby, à la convergence entre l'humour féministe et *queer*, travaille une posture qui s'apparente à ce que Sara Ahmed appelle la « feminist killjoy²⁵ » (Ahmed dans Balkin, 2020) soit l'image si souvent convoquée de la féministe comme étant rabat-joie. Entre comédie et refus d'alimenter le rire, Gadsby crée une forme de tension qu'elle explicite en formulant sa volonté d'arrêter sa carrière. Jenzen (2019) propose de voir l'envie d'interroger et de transformer le consensus humoristique comme le socle du refus d'alimenter le rire : les valeurs normatives souvent renforcées par les *punchline* des

²⁵ « Féministe tue-joie » (trad.libre)

stand-up sont-elles fondamentalement drôles ? Ou plutôt, sont-elles drôles pour tout le monde ? Sorties de leur contexte de spectacle comique, qu'est-ce que ces histoires révèlent comme violence ? Selon Jenzen, Gadsby montre bien le cul-de-sac que le consensus humoristique normatif engendre, avec l'exemple des blagues sur les lesbiennes et leur supposé manque d'humour²⁶. En faisant ce genre de blague, les humoristes créent une situation dans laquelle les lesbiennes présentes n'ont que deux options : soit ne pas rire, et confirmer la blague, soit être obligées de rire d'elles-mêmes afin de la contredire. En d'autres-mots, soit on enlève à un groupe spécifique leur droit au rire, soit une part d'intégrité est dévaluée.

Étant une artiste avec plus de dix ans de carrière, Gadsby a déjà construit un terrain humoristique reconnaissable pour son public, qui est ancré dans un discours féministe et dans une posture *queer*. Cependant, avec *Nanette*, elle travaille une rupture qui affirme encore davantage sa signature. J. Halberstam, théoricien américain du mouvement *queer* et de l'art de l'échec *queer*²⁷, développe tout une pensée de l'anti-développement, où la rupture joue un rôle central. Il s'agit ici de lutter contre la continuité (narrative, familiale, ...), car c'est elle qui fait perdurer les normes. Ainsi la rupture tient un rôle de substitution (Halberstam, 2011, p. 73) : elle permet de reconfigurer ce qui existait. Dans le cas de *Nanette*, la rupture narrative permet de revenir sur l'histoire qui constitue sa blague, afin de changer radicalement ce qui

²⁶ « *What kind of comedian can't make the lesbians laugh ?! Every comedian ever. That's a good joke, isn't it ? Classic. It's bulletproof, too. Very clever, because it's funny because it's true. The only people who don't think it's funny... are us... lezzers... But we've got to laugh... because if we don't... proves the point. Checkmate. Very clever joke.* » (Gadsby, 2017 : 00:15:45') « Quel type d'humoriste ne peut pas faire rire les lesbiennes ? Tous les humoristes qui ont existé. Ça c'est une bonne blague, n'est-ce pas ? Un classique. Et c'est innattaquable en plus. Très intelligent, parce-que c'est drôle parce-que c'est vrai. Les seules personnes qui ne trouvent pas ça drôle... ce sont nous... les gouines... Mais nous sommes obligées de rire... parce-que si on ne le fait pas... on donne raison à la blague. Échec et math. Une blague très intelligente. » (trad.libre)

²⁷ Ce qu'il appelle le « *queer failure* », soit l'échec *queer* (trad.libre) (Halberstam, 2011)

constitue le consentement humoristique. Comment Gadsby opère-t-elle la rupture avec les codes du *stand-up* ? Comment agence-t-elle tous ces différents héritages afin de transformer son spectacle ?

1.3 Entre héritages et ruptures formelles : quelle forme prend la singularité de *Nanette* ?

De nombreuses ruptures de ton sont présentes dans le spectacle. Pour ainsi dire, Nanette rebrasse les cartes du genre du *stand-up* à sa manière. Entre le « Welcome to my show » du début et son « Thank you » de la fin, le spectacle a résonné de plusieurs « I don't want to do that anymore. » (Gadsby, 2018, 00 : 17 : 29'). Ce faisant, elle opère ce que Grenon-Morin recense comme étant un procédé humoristique, soit la brisure de forme. En effet, Gadsby opère rapidement une « digression stylistique dans son discours » (Grenon-Morin, 2019, p.31). Celle-ci lui permet de verbaliser son envie de quitter le monde du *stand-up*. Entre héritage et rupture, Gadsby *queere* son *stand-up*.

1.3.1 Premières réflexions sur la notion de désorientation d'Ahmed

Digression formelle, rupture de ton, sabotage du comique... tous ces procédés, mentionnés plus tôt, sont des procédés pouvant relever de certains héritages humoristiques. Que cela prenne son essence dans l'*anti-humor comedy* ou dans l'humour féministe ou *queer* dit « chargé », cela participe à la signature de Gadsby. Ces procédés formels, et les propos qu'ils contiennent, arriment l'expérience humoristique à un discours politique critique. En effet, Gadsby ne fait plus rire afin de

reconduire un consensus, mais afin de travailler à bras le corps les dynamiques de pouvoir qui régissent l'humour.

Selon Sara Ahmed, le concept de la désorientation appartient à ce moment, par essence passager, où l'individu oscille entre lucidité et incompréhension. Formulé autrement, ces moments émergent d'une rupture, et relancent vers une reconfiguration ; d'un point de vue cognitif, la désorientation peut être à la fois une perte de repère spatial et/ou de repère temporel. Si l'on remonte à l'enjeu premier de la dynamique orientation/désorientation, le fait d'être orienté.e dénote une capacité adaptative importante, « car elle est mobilisée dans la plupart des actes de la vie quotidienne, qu'ils soient simples (rechercher un objet dans une pièce) ou complexes (s'orienter dans un environnement inconnu) » (Courbois, s.d.). Différents processus neurologiques font partie de cette cognition afin de rendre possible « [...] l'acquisition, la mémorisation, la récupération et la manipulation des connaissances [...] » (Courbois, s.d.).

D'un point de vue interpersonnel et intrapersonnel, le philosophe Plinio Prado (2015) voit l'étape de la désorientation comme un moment qui pousse à « [...] se réorienter dans sa conduite et dans son existence [...] » (Prado, 2015). Ainsi, elle conduirait à une forme de travail sur soi-même, « qui consiste à renouer un rapport de soi et à l'*autre* de soi, dernière boussole du survivant, condition et principe de toute orientation possible » (Prado, 2015). La désorientation semble ainsi mener instinctivement à une réorientation à soi et au monde. Il y a « passage » entre le micro et le macro, entre moment de débousolement et nouvelle compréhension. Ainsi, « ne pas comprendre » ou « ne plus comprendre » n'est pas qu'un moment d'arrêt mais contient bien aussi un mouvement qui tente de reconstruire un rapport au monde.

Afin d'aborder très concrètement la question de la transformation des codes du *stand-up* – de sa relation au public, son rapport à la *punchline* – il s'agit de commencer avec

le montage opéré à partir de la captation réalisée par Netflix, qui se trouve être lui-même concerné par cette volonté de transformation des codes humoristiques. En effet, dans un premier temps, l'esthétique de *Nanette* convoque les plans habituels des *stand-up* télévisés, soit des plans rapproché (« close-ups ») de l'artiste, des plans plus reculés montrant l'espace scénique autour d'elle (« mid-shots »), et des plans très larges montrant l'entièreté de l'audience (« wide-shots ») (Jenzen, 2019, p. 3). Cependant, le montage des plans tel qu'ils est effectué, vient bousculer ces codes : par exemple, les plans rapprochés qui s'arrêtent longuement sur le visage de l'humoriste ne sont pas utilisés que pour souligner les chutes humoristiques, mais aussi lors d'anecdotes ou discours plus difficiles et confrontationnels avec le public, afin de donner accès aux émotions de Gadsby. La stratégie est la même pour les plans en *mid-shot* ainsi qu'en *wide-shots* qui ne font pas qu'ajouter aux *punchlines* – montrant l'artiste ou la salle croulant sous les rires – mais participent au contraire à des moments émotionnels qui relèvent de la dimension critique du spectacle (Jenzen, 2019, p. 3). Ils sont utilisés afin de renforcer l'attention sur la narration qui demandent une concentration aux spectateur·rices. Ainsi, les plans attendus sur des visages de membres du public en train de rire sont absents; les émotions accessibles sont celles de l'artiste, le public n'a pas de visage.

Le spectacle se construit via une mise en scène qui, paradoxalement, tente de déjouer la mise en spectacle²⁸. La nature rétrospective et introspective du spectacle joue sur la nature du « je » de Gadsby. L'énonciation à la première personne, le fait de parler en son nom, est un procédé propre à l'énonciation du *stand-up*. Cependant, Gadsby ne fait pas que raconter des événements passés, elle les réfléchit à la lumière de la marque

²⁸ Gadsby dirait de son spectacle: « I betrayed people's trust, and I did that really seriously, not just for effect. » (Balkin, 2020)

émotionnelle qu'ils ont laissée en elle. Au fur et à mesure, le spectacle passe d'un ton de confiance (« I do think I have to quit comedy though. And seriously. »²⁹ [00 : 17 :15']) à une forme de fatigue (« I am tired of tension. Tension is making me sick .»³⁰ [00 : 31 :08']) à une adresse frontale et confrontationnelle (« To the men. To the men in the room, [...] Pull your fucking socks up!» [01:00:14']).

Gadsby partage des histoires dures et contenant des violences que le patriarcat rechigne à reconnaître comme telles. Mais l'humoriste raconte ses histoires jusqu'à ce que le public les entende enfin dans leur entièreté. Ce faisant, le spectacle travaille à bras le corps le concept qu'Ahmed nomme « embodied reality » (Ahmed, 2006, p. 112)³¹, soit l'idée que la perception extérieure d'un individu change ce que ce dernier « peut faire ». Gadsby ne présente plus un spectacle qui la relègue au rang d'objet de la blague. Le regard se tourne vers ce qui était cantonné à la marge.

1.3.2 À la confluence entre le fond et la forme : désorientation et *stand-up queeré*

Nanette expose les enjeux d'une critique de la forme par la forme : que laisser au rire et que garder de sérieux ? L'humoriste, via des ruptures de ton multiples, attaque la question même de l'humour et de ses composants :

Let me tell what a joke is. And when you strip it back to its bare essential...components, like it's bare minimum, a joke is simply two things, it needs two things to work. A setup and a punchline. And it is essentially a

²⁹ « Je pense vraiment que je devrais arrêter l'humour. Et je dis ça sérieusement. » (trad.libre)

³⁰ « La tension me fatigue. La tension me rend malade. » (trad.libre)

³¹ « réalité coporalisée » (trad.libre)

question with a surprise answer. [...] I make you all feel tense, and then I make you laugh, and you're like, 'Thanks for that. I was feeling a bit tense.' I made you tense! This is an abusive relationship.³²

Le spectacle de Gadsby sonde les questions éthiques de l'humour. Au nom de l'exercice de style, chaque anecdote est rarement racontée jusqu'au bout, et encore plus rarement racontée telle que vécue. Gadsby s'attèle à la tâche de décortiquer les impératifs stylistiques de l'humour, afin de ré-insérer l'histoire qui se cache derrière ceux-ci.

Gadsby cristallise la proposition de son spectacle autour des enjeux de transparence et de véracité. La captation s'ouvre pour ainsi dire sur un plan de Gadsby entrant chez elle, accueillie par ses chiens, se servant une tasse de thé. Nous sommes chez elle, dans l'intimité de son vécu. Un réel travail est fait au niveau du *storytelling* de la captation³³. Le fait que le regard spectatorial soit d'entrée placé à un niveau aussi personnel oriente la manière dont l'histoire de Gadsby est entendue par la suite. Autrement dit, le montage place l'écoute au plus près de Gadsby et a comme priorité ses ressentis, pensées et émotions. La fin du spectacle approchant, la foule n'existe plus dans les plans : la caméra garde le regard fixé sur le visage de Gadsby afin de seulement faire exister ce qu'elle est en train de raconter.

³²« Laissez-moi vous dire ce qui constitue une blague. Quand vous la décortiquez jusqu'à ce qui constitue son essence, vraiment sa base, une blague se réduit à deux choses, elle a besoin de deux éléments pour fonctionner. Un contexte et une chute (punchline). C'est essentiellement une question avec une réponse surprise. [...] Je vous impose une tension, et puis je vous fais rire, et vous vous dites « Merci pour ça, je me sentais un peu tendu·e. » C'est moi qui vous aie fait sentir comme ça ! C'est une relation abusive. » [Gadsby, 2018, 00 : 30 : 10]

³³ À comprendre comme les procédés narratifs qui mettent en récit une vie et une perspective individuelle.

La dimension très personnelle et intime du spectacle présente Gadsby à partir d'une nouvelle profondeur biographique. Au détour d'une blague, d'une nouvelle histoire, le spectacle est *queer*. En effet, Ahmed (2006, p. 62-63) problématise combien regarder un corps d'une nouvelle manière change l'espace – dans sa forme et structure – qui l'encadre :

When bodies take up spaces that they were not intended to inhabit, something other than reproduction of the facts of the matter happens. The hope that reproduction fails is the hope for new impressions, for new lines to emerge, new objects, or even new bodies, which gather, in gathering around this table. The 'new' would not involve the loss of the background. Indeed, for bodies to arrive in spaces where they are not already at home, where they are not 'in place', involves hard work; indeed, it involves painstaking labor for bodies to inhabit spaces that do not extend their shape. Having arrived, such bodies in turn might acquire new shapes. And spaces in turn acquire new bodies.³⁴

Ahmed, en parlant de l'expérience *queer*, dit: « To queer phenomenology is also to offer a queer phenomenology. » (2006, p. 4). L'action et le processus de *queerer* une perspective revient à faire émerger un espace *queer*. Il y a donc une relation causale propre à la réalité corporalisée (« embodied reality »). Cette analyse permet de penser Nanette à partir d'une radicalité *queer*. Par exemple, la critique patriarcale du spectacle est convoqué d'un ton léger dans un premier lieu, qui laisse sous-entendre que le rire est consensuel lorsqu'il s'agit de rendre compte que le patriarcat est omniprésent. Or,

³⁴ « Quand les corps prennent une place qu'ils n'étaient pas censés habiter, quelque chose d'autre que le reconduction des faits a lieu. L'espoir que la reconduction échoue est à l'essence même du désir pour de nouvelles impressions, et du besoin pour l'émergence de nouvelles lignes, de nouveaux objets, ou même de nouveaux corps, qui se rassemblent en convergeant vers la table de travail. Le « nouveau » n'implique pas pas la perte de cet arrière-plan. En effet, l'arrivée de nouveaux corps dans des espaces qui ne les accueillait pas déjà, des espaces dans lesquels ils ne sont pas « chez eux », impliquent un dur labeur; en effet, cela implique un labeur douloureux pour ces corps de réussir à habiter des espaces qui ne font pas déjà parti de leur extension. Enfin arrivés, ces corps peuvent enfin prendre de nouvelles formes. Et les espaces, en retour, prennent de nouveaux corps. » (trad. libre)

Gadsby interroge ce consensus : « But I have been questioning, you know this whole comedy thing. I don't feel very comfortable in it anymore. »³⁵. Rapidement, elle reprend ce sujet de manière plus sérieuse, et forge un nouvel espace de réflexion qui dépasse de loin le ton des premières anecdotes du spectacle. Elle expose sa colère, et retourne le rire : il ne s'agit plus ici de reconduire une zone de confort mais bien de déployer une critique anti-patriarcale.

Ainsi, dans une dynamique de réappropriation et de subversion des outils d'oppression, la marge peut se transformer en une perspective restructurante. L'humour féministe et/ou *queer*, qualifié d'humour « chargé », s'attaque à des enjeux politiques. Dans le cas de *Nanette*, le mouvement que Gadsby opère sur le *stand-up*, soit le *queerer*, revient à radicaliser politiquement l'expérience qu'offre le spectacle. Dans un premier mouvement, *Nanette* se conforme aux règles du genre humoristique, puis les joue, les déjoue – et les attaque. Le prochain chapitre de ce mémoire va plonger plus directement dans la structure narrative du spectacle afin d'en identifier les mécanismes et procédés. D'un point de vue narratif *queéré*, que « bouge »-t-on, lorsque l'on refuse de faire comme avant ?

³⁵ « J'ai pris le temps de réfléchir, vous savez, à cet impératif humoristique. Je ne me sens plus vraiment confortable de le faire. » [Gadsby, 2018, 00 : 17 : 15] (trad. libre)

CHAPITRE II

ENTRE RÉTRO-BOUCLE ET ARRÊT NARRATIF : LE DISPOSITIF
SUBVERSIF DE LA NARRATION *QUEERÉE*

Il s'agit maintenant de s'arrêter sur les mécanismes et logiques de *Nanette* afin de les envisager comme des stratégies de lutte – voire de résistance. Gadsby utilise les codes humoristiques et opère un changement afin de mieux y réinsérer sa posture et son vécu. Pour ce faire, elle change la direction – l'orientation – de l'avancée narrative du spectacle, afin qu'il ne grave plus autour de lieux communs reconnaissables et propres au *stand-up*. C'est un mouvement narratif bien particulier qui est ainsi modélisé afin, d'une part, de rompre avec un héritage ciblé et, d'autre part, de jouer avec les attentes humoristiques du public. Au-delà des questions formelles abordées précédemment, qu'est-ce que ces deux ruptures viennent travailler dans la construction du spectacle ? Ce deuxième chapitre va s'attarder sur le récit, ses dynamiques structurelles et ce qu'il révèle de profondément politique. Le concept anglosaxon du *storytelling*, ou stratégie narrative, est central à mon analyse de la narration de Gadsby. Quels choix de *storytelling* sont faits ? Comment et pourquoi ? En premier lieu, c'est la narration sous sa forme linéaire qui est interrogée, afin d'être mise en contraste avec une stratégie narrative *queerée*. Le fait de raconter – l'art du *storytelling* – est mis en relation avec des enjeux mémoriels, qui mettent en valeur la manière dont le récit survit dans l'imaginaire individuel et collectif. Entre passivité et agentivité, l'enjeu de la transmission est un lieu de pouvoir dans *Nanette*, et révèle des enjeux politiques. Dans un deuxième temps, il s'agit de s'arrêter sur une histoire en particulier, soit l'*histoire de l'arrêt de bus*. Celle-ci est analysée à travers sa place dans le spectacle à la lumière

de son propos, afin de mieux en décortiquer la stratégie narrative, évocatrice d'une dynamique globale. Dans un troisième et dernier temps, la rupture que Gadsby opère via-à-vis des codes du *stand-up* est ainsi pensée comme expérience narrative singulière, qui s'apparente à ce que Sara Ahmed nomme une phénomologie de l'arrêt / une phénoménologie du blocage (« phenomenology of 'being stopped' » (Ahmed, 2006)). Ultimement, cette analyse de la construction et des effets narratifs de *Nanette* mène à des considérations propres à une rhétorique de la lutte et de la résistance.

2.1 Penser les stratégies narratives de *Nanette* : narration linéaire et narration *queer*

À travers un schéma narratif qui questionne son socle narratif et politique, Gadsby travaille une traversée narrative – un schéma de *storytelling* – qui affute une forme différente de compréhension. Le spectacle se vit en deux temps, avec une structure qui place la mémoire comme enjeu central à la traversée spectatorielle, alors que l'avancée narrative de *Nanette* transforme et les codes du *stand-up*, et la relation qu'il instaure habituellement avec le public. Le travail de Gadsby, en guidant vers un nouveau regard et une nouvelle écoute du récit, tente de réorienter narrativement et humoristiquement son spectacle.

2.1.1 Narration linéaire et mémoire : la volonté de Gadsby de ne plus raconter (pour) la norme

Selon le philosophe J. Halberstam, regarder et donner sens au monde exige de reconnaître que celui-ci est marqué par une distribution du visible (Halberstam, 2014), à comprendre comme une dynamique de visibilisation de certains faits, et d'invisibilisation pour d'autres. À travers des enjeux formels et rythmiques, cette distribution du visible est ce qui fait récit et joue un rôle primordial dans la lecture et l'interprétation du monde. Or, le *stand-up*, tel que défini précédemment, fonctionne à l'aide d'un récit de soi. L'artiste choisit des anecdotes autobiographiques, des souvenirs, et les agence de manière à engendrer le rire.

Dans la culture occidentale, le récit et son enjeu de transmission sont conceptualisés d'une manière linéaire, telle une chaîne de passation. Succession, progrès, évolution... Les théories *queer* pensent cette notion de linéarité narrative et mémorielle comme étant à la base du « régime du normal », construit et cristallisé autour de la famille, de la notion d'héritage, de l'identité et de l'impératif de bâtir un futur. Cette linéarité donne forme au modèle familial traditionnel et normatif, qui est l'espace de toutes les premières socialisations. Cette transmission revêt de nombreuses formes d'impératifs. On lui confère ainsi une allure inévitable et naturelle, car elle passe de génération en génération. La mémoire, ainsi envisagée dans ce système de passation inéluctable, participe et renforce la transmission générationnelle et donc par là même, cette narration de la continuité. Les théories *queer* appellent à reconnaître que cet agencement qui produit un récit linéaire, lui-même producteur de la narration patriarcale, est au cœur de son modèle de transmission, et donc de survie.

L'agencement est choisi, construit et artificiel (Halberstam, 2011, p. 54). Ainsi, au lieu de redistribuer les avantages et les gains, chaque nouvelle transmission (de père en fils)

renforce et consolide ce qui était déjà là. J. Halberstam parle ainsi d'un « self-generating present » (2011, p. 70-71), soit un présent qui se génère et se regénère constamment. Les procédés narratifs participent à la conservation de l'ordre des choses. Tout ce qui est en marge de cette norme de continuité se voit refuser le droit à une quelconque narration.

Il s'agirait donc, dans une perspective *queer*, de rompre narrativement avec un agencement normatif du visible, afin de ne plus amoindrir les histoires qui en diffèrent. « I do think I have to quit comedy though.³⁶», dit Gadsby. On a vu que le changement narratif qu'elle opère dans son spectacle prend son élan avec sa déclaration annonçant la fin de sa carrière humoristique. Gadsby expose la nature abusive de la relation humoristique, à la moitié du spectacle³⁷. La volonté de remettre en question la narration humoristique s'arrime à la thématique de l'*oppression Patriarcale*, qui était utilisée jusqu'ici plutôt comme élément humoristique. Partant d'un désir personnel, il s'agit de rendre compte de la souffrance et de l'isolement que les stratégies narratives, humoristiques et mémorielles normatives engendrent. Les émotions contenues dans le spectacle s'éloignent de la construction de la complicité humoristique, pour plonger dans la colère, la tristesse, et l'épuisement de l'artiste (« I am tired of tension. » [Gadsby, 2017 : 00 : 30 : 15']).

Gadsby multiplie les exemples et sujets afin de démontrer l'isolement engendré par la narration normative. Elle s'empare ainsi, par exemple, du récit biographique construit autour de l'artiste impressionniste Vincent van Gogh : « The way we tell his story, it's

³⁶ « Je pense vraiment que je devrais arrêter ma carrière humoristique. » (trad.libre)

³⁷ Je vous impose une tension, et puis je vous fais rire, et vous vous dites « Merci pour ça, je me sentais un peu tendu·e. » C'est moi qui vous aie fait sentir comme ça ! C'est une relation abusive. [Gadsby, 2018, 00 : 30 : 10] (trad.libre.)

no good. It's destructive. Because we've reduced it to a tale of rags to riches. ³⁸» (2017 : 00 : 44 : 05'). Gadsby, outillée de ses connaissances en histoire de l'art, renverse le récit *mainstream* : « Creativity means you must suffer ? That is the burden of creativity ? Just so you can enjoy it ? Fuck you, mate. If you like sunflowers so much, buy a bunch and jerk off into a geranium. ³⁹» [Gadsby, 2017 : 00 : 35 : 10']. Elle met fin au récit archivé, cristallisé autour de la maladie mentale de l'artiste, afin de ré-introduire le rôle que son frère a joué dans sa vie :

Do you know why we have the sunflowers ? It's not because Vincent van Gogh suffered. It's because Vincent van Gogh had a brother who loved him. Through all the pain, he had a tether, a connection to the world. And that is ...the focus of the story we need. ⁴⁰

Loin d'être seul – récit habituel de l'artiste maudit –, van Gogh était accompagné de son frère Théodore, avec qui il entretenait une correspondance soutenue. Gadsby pose le constat que la norme isole. Elle revisite ainsi aussi bien des figures artistiques (van Gogh, Picasso) que des figures politiques (Bill Clinton, Donald Trump) afin de montrer combien les mémoires collectives et officielles, au-delà de ces hommes au sommet du système patriarcal, sélectionne les protagonistes de l'histoire – et en délaisse d'autres.

Gadsby ne cantonne pas sa réflexion aux figures d'hommes artistes ou politiques – au contraire. En effet, la violence qu'elle souhaite dévoiler concerne encore plus

³⁸ « La manière dont nous racontons son histoire n'est pas la bonne. Elle est destructrice. Parce-que nous l'avons réduit à une histoire d'ascension à la richesse. » (trad.libre)

³⁹ «Créativité veut dire souffrance ? Voilà le prix de la créativité ? Afin que tu puisses l'apprécier ? Fuck you ! Si tu aimes autant les tournesols, achètes-en et masturbes-toi dans des géraniums.» (trad.libre)

⁴⁰ « Est-ce que vous savez pourquoi nous avons les tournesols ? Ce n'est pas parce-que Vincent van Gogh souffrait. C'est parce-que Vincent van Gogh avait un frère qui l'aimait. Au-delà de toute la souffrance, il avait une attache, une connection au monde. Et ceci est le focus de l'histoire dont nous avons besoin. » [Gadsby, 2018 : 01 : 07 : 50'] (trad.libre)

spécifiquement les rouages narratifs normatifs propres à la blague dans les *stand-up queer* et féministes. Dans une perspective inclusive et anti-oppressive, de qui rie-t-on et pourquoi ? Gadsby pose ainsi sa réflexion : les blagues et récits qui caractérisent le spectacle d'humour traditionnel participent à un processus violent de désobjectivation. Gadsby remet ici ces rouages humoristiques en jeu, et ce, de manière frontale. Sur quel élément le rire va-t-il être placé ? Gadsby réfléchit la narration humoristique comme ceci :

You know what used to be a good punchline? Monica Lewinsky. Maybe if comedians tried to do their job properly and made fun of the man who abused his power then perhaps we could have had a middle-aged woman with an appropriate amount of experience in the White House, instead of, as we do a man who openly admitted to sexually assaulting vulnerable young women⁴¹ because he could.⁴²

De cette perspective *queer*, la narration humoristique contient un système de violence symbolique : les blagues s'amuse des personnes « oublié·es » des chaînes de transmission dominantes. Cependant, le jeu narratif est complexe : il ne s'agit pas de complètement invisibiliser ces personnes – car sinon il serait impossible d'en rire. Ce qui est oublié et effacé ici est leur subjectivité, ainsi que ce que ces histoires – transformées en de simples *punchlines* – leur ont coûté. Oublier la subjectivité de

⁴¹ La réflexion de Gadsby fait mention ici du scandale sexuel impliquant l'ancien président Bill Clinton et une employée de la Maison Blanche, Monica Lewinsky. Cependant, la référence qui clôt le paragraphe vise directement Donald Trump, alors élu à la Maison Blanche malgré un enregistrement dévoilé pendant la campagne, dans le quel il se vante d'avoir impunément agressé des femmes. Dans la mesure où l'actuel président, Joe Biden, a lui aussi été accusé d'agression sexuelle, l'argumentaire de Gadsby reste toujours d'actualité, et est pertinent pour (au moins) trois mandats présidentiels américains.

⁴² « Vous savez ce qu'on considérait être une bonne blague ? Monica Lewinsky. Peut-être que si les humoristes essayaient de faire leur travail correctement et se moquaient plutôt de l'homme qui a abusé de son pouvoir, peut-être aurions-nous une femme dans la cinquantaine avec de l'expérience à la Maison Blanche, au lieu de ce que nous avons en ce moment, soit un homme qui reconnaît avoir agressé sexuellement des jeunes femmes juste car il le pouvait. » [Gadsby, 2018 : 00:55:46] (trad.libre.)

Monica Lewinsky participe à la construction d'une histoire qui ne valorise que des « victoires » obtenues aux dépens des autres.

Ce que Gadsby avance est que la transmission narrative humoristique a elle aussi des responsabilités face au réel qu'elle façonne. Ainsi, le travail opéré par Gadsby visibilise certains rouages oppressifs afin de mieux y construire une nouvelle charpente. Dans le vocabulaire de la désorientation que Sarah Ahmed mobilise, l'artiste met à nu les repères narratifs et humoristiques afin de déconstruire, frontalement, l'apparante neutralité de « ce qui fait récit ».

2.1.2 « We remember the part of the story we focus on. » : la stratégie des *loops* face à l'oubli normatif

La réflexion sur la violence narrative menée par Gadsby participe à une réflexion critique de l'oubli comme outils adjuvant de la narration hétéro-patriarcale. En effet, l'artiste, par le renversement narratif qu'elle opère, cherche activement à identifier les mécanismes qui nuisent aux vécues hors-normes, mais cherche aussi à proposer de nouveaux outils narratifs. La perspective narrative hétéro-patriarcale qui a été vu plus tôt passe de victoire normative en victoire normative via le processus d'oubli sélectif qu'elle engendre. Autrement dit, cette chaîne de transmission relie mémoire sélective et passivité imposée. En effet, la norme reconduite ne donne de la puissance qu'aux éternels mêmes protagonistes, et cantonnent les autres au silence. Comment et en quoi Gadsby retravaille narrativement le rapport entre mémoire et passivité, afin de redéfinir ce qui mérite d'être raconté – ou oublié ?

Le fait de démontrer en quoi la narration normative est construite permet de reconnaître l'oubli comme étant au cœur de tout processus narratif dominant. Il s'agit, dans celui-ci, d'oublier et donc de contribuer à la fabrique de celles et ceux qu'on nomme les

« laissé-es-pour-compte ». En d'autres mots, mettre de l'avant le prisme et les enjeux de l'oubli permet de mieux voir la mémoire comme étant sélective. Pourtant, Halberstam pense l'oubli comme un outil *queer* subversif permettant de court-circuiter l'imperturbable avancée du normal et de l'ordinaire (2011, p. 70-71), afin de réagencer l'oubli avec agentivité (Halberstam, 2011, p. 70-71). Comment et en quoi oublier peut-il aider à se raconter ? De là, découle la deuxième potentialité de l'oubli comme outil *queer*, soit la notion d'oubli actif. C'est de cet oubli actif que se saisit également Gadsby, en ayant recours à une structure narrative agencée par ce qu'Halberstam nomme « loop », ou boucle narrative. L'histoire qui soutient la blague débute, puis s'arrête, revient en arrière, et relance l'histoire dans une autre direction.

Cette narration bouclée, si modélisée, suit cet élan : . La narration est lancée, et puis un rétro-mouvement est amorcé. Mouvement techniquement porté vers l'arrière, vers ce qui précède, il n'en n'est pas pour autant de nature simplement répétitive. Il peut être ainsi découpé en trois étapes :

- 1 Mouvement narratif linéaire qui pose un premier référent fictionnel, et qui poursuit son cours vers d'autres anecdotes, blagues etc. Dans le cas de *Nanette*, il comporte souvent les effets stylistiques attendus du genre comique. Il correspond à une construction narrative « habituelle », attendue.
- 2 Le moment du procédé du « *call-back* » durant lequel l'artiste va raconter, ou répéter une phrase qui va créer un moment de rappel, – une double-écoute – , entre ce qui est présentement dit et cet autre moment de référent qui lui pré-existe. Le public se met à lire le mouvement du spectacle (Mukherjee, 2019, p. 727). Il peut s'apparenter à un moment de complicité ou de confrontation avec le public. Il se pose comme un moment de rupture de la linéarité narrative.
- 3 Puis vient la suite, le troisième mouvement, qui permet au spectacle de continuer, bien qu'il ait subi un effet d'accumulation. Les couches de narrations et la construction du propos s'intensifient, s'accroissent, et ne sont plus «

simplement » linéaire, alors que la narration montre différentes versions de la même histoire, qui peuvent d'ailleurs s'invalider.

Ainsi, le mouvement de la rétro-boucle revient sur la première sélection d'informations afin de les changer, d'y ajouter quelque chose, de les détourner, de les invalider... L'oubli est alors constitutif d'une torsion narrative qui « court-circuite » l'attendu, par un geste de remémoration qui accuse la violence de « ce qui manque » à l'histoire. Ce processus de subjectivisation narrative est en opposition complète avec les revendications universalisantes de la narration linéaire. Ainsi, la question « Comment je me raconte ? » rouvre un espace créatif, en marge de toute narration linéaire, et donc hétéropatriarcale.

Cette forme narrative en rétro-boucle permet à Gatsby de montrer le pouvoir que détient un·e narrateur·rice sur son public, et sur elle·lui-même⁴³. À la moitié de son spectacle, Gatsby avance cette réflexion :

I feel like, in a comedy show, there's no room for the best part of the story, which is the ending. You know, in order to finish on a laugh, you have to end with punchlines. [...] And stories, unlike jokes, need three parts. A beginning, a middle, and an end. Jokes only need two parts. A beginning and a middle. And what I had done, with that comedy show about coming out, was I froze an incredibly formative experience at its trauma point and I sealed it off into jokes. And that story became a routine, and through repetition, that joke version fused with my actual memory of what happened. [...] Punchlines need trauma. Because punchlines need tension, and tension feeds trauma.⁴⁴

⁴³ « The story is how you've told it. Power belongs to you. » L'histoire est telle que vous l'avez raconté. Le pouvoir vous appartient. [Gatsby, 2018 : 01 :01 :19'] (trad.libre.)

⁴⁴ « J'ai l'impression que dans un spectacle humoristique, il n'y pas la place pour la meilleure partie de l'histoire, qui est la fin. Vous savez, pour finir avec des rires, il faut finir avec une chute. [...] Pourtant, les histoires, contrairement aux blagues, ont besoin de trois parties. Un début, un milieu et une fin. Les blagues n'ont besoin seulement de deux parties. Un début et un milieu. Et ce que j'ai fait avec ce spectacle sur mon « *coming - out* » (le fait d'annoncer son orientation sexuelle), est d'arrêter des

Cette pensée critique sur la structure narrative de l'humour est à la base des ruptures de ton que Gadsby convoque dans son spectacle. Ces ruptures de ton sont les munitions que Gadsby utilise afin d'« attaquer » la perpétuation de la narration linéaire et ses ramifications. Cette volonté offensive est particulièrement portée par une trame narrative spécifique. En effet, la trame de *L'histoire de l'arrêt de bus*, qui ouvre le spectacle et le clôturé, permet d'exemplifier le changement narratif que Gadsby opère, et la nouvelle charpente qu'elle souhaite construire.

2.2. *L'histoire de l'arrêt de bus* pour montrer l'envers de la *punchline*

Procédé humoristique généralement mobilisé pour une blague spécifique afin d'accomplir un clin d'œil à son public, le « call-back » est mobilisé par Gadsby à l'échelle de son spectacle. Elle entrecroise de manière complexe les différentes histoires et thématiques qu'elle déploie, travaillant une stratification de l'écoute spectaculaire, afin de transformer ce procédé humoristique en un enjeu de compréhension globale de *Nanette*. Dans cette lignée formelle, la rétro-boucle de *l'histoire de l'arrêt de bus* occupe une place particulière.

expériences extrêmement constructives à un point de traumatisme, afin les clore en rire. Et cette histoire est devenue une routine, et à travers la répétition, cette version humoristique a fusionné avec mon réel souvenir de ce qui s'est passé. Les chutes ont besoin de trauma. Car les chutes ont besoin de tension, et la tension prend sa source dans les traumatismes. » [Gadsby, 2018, 00 :37 :00' – 00 :41 :03'] (trad.libre.)

2.2.1. *L'histoire de l'arrêt de bus* en deux temps : une anecdote qui fait rire une fois seulement

Cette histoire encadre, pour ainsi dire, la représentation. Lors de la première version, au début du spectacle (00 :09 :57'), Gadsby met en œuvre tous les effets nécessaires pour que son public y voit une anecdote humoristique. Elle raconte comment, alors qu'elle discutait avec une autre femme à un arrêt de bus, le compagnon de cette dernière est arrivé en menaçant de la tabasser. Pensant que Gadsby était un homme gay en train d'accaparer sa partenaire, l'homme se met à l'insulter. Cependant, dès que celui-ci réalise que Gadsby est une femme, il s'arrête tout de suite, et s'excuse en disant qu'il ne frapperait jamais une femme. Cette dernière réplique ne manque pas de faire rire le public, avec Gadsby qui sursurcroît en lançant « Quel homme ! » (« What a guy ! »). La tension générée par l'arrivée menaçante de cet homme, le quiproquo qui suit, le retournement de situation et la réplique ironique de Gadsby pour clôturer l'anecdote en font une entrée en matière forte. Dans ce premier mouvement narratif, elle pointe de manière souterraine et non-confrontante combien son physique la met dans des situations embarrassantes, voire difficiles et dangereuses.

Cependant, ce ton léger, quoiqu'un peu grinçant, qui cadre par ailleurs à la fois avec la signature humoristique de Gadsby et avec le genre du *stand-up queer*, se trouve complètement changé lorsqu'elle se lance une deuxième fois dans la narration de cette anecdote vers la fin de son spectacle (00 :59 :07'). À ce moment-ci, Gadsby a déjà annoncé qu'elle désirait arrêter sa carrière humoristique, et exposé les raisons derrière sa fatigue vis-à-vis du monde humoristique :

Remember the story about that young man who almost beat me up at the bus stop? It was a very funny story. It was very funny, I made a lot of people laugh about his ignorance. And the reason I could do that is because I'm very good at this job. I'm actually pretty good at controlling the tension. And I know how to

balance that to get the laugh at the right place. But in order to balance the tension in the room with that story, I couldn't tell that story as it actually happened. Because I couldn't tell the part of the story where that man realized his mistake. And he came back. And he said « Ah now I get it. You're a lady faggot. I'm allowed to beat the shit out of you », and he did. He beat the shit out of me and nobody stopped him.⁴⁵

Plus de rire, plus de quiproquo. La colère a pris sa place, et le spectacle n'est plus porté par des procédés visant systématiquement les éclats de rire.

Ce deuxième retournement de situation est ici d'une violence non cachée. Frontalement, l'artiste parle d'homophobie, de sexisme et d'une haine reconnue comme légitime. Cette fois-ci, Gadsby ne tend plus de perche à son public (« And this tension it's yours now, I'm not helping you anymore ! »⁴⁶ 2018, 00 :59 :07'). Ce faisant, elle radicalise les procédés propres au *stand-up queer*, car elle ne fait pas que changer la cible de la blague, mais bien la renverser d'un point de vue revendiqué politiquement, à l'aide du procédé du *call-back*. En reprenant les trois étapes de la rétro-boucle, mais en les appliquant à l'anecdote de l'*histoire de l'arrêt de bus*, celle-ci se découpe comme suit :

1 Premier mouvement narratif. Il est linéaire, avance d'histoire en histoire, et pose le premier référent fictionnel. Sa fonction est souvent de provoquer le rire : « I told ... a story about the time this young man had almost beaten me up

⁴⁵« Vous vous souvenez du jeune homme qui m'a presque tabassé à l'arrêt de bus ? C'était une histoire très drôle. C'était très drôle, et j'ai fait rire beaucoup de personne de son ignorance. Et la raison de ce succès est que je suis très bonne à mon travail. Je suis plutôt douée pour contrôler la tension. Et je sais comment équilibrer le tout afin de faire rire au bon endroit. Mais afin de faire rire au bon moment durant cette histoire, je n'ai pas pu raconter l'histoire telle qu'elle s'est réellement passée. Parce-que je n'ai pas pu raconter la suite de l'histoire, lorsque cet homme a réalisé son erreur. Et est revenu. Et il me dit : « Ah nan, je comprends ! Tu es gouine. J'ai le droit de te casser la gueule », et il l'a fait. Il m'a complètement tabassée et personne ne l'a arrêté. » [Gadsby, 2018, 00:59:07'] (trad.libre.)

⁴⁶ « Et cette tension est à vous maintenant, je ne vous aide plus dorénavant ! » [Gadsby, 2018, 00 :59 :07'] (trad.libre)

(smiles) because he thought, I mean, he thought I was cracking on to his girlfriend. [...] out of nowhere, he just comes up and starts shoving me, going "Fuck off, you fucking faggot!" And he goes, "Keep away from my girlfriend, you fucking freak!" And she's just stepped in, going, "Whoa, stop it! It's a girl!" And he's gone, "Oh, sorry. " (Laughter) He said, "Oh, I'm so sorry. I don't hit women," he said. [...] And he goes, "Sorry, I got confused. I thought you were a fucking faggot trying to crack on my girlfriend." »⁴⁷ (Gadsby, 2018, 00:09:57')

- 2 Procédé du *call-back* : retour et référence à une histoire précédente :
« Remember the story about that young man who almost beat me up at the bus stop ? It was a very funny story.⁴⁸ » (Gadsby, 2018, 00:59:07')
- 3 Deuxième mouvement narratif. Ici, le·la spectateur·rice retourne à la première mention de l'histoire afin non pas de mieux en rire à partir de ce qui en est déjà connu mais plutôt de voir combien celle-ci, et la compréhension que le public en fait, ont changé. « It was a very funny story. It was very funny, I made a lot of people laugh about his ignorance. And the reason I could do that is because I'm very good at this job. I'm actually pretty good at controlling the tension. And I know how to balance that to get the laugh at the right place. But in order to balance the tension in the room with that story, I couldn't tell that story as it actually happened. Because I couldn't tell the part of the story where that man realized his mistake. And he came back. And he said « Ah na I get it. You're a lady faggot. I'm allowed to beat the shit out of you», and he did. He beat the shit out of me and nobody stopped him. » (Gadsby, 2018 : 00:59:07')

⁴⁷ « J'ai raconté ... une histoire à propos de la fois où un jeune homme m'a presque tabassé car il pensait que j'étais en train de draguer sa copine. De nulle part, il arrive et commence à pousser en me disant « Dégage, espèce de pédé ! », et elle s'interpose en disant « Arrête ! C'est une femme ! », et il s'exclame « Oh, désolé. » Il me dit « Oh, désolé, Je ne frappe pas les femmes. », il me dit. Et il continue en disant « Désolé, je me suis trompé. Je pensais que tu étais un pédé qui essayait de draguer ma copine. » (trad.libre.)

⁴⁸ « Vous vous souvenez de l'histoire du jeune homme qui m'a presque tabassé à l'arrêt de bus ? C'était une histoire très drôle. » (trad.libre)

Contrairement à la première version de l’histoire qui se caractérisait par un oubli passif, le travail opéré via la rétro-boucle relève ici d’un oubli actif : l’on choisit ce qu’on omet ou révèle, au nom d’une stratégie de *storytelling* au service du vécu. Or, comme mentionné, entre la première version de *l’histoire de l’arrêt de bus* et la deuxième, se joue la grande majorité du spectacle. Le·la spectateur·rice traverse les réflexions de Gadsby et le déploiement de son discours. Puis, arrive la deuxième mention de l’histoire avec le procédé du *call-back* et la mémoire se *loop* et amorce ainsi la rétro-boucle vers le souvenir de la première version de l’histoire. Au-delà de l’envie de (faire) connaître enfin le dénouement de l’histoire, quelles sont les conséquences spectatoriennes de ce procédé narratif ?

2.2.2. Rire à une blague, survivre à un vécu : la rétro-boucle narrative comme rapport de force

Gadsby retourne son histoire d’une manière forte, – fulgurante, pourrions-nous même dire –, car la deuxième version est très vite racontée, juste le temps que le public aperçoive la violence vécue par Gadsby. Aussi rapide que le clin d’œil propre au procédé du *call-back*, la deuxième version de l’histoire a cependant ici la charge d’un coup de poing par la violence qu’elle raconte. Il faut rappeler que dans le genre du *stand-up*, la manière dont les histoires sont racontées – et donc fictionnalisées – afin de provoquer le rire n’est pas anodine, et est, au contraire, très méticuleusement étudiée. Or, pour reprendre les termes de Rancière dans *Le partage du sensible* (2008, p. 14), la fiction est une question de distribution des lieux, visant à conférer une efficacité maximale à la narration. La première version de l’histoire installe un paysage fictionnel : elle place le décor et ouvre sur imaginaire commun. Dans *Nanette*, Gadsby

pose un premier paysage fictionnel qu'elle choisit de mettre à mal au nom d'un réel différemment narré, et donc redistribué.

Julie Grenon-Morin dans sa thèse sur le *stand-up* identifie l'impératif humoristique du « lieu commun rhétorique » (2019, p. 16), soit l'impératif d'un constat de départ partagé : ceci est « normal » et ceci ne « l'est pas » (et en devient donc drôle). Ce lieu commun rhétorique est mobilisé comme moyen permettant de rendre le public complice de l'humour de l'artiste. En effet, Gadsby, en *queerant* le *stand-up*, dédouble la présence de cet impératif : un premier lieu commun rhétorique est déployé de manière attendue via une première histoire. Puis, le procédé du « *call-back* » est placé et invite ainsi, dans un mouvement postérieur à la construction de ce lieu commun, à le revisiter, mais avec un regard différent. Ce procédé vient accumuler les différentes versions d'une même histoire, jusqu'à ce que la première version s'en trouve déconstruite. La rétro-boucle de *l'histoire de l'arrêt de bus* représente de manière la plus précise le mouvement que Gadsby travaille, ainsi que la rupture narrative opérée. En effet, soudainement, l'histoire n'est plus stylisée au point de ne rester dans la mémoire que comme un référent humoristique et fictionnel parmi d'autres, mais nous est présentée avec toute la force du vécu (Mukherjee, 2019, p. 733). Gadsby saccade la compréhension narrative dans une volonté de se décoller non seulement du discours social dominant, mais de son ordonnancement.

De manière plus globale au spectacle, le mouvement de la rétro-boucle est appliqué à plusieurs des histoires racontées dans *Nanette*. Comme je l'ai déjà mentionné, la déclaration de Gadsby concernant son souhait de quitter le monde de l'humour revient de multiples fois, à l'aide de blagues récurrentes, et se déploie de manière de plus en plus radicale et anti-patriarcale. L'analyse du fonctionnement d'une blague (amorce qui génère une forme de tension, et une chute générant du soulagement) revient aussi à de nombreux moments, de plus en plus approfondie et arrimée à sa volonté de mettre fin à sa carrière ... Ainsi, ces rétro-boucles, en plus de permettre à des anecdotes de se

déployer en thèmes complexes, deviennent reliées entre elles et forment la toile d'une rhétorique unie. Ainsi, les moments où le procédé du *call-back* amorce la rétro-boucle fonctionnent comme des moments-pivots. Sara Ahmed, dans *Queer Phenomenology* parle de *orientation device* (2006, p. 3), soit des dispositifs d'orientation, qui permettent au sujet de reconnaître le contexte dans lequel il se meut. Or, avec *Nanette*, Gadsby opère un changement radical dans la manière de s'orienter narrativement entre les différents référents fictionnels. Les moments-pivots du *call-back* contiennent une étape de reconfiguration, car un équilibre narratif se perd momentanément. La forme du *stand-up*, qui suit souvent le déroulement de tableaux plus ou moins en lien les uns avec les autres, devient ici une toile narrative.

Dans *Nanette*, la relation entre la première version et deuxième version de la même histoire instaure un rapport de force, avec en son centre le·la spectateur·rice et sa compréhension des différents mouvements narratifs. Pour ainsi dire, le spectacle, comme un espace narratif, s'agrandit, jusqu'à rendre accessible l'histoire dans sa totalité. Il s'agit de suivre ce nouveau mouvement narratif qui redirige vers un nouveau point d'équilibre narratif, choisi par Gadsby. D'un point de vue formel, le premier lieu commun rhétorique puise sa force dans ce qu'il perpétue comme codes et structure; de manière contradictoire, sa déconstruction narrative permet elle aussi la construction d'un nouvel espace de fictionnalisation. Par la suite, l'avancée du spectacle est innervée par ces deux versions de la même histoire, et par deux temps d'écoute qui diffèrent l'un de l'autre.

Gadsby opère ce même retournement narratif sur les anecdotes et histoires de nature autobiographique. Indrani Mukherjee, dans son article *A Postmodern Text in a Stand-up-Comedy Show : Understanding Hannah Gadsby's Nanette* (2019, p. 733), réfléchit le travail de Gadsby ainsi:

Why does she do this? Perhaps to make the audience/reader aware about the limited nature of perspectives of a man. She guides them towards this understanding. And if the audience/reader is aware of the limited nature of his or her own perspectives only then would it be even remotely possible for them to relate with the trauma and pain behind the anecdotes.⁴⁹

Cette toile narrative, qui coupe, recoupe et entrecroise ces histoires, démontre combien l'intégrité d'une histoire dépend d'une coresponsabilité narrative. En effet, narrer vient avec des responsabilités, vis-à-vis de l'histoire, des personnes qui y sont impliquées, et des personnes qui l'écoutent. Gadsby, en répétant de nombreuses fois « I need to tell my story properly⁵⁰ » répartit la responsabilité narrative entre l'artiste et le public : « And what I had done, [...] was I froze an incredibly formative experience at its trauma point and I sealed it off into jokes. And that story became a routine, and through repetition, that joke version fused with my actual memory of what happened.⁵¹ » (Gadsby, 2018 :00 : 39 :53'). L'artiste endosse la responsabilité de la première narration, humoristique, et reconnaît tous les procédés qu'elle a utilisés. En effet, le *stand-up* féministe et le *stand-up queer* appellent à ce genre d'anecdotes, d'histoires, où le·la narrateur·rice est placé·e en décalage avec le « régime du normal » et où se voit ainsi exposé ce type d'interactions avec différents degrés de violence. Gadsby expose cependant très vite que cette histoire, et les éclats de rire qui en découlent, ne cachent que difficilement les traumas qui ont suivi. Le régime du normal est

⁴⁹ « Pourquoi fait-elle ça ? Peut-être pour sensibiliser les spectateur·rices/lecteur·rices quant aux limites des perspectives des hommes. Elle les guide vers cette réalisation. Et c'est seulement lorsque les spectateur·rices/lecteur·rices deviennent conscient·es des limites de leur propres perspectives qu'il sera seulement possible pour elleux de se sentir concerné·es par le trauma et la douleur à l'origine des anecdotes racontées. » (trad.libre.)

⁵⁰ « J'ai besoin de raconter mon histoire convenablement. » [Gadsby, 2018, 00 : 43 : 40'] (trad.libre)

⁵¹ « Et ce que j'ai fait [...] est d'arrêter une expérience extrêmement formative à son stade de trauma, et en faisant passer le tout à l'aide de blagues. Et cette histoire devint une routine, et via la répétition, cette même blague en vint à remplacer le souvenir factuel de ce qui s'est passé. » (trad.libre)

ouvertement défié, le rapport de force propre au spectacle est bouleversé alors qu'un défi à peine voilé est lancé au public : est-il encore possible de rester aussi complice que les gens qui étaient présents à l'arrêt de bus ? Le public a lui-aussi des comptes à rendre, alors que son premier rire lui revient à l'esprit. Une forme de vigilance d'écoute est rendue nécessaire. Entre rire et responsabilisation, la désorientation narrative se réorganise autour d'une nouvelle intention et donne forme à une expérience narrative spectatorielle singulière.

2.3. Ne pas être seul·e dans son récit : faire entendre et accueillir une narration *queerée*

Le mouvement *loopé*, analysé et décortiqué plus haut, engendre une reconstruction de points de repères narratifs non-conventionnels / *queerés*. Alors que l'artiste arrime son spectacle à une rhétorique féministe, cette reconfiguration narrative arrête la narration linéaire – qui participe à la logique de structuration hétéro-patriarcale – afin de faire émerger une autre histoire. En quoi le changement narratif que Gadsby opère sur son spectacle s'apparente-t-il à une expérience *queer* de l'arrêt pour le·la spectateur·rice ? Afin de comprendre la nature de ce moment d'arrêt narratif et discursif, ainsi que d'en relever ses conséquences, il s'agit de le penser sous un double prisme : l'arrêt contenu dans le propos de Gadsby, ainsi que ses effets sur la relation artiste/public dans le cadre du spectacle.

2.3.1 Faire entendre *Nanette* : raconter l'arrêt comme expérience dans les vies *queer*

À l'aide du procédé de la rétro-boucle, le temps présent du spectacle *Nanette* se stratifie de manière complexe, et non plus simplement dans un mouvement narratif de fuite – coûte que coûte – vers le rire. Une fois que Gadsby formule son désir de ne plus continuer à se raconter via ces codes narratifs et humoristiques-ci, la structure narrative du spectacle est chamboulée, afin de se cristalliser autour de la rétro-boucle. Elle donne forme à une autre proposition : « I think it's a good thing to do : stop and reassess⁵². »

Gadsby s'est tout d'abord arrêtée afin de jauger les effets et conséquences de l'humour sur sa vie:

And I built a career out of self-deprecating humor. That's what I've built my career on. And... I don't want to do that anymore. Because do you understand what self-deprecation means when it comes from somebody who already exists in the margins? It's not humility. It's humiliation.⁵³

L'humour prend ici la forme du dénigrement car il dévalorise le vécu, et, pour provoquer le rire, il met fin au récit. Or, dans les codes du *stand-up* la chute d'une blague – la fameuse *punchline* – exige du public qu'il oublie qu'il y a une suite à l'histoire, afin de rire aux éclats de la structure et du dénouement proposés. L'histoire est incomplète, mais le rire se satisfait de cet agencement narratif. Or Gadsby répète plusieurs fois qu'elle souhaite simplement que son histoire soit réellement écoutée : ce

⁵² « Je pense que c'est une bonne chose à faire : s'arrêter et rejauger. » [Gadsby, 2018 : 00 : 17 : 21] (trad.libre)

⁵³ « Et j'ai construit ma carrière à partir d'un humour de dénigrement personnel. C'est sur ça que j'ai bâti ma carrière. Et... Je ne veux plus faire ça dorénavant. Parce-que, est-ce que vous réalisez ce que le dénigrement fait sur quelqu'un-e qui est déjà à la marge ? Ce n'est pas de l'humilité. C'est de l'humiliation. » [Gadsby, 2018, 00:17:29'] (trad.libre)

point de départ lui permet progressivement d'arrimer cette rétrospective aux enjeux plus larges des politiques mémorielles du *storytelling*. Selon Gadsby, ce procédé humoristique a un impact différent en fonction du rapport à la norme qu'entretient l'individu concerné. Si celui-ci est déjà relégué à la marge – non-validé – cet arrêt narratif revêt une part de violence.

Sara Ahmed, dans la lignée de pensée de Frantz Fanon qui théorise les schémas historico-politiques contenus dans et par les corps marginalisés, pense l'expérience de l'arrêt à travers une phénoménologie de l'arrêt/ une phénoménologie du blocage (« phenomenology of 'being stopped' » (2006, p. 139) : les corps marginalisés sont bloqués par les normes hégémoniques. Autrement dit, ceux qui ne sont pas reconnus comme légitimes par les instances de pouvoir se voient être arrêtés ou bloqués dans leur trajectoire de vie⁵⁴. Leur récit leur est dérobé, ce qui participe à une mécanique de l'oubli et du trauma.

Dans cette perspective, deux dynamiques de l'arrêt sont mises en œuvre. Tout d'abord, l'arrêt de la *punchline*, qui arrête l'histoire et pose des enjeux très concrets de marginalisation de certains types de vécus et de mises sous silence de certaines violences. Ce premier type d'arrêt rejoint la phénoménologie de l'arrêt d'Ahmed pour ce qui a trait au récit de vie arrêtés. Gadsby, en travaillant avec le mouvement de la rétro-boucle, permet de raconter la suite de l'histoire.

La question de l'arrêt devient ainsi fondamentale à une compréhension des dynamiques de pouvoir qui régissent les cadres culturels, sociaux et politiques contemporains, et

⁵⁴ Sara Ahmed propose de voir la phénoménologie d'un corps capable comme une phénoménologie d'un corps blanc. (Ahmed, 2006, p. 138)

qui enlèvent aux personnes marginalisées le pouvoir de se vivre, et de se mouvoir sans entraves :

Feminist, queer, and critical race philosophers have shown us how social differences are the effects of how bodies inhabit spaces with others, and they have emphasized the intercorporeal aspects of bodily dwelling.⁵⁵

Dans *Gatsby*, l'expérience de l'arrêt est ainsi d'abord convoqué à travers le prisme d'une expérience de l'arrêt imposée.

Or *Nanette*, qui prend son assise sur la vie de *Gatsby*, a comme point de départ un corps et un vécu *queer*, qui a grandi de côté (*sideways*) – un corps de la marge. Pour regarder ce corps, ou autrement dit, afin de comprendre le vécu de *Gatsby*, le mouvement narratif normatif doit s'arrêter dans sa trajectoire. Il y a donc ici un deuxième arrêt qui relève d'un arrêt du mouvement narratif normatif. Ce mouvement est ici « arrêté », c'est-à-dire qu'il est *queéré*, afin « d'être momentanément » avec *Gatsby*, et d'écouter la suite de son histoire, et ainsi de ne plus effacer le trauma. Les procédés narratifs et dramaturgiques, qui ont été *queérés* dans leurs formes et fonctions, engrangent progressivement une expérience spectaculaire qui en devient elle-même à son tour *queérée*. En effet, alors que *Gatsby* mobilise sa biographie et carrière, mais aussi ses connaissances en histoire de l'art, *l'histoire de l'arrêt de bus*, etc., elle se met à raconter « la suite », et ainsi à faire autrement histoire. Face à ce constat, la rétro-boucle, de par son fonctionnement structurel, est le rouage central à cette déstabilisation et réagencement de la narration linéaire. Autrement dit, via la rétro-boucle narrative,

⁵⁵ « Les philosophes de la pensée féministe, *queer*, et décoloniale nous ont démontré que les différences sociales sont issues de la manière dont les corps habitent l'espace face aux autres, et iels ont marqué l'importance de l'intercorporalité pour les questions d'espaces corporels. » (Ahmed, 2006, p. 5) (trad.libre.)

l'expérience de l'arrêt devient un dispositif narratif. Puissant, ce deuxième type d'arrêt est volontaire, car désiré et provoqué par Gadsby dans son spectacle.

2.3.2 Accueillir *Nanette* : l'expérience de l'arrêt au service d'une nouvelle relation artiste/public

Gadsby offre, pour ainsi dire, un miroir individuel et collectif à son public. Ce miroir est de nature subversive. Robert Damien, dans son étude sur l'humour subversif *La subversion bouffonne* (2017), théorise la subversion comme la capacité de servir un miroir au pouvoir, afin de créer une rupture qui permet de saisir l'altérité des choses et des êtres qui lui échappe dans sa structure (Damien, 2017). Le spectacle produit son propre dispositif subversif, afin d'accueillir une narration provenant de la marge. Gadsby dit ainsi : « Laughter is not our medicine. Stories hold our cure. Laughter is just the honey that sweetens the bitter medicine. I don't want to unite you with laughter or anger. »⁵⁶ (Gadsby, 2018 : 01 :07 :17').

Le propos du spectacle renvoie à une forme de responsabilité de ses actes et réactions, alors que le rire est montré comme un outil possiblement oppressif. Gadsby, en voulant reconfigurer structurellement et émotionnellement son histoire, réalise que pour ce faire, elle doit saccader – arrêter – la traversée spectatorielle.

Gadsby génère ainsi un dédoublement de l'écoute spectaculaire : il s'agit dorénavant d'être à l'affût de ses réactions lors du spectacle (rires, applaudissements, complicité... Ai-je ris ? De quoi et de qui ? Vais-je rire encore ?) vis-à-vis de la nouvelle

⁵⁶ « Le rire n'est pas notre remède. Les histoires détiennent notre guérison. Le rire joue simplement le même rôle que le sucre du miel alors qu'il adoucit l'amertume du médicament. Je ne veux pas vous rassembler autour du rire ou de la colère. » trad.libre.

compréhension narrative et politique apportée par la rétro-boucle. Ainsi, cette nouvelle compréhension contient une part introspective. Pour Indrani Mukherjee, il y a là un processus de conscientisation qui est forgé à partir d'une dramaturgie autoréflexive (2019 : 732). Cette dramaturgie est à la fois présente dans la relation que l'artiste entretient avec sa propre narration, ainsi que dans la relation qu'elle entretient avec son public. Gadsby répartit la responsabilité de la narration entre artiste et public. La narration linéaire est court-circuitée : reconstruire l'histoire représente une forme d'engagement actif et collectif. La rétro-boucle arrime ainsi son processus de désorientation du récit à un mouvement subjectif intérieur, car une nouvelle forme de vigilance devient possible avec le spectacle. Cette écoute de soi-même permet l'émergence d'une forme de coresponsabilité narrative, construite à travers la rétro-boucle.

La proposition narrative de Gadsby est une expérience politique qui met son public en position de désorientation. Il est cependant important de remarquer l'hétérogénéité du public de Gadsby, démographiquement formé à la fois par des personnes cisgenres hétérosexuelles, et des personnes LGBTQIA2S+. Cette distinction permet d'envisager une réception différenciée de cette expérience spectaculaire de l'arrêt. Pour certain·es, l'expérience sera une première (ou un rare moment de) prise de conscience des privilèges constituant ses repères. Pour d'autres, ce spectacle permettra de se rassembler autour d'une expérience partagée. La relation qui s'établit entre le·la spectateur·rice et la structure narrative offre ainsi une plasticité de rapports entre l'émotionnel (travaillé par le rire, et la relation avec l'artiste) et le politique (par le travail de reconstruction et de réhabilitation de la marge). Alors que les individus dans la salle se trouvent être désorienté·es dans une relation au spectacle qui fait plus ou moins écho à des vécus personnels, la forme du spectacle pointe du doigt l'importance de connaître ses propres limites perceptives.

Une nouvelle proximité entre l'artiste et son public se crée ainsi. Le rire comme horizon perceptif n'est soudainement plus « aligné » comme avant : il s'est vu lui aussi, comme la narration et la mémoire, être *queeré*. L'arrêt devient un dispositif à part entière, au cœur d'une interaction entre soi et le monde, en transformation radicale. Narrativement, l'arrêt est donc un moment politique au sein de l'œuvre car contenant aussi bien le propos politique de Gadsby que sa méthodologie appliquée. Le tout s'arrime à une analyse politique où l'interaction entre les corps en présence témoigne de relations de pouvoir potentiels⁵⁷ (Ahmed, 2006, p. 6).

La rétro-boucle narrative et l'expérience de l'arrêt permettent à Gadsby de déployer une nouvelle manière de donner vie à l'œuvre et de travailler son rapport au monde. Cette nouvelle compréhension peut être analysée comme un bouleversement de ce qui fait sens du monde. L'expérience de l'arrêt déplace, en quelque sorte, la posture d'écoute des spectateur·rices vers une posture proactive dans la lecture des relations de pouvoir. Doucement, la violence que Gadsby a vécu fait émerger la nécessité d'être en lutte pour que ces histoires soient entendues.

Elsa Dorlin, dans *Se défendre : une philosophie de la violence* (2017) conceptualise la notion de « modalités de travail de la violence » (2017, p. 148). Or le travail de Gadsby est traversé par ce même genre de modalités : elle transmet des expériences vécues de limites, d'impuissance, et de violence. Cette transmission ne fait pas que rendre concrète la notion d'un danger et d'une menace exogène, mais tend aussi au public « l'effet miroir de sa propre action/réaction, de soi-même. » (2017, p. 8). Arrêt, désorientation, *call-back effect*, dédoublement de l'écoute, reconfiguration : la lutte

⁵⁷ « The concept of « orientation » allows us then to rethink the phenomenality of space- that is, how space is dependent on bodily inhabitation. » (« Le concept de l'orientation nous permet de repenser la phénoménalité de l'espace – soit comprendre comment l'espace ») (trad.libre.)

acharnée menée par Gadsby est celle de la coresponsabilité. « I just want my story to be heard. To be felt and understood by individuals with minds of their own. »⁵⁸ (Gadsby, 2018 : 01 :07 :28'). Ce faisant, elle fait basculer les mécanismes subversifs du spectacle en un mouvement de résistance. Halberstam lance dans *The Queer Art of Failure* (2011), cette forme de défi :

We may want to forget family and forget lineage and forget tradition in order to start from a new place, not the place where the old engenders the new, where the old makes a place for the new, but where the new begins afresh, unfettered by memory, tradition, and unstable pasts.⁵⁹

Il faut se diriger ailleurs. Dans une perspective *queer*, il s'agit de se tourner vers un lieu d'existence qui est extérieur à tout schéma hégémonique préexistant (2011, p. 73). Le troisième, et dernier, chapitre de ce mémoire va investir l'articulation entre le concept de la désorientation, tel que balisé dans cette recherche sur *Nanette*, et les modalités d'un travail de la violence. Quel peut être le destin de ces – nos – résistances ? *Nanette* va être étudié à travers le prisme de la lutte et de l'autodéfense, telles que conceptualisées par la philosophe Elsa Dorlin (2017). Le tout permet de penser les récits de violences comme moyen de redonner puissance et agentivité au sujet violenté. Les potentialités de (re)faire communauté autour de ces expériences vont être explorées. L'idée étant que les « conditions de possibilités cognitives d'une empathie » (Dorlin, 2017, p. 172) peuvent relever d'un rapport différencié aux mécanismes de domination mais doivent aboutir au constat implacable qu'il faut faire front commun.

⁵⁸ « Je veux simplement que mon histoire soit entendue. Être entendue et comprise par des individus indépendants d'esprit. » (trad.libre.)

⁵⁹ « Nous pourrions avoir envie d'oublier les liens familiaux et oublier les traditions afin de commencer d'un nouveau lieu, d'un lieu d'où l'ancien ne forge pas le nouveau et d'où l'ancien ne fait pas de place pour le nouveau, mais plutôt d'un lieu où le nouveau commence entièrement de zéro, libéré de la mémoire, des traditions et de passé instables. » (Halberstam, 2006, p. 70) (trad.libre.)

CHAPITRE III

COLÈRES, TENSIONS ET VIOLENCES: COMMENT *NANETTE* TRANSFORME
UN RÉCIT DU TRAUMA EN UNE RHÉTORIQUE DE PUISSANCE
COLLECTIVE

Gadsby change la nature de son spectacle afin de rompre les liens avec la culture *mainstream* du rire. Les chapitres précédents ont démontré les torsions que l'artiste opère dans son spectacle : son ton, sa narration, ses ruptures, son adresse... La forme et le fond du propos de Gadsby mettent de l'avant la violence qu'elle a vécu. Confrontation, auto-défense, contre-attaque ... Comment nommer et penser les « armes » que Gadsby utilise afin de raconter ses récits de violences ? Le terme de « violence » est convoqué ici sous un prisme polysémique : il ne s'agit pas de mettre sur un même plan analytique les violences que Gadsby a vécu et les effets narratifs qu'elle utilise dans son spectacle afin d'en changer la nature. En effet, la différence fondamentale entre ces deux violences se loge dans le fait que ce qu'a vécu par Gadsby vise et attaque directement son droit d'existence, alors que le droit à la colère que l'artiste se donne dans *Nanette* « violente » une partie de son public dans son rapport confortable et normé à l'humour. Différentes modalités – et intensités – de violence sont donc présentes dans *Nanette*. Ce troisième et dernier chapitre souhaite identifier et décortiquer ces modalités et leurs potentialités. Est-il possible – et si oui comment – de (re)faire communauté autour de l'expérience de la violence ? Dans un premier mouvement, ce chapitre s'ouvre et retrace les moments de colère dans le spectacle. Cette colère va être arrimée à une définition de la violence amenée par les écrits d'Elsa Dorlin (2017). La question de l'auto-défense est mise de l'avant afin de réfléchir les

enjeux de légitimité propres à cette confrontation. Dans un deuxième temps, ce chapitre démontre comment les modalités d'un travail de la violence, entre violence-contre-soi et violence-hors-soi, permettent à Gadsby d'advenir comme sujet, afin de faire basculer son récit personnel en un espace du dissensus. Dans un troisième et dernier temps, la question du corps violenté, qui est un corps situé, est explorée afin de le voir comme étant un élément central à une nouvelle politique du partage : il s'agit de faire corps avec les expériences vécues de violences pour mieux faire communauté dans la lutte.

3.1. Violences vécues et violences racontées : premières réflexions sur la relation entre colère et auto-défense dans *Nanette*

Le discours de *Nanette* ne cherche pas de prime abord un apaisement. Gadsby reconnaîtra elle-même que la manière dont elle avait pris l'habitude de « se raconter » provoquait une grande violence envers sa personne : « And what I had done, with that comedy show about coming out, was I froze an incredibly formative experience at its trauma point and I sealed it off into jokes. Punchlines need trauma. Because punchlines need tension, and tension feeds trauma.⁶⁰ » (Gadsby, 2018, 00: 39 : 53'). Gadsby déplie simultanément des histoires et des notions critiques afin de faire émerger les violences que la *punchline* porte en elle. Ce travail narratif permet progressivement à Gadsby de retourner les relations de pouvoir en faveur d'une nouvelle perspective – la sienne. Ce faisant, l'artiste met fin au silence entourant la violence qu'elle a subie, et transforme son *stand-up* en un espace d'auto-défense *queer*.

⁶⁰ « Et ce que j'ai fait avec ce spectacle à propos de mon *coming out*, est de figer une expérience extrêmement formatrice, et de l'arrêter au moment traumatisant, et de celer le tout avec des blagues. La chute d'une blague a besoin de trauma. Parce-que la chute d'une blague a besoin de tension, et que la tension se construit autour d'un trauma. » (trad.libre)

3.1.1. *Nanette*, un spectacle violent ? Au nom d'une nouvelle forme d'humour, se donner le droit de raconter le trauma

Ce mémoire démontre dans son premier chapitre que *Nanette* est traversé par de nombreux genres humoristiques (*standup* féministe, *standup queer*, *alternative comedy*, *anti-social comedy*, humour politique...) qui ont pour particularité de tous travailler un rapport confrontationnel à l'actualité, aux institutions et aux relations de pouvoir. Cependant, dans *Nanette*, Gadsby arrime son geste humoristique à une envie de se libérer de ce jeu de va-et-vient entre critique et *statu quo* qui est souvent le propre du *stand-up* :

Look, I am angry. I apologize. I know there is a few people in the room going, « Now, look...I think she's lost control of the tension. » [...] I'm not experienced in controlling my anger. It's not my place to be angry on a comedy stage. I'm meant to be doing self-deprecating humor. People feel safer when men do the angry comedy. They are the kings of the genre. When I do it, I'm just a miserable lesbian, ruining all the fun and the banter. When men do it, heroes of free speech.⁶¹

Petit à petit, Gadsby passe d'une confrontation balisée comme étant un mécanisme humoristique comme un autre, à un temps de narration qui accueille des récits de violence, et de colère. Le chapitre précédent analyse comment la rétro-boucle fait basculer les histoires personnelles de Gadsby vers une forme narrative plus virulente dans son fond et dans sa forme. L'analyse de *l'histoire de l'arrêt de bus*, par exemple, permet de révéler un dénouement porteur d'une violence qui dépasse la blague. Le récit, qui pointait du doigt et se moquait dans un premier temps du comportement possessif

⁶¹ « Écoutez, je suis en colère. Je me doute que certaines personnes dans la salle se disent « Attends, là je pense qu'elle a perdu le contrôle sur la tension. » [...] Je n'ai pas beaucoup d'expertise lorsqu'il s'agit du contrôle de ma colère. Je ne suis pas censée être en colère lors d'un spectacle humoristique. L'on s'attend à ce que je fasse de l'humour de dénigrement personnel. Les gents se sentent plus en sécurité lorsque ce sont les hommes qui font l'humour colérique. Ils sont les rois du genre. Lorsque je le fais, je ne suis qu'une lesbienne méprisable, sans sens de l'humour. Lorsque les hommes le font, ils sont perçus comme des héros de la liberté d'expression. » [Gadsby, 2018, 00:57:47] (trad.libre)

et agressif d'un homme cisgenre et hétérosexuel, révèle en fait le revers dangereux et ouvertement violent de ce genre comportement. Il ne s'agit plus ici de banaliser, mais bien d'identifier et cibler ce genre d'occurrences.

Le chapitre précédent a aussi mentionné la perspective critique portant sur l'histoire de l'art, et comment Gadsby mobilise ses connaissances afin de revisiter le récit construit autour de certaines figures. La vie de van Gogh est ainsi reproblématisée; de manière différente, Gadsby va aussi revenir sur le *storytelling* autour de Pablo Picasso : toujours décrit comme étant un « grand amoureux des femmes », Gadsby révèle l'envers de ce comportement :

Picasso. I hate him, but we're not allowed to. [...] He suffered from a mental illness, he did. He suffered badly and it got worst as he got older. Picasso suffered the mental illness of mysogyny. [...] let me provide a quote. He said : "Each time I leave a woman, I should burn her. Destroy the woman, you destroy the past she represents." Cool guy. [...] Marie-Therese Walter. She was seventeen when they met. She was underage. Legally underage. Picasso was 42, married, at the height of his career. Does it matter ? Yeah. [...] But as Picasso said, " no it was perfect. I was in my prime, she was in her prime. "'⁶² [2018 : 00 : 49 : 42']

La mythologie de Picasso est chamboulée, car il n'est plus simplement décrit via son inventivité et sa créativité artistique. L'artiste est raconté à la lumière de sa vie personnelle. Ce faisant, Gadsby ne nie pas les avancées et l'importance du cubisme :

⁶² « Picasso. Je le déteste, mais c'est interdit. [...] Il souffrait d'une maladie mentale, si si ! Il souffrait sévèrement, et ça s'est empiré avec l'âge. Picasso souffrait de la maladie mentale de la misogynie. [...] Laissez-moi vous donner une citation. Il a dit : « À chaque fois que je quitte une femme, je devrais la brûler. Détruire la femme revient à détruire le passé qu'elle représente. » Un gars sympa ! [...] Marie-Thérèse Walter. Elle avait 17 ans quand elle l'a rencontré. Elle était mineure. Légalement mineure. Picasso avait 42 ans, marié et au sommet de sa carrière. Est-ce que cela a de l'importance ? Ouais. [...] Mais comme Picasso a dit : « non, c'est parfait. Je suis à la fleur de mon âge, et elle aussi. » (trad.libre)

Cubism is important. It really is. It was a real game-changer. [...] We can have all the perspectives, all at once. From above, from below, inside out, the sides. All the perspectives at once !⁶³ [2018 : 00 : 54 : 10']

Cette description du cubisme n'est pas anodine car elle joue avec la notion de « perspective sur » à comprendre à travers la notion de positionnalité ; élément qui, dans la critique que Gadsby fait de Picasso, manque à la démarche artistique de ce dernier. Par ailleurs, Gadsby joue également sur la question de « rassembler toutes les perspectives », alors qu'elle ne présente plus Picasso d'une manière unidimensionnelle – figure emblématique – mais bien comme un ensemble constitué de différents éléments – artiste, certes, mais homme aussi. La créativité de Picasso n'enlève pas la possibilité d'une posture critique vis-à-vis des vies que la société encense. Alors que l'histoire institutionnelle oublie tant d'artistes femmes, tant d'artistes racisé·es, tant d'artistes trans et *queer* etc., Gadsby défend l'importance d'être vigilant·e quant à la manière dont sont racontée les vies d'artistes qui ont le privilège d'être retenues, archivées et transmises.

Afin de marteler un même constat, Gadsby entremêle récits autobiographiques et mythologies propres à certaines figures artistiques et politiques emblématiques: la stratégie narrative – ou *storytelling*, analysée dans les chapitres précédents comme participant au maintien de la norme – se voit ici être tenue responsable des violences subies par les oublié·es des « grands » récits. « These men are not the exception, they are the rule. And they are not individuals, they are our stories. [...] These men control our stories.⁶⁴ » [2018 : 00 : 57 : 06']. Gadsby dira plus tard : « I tell you this because

⁶³ « Le cubisme est important. Si, vraiment. C'est un vrai chamboulement. [...] On peut avoir toutes les perspectives en même temps. D'en haut, d'en bas, de l'intérieur, des côtés. Toutes les perspectives en même temps ! » (trad.libre)

⁶⁴ « Ces hommes ne sont pas des exceptions, ils constituent la norme. Et ils ne sont pas juste des individus, ils forment l'ADN de nos histoires. Ces hommes contrôlent nos histoires. » (trad.libre)

my story has value.⁶⁵» Dans *Nanette*, la tentative d'arrêter un système « macro » d'engrenages oppressifs est reliée à des enjeux propres à un récit individuel, qui s'est vu lui aussi être violemment tu.

La philosophe française Elsa Dorlin, qui étudie la question de la violence comme moyen de libération dans *Se défendre : une philosophie de la violence* (2017), circonscrit la violence oppressive comme partant d'un soi souffrant des systèmes dominants, et qui en serait donc à la marge. Alors que Gadsby déconstruit de plus en plus les procédés humoristiques afin d'en révéler les différentes formes de violences, l'artiste fait basculer la perspective narrative humoristique du consensus à la marge. Or, Sara Ahmed qualifie les moments de désorientation comme des moments de visibilisation de la marge. L'autrice mentionne de plus que ces moments de visibilisation deviennent des moments de violences personnelles et politiques⁶⁶ pour la personne marginalisée. Effectivement, dans le spectacle, Gadsby enchaîne assez rapidement ce constat :

And this tension, it's yours. I am not helping you anymore. You need to learn what this feels like because this... this tension is what not-normals carry inside of them all the time because it is dangerous to be different !⁶⁷

La question de la structure humoristique, le jeu émotionnel entre tension et soulagement et ses soubassements politiques, qui est une rétro-boucle récurrente du

⁶⁵ « Je vous raconte ça car mon histoire a de la valeur. »[2018 : 01 : 02 : 49'] (trad.libre)

⁶⁶ « The moments when the body appears « out of place » are moments of political and personal trouble. » (Ahmed, 2006, p. 135)

⁶⁷ « Et cette tension, elle vous revient. Je ne vous aide plus à la dissiper. Vous avez besoin d'apprendre ce que cela fait car cette... cette tension que vous ressentez en ce moment est la même que les gentes hors-normes portent en elleux en tout temps parce-qu'il est dangereux d'être différent·e ! » (Gadsby, 2018 : 01 :00 :24')

spectacle, habilite Gadsby à (ré)agir face au récit de violences tronqué qu'elle présentait jusqu'à maintenant.

3.1.2. Raconter la violence, retourner la violence : une stratégie de l'auto-défense

Avec *Nanette*, il est possible d'analyser la représentation comme contenant une forme de violence qui lui est propre. Parler de violence, et remobiliser son vocabulaire, permet d'aborder le moment de la représentation comme un espace en – et du – dissensus.

Or, le *stand-up* est un art de la rhétorique, qui trouve son efficacité dans sa capacité à amener son·sa spectateur·rice à regarder le monde à travers sa perspective (humoristique). *Nanette* devient un système de confrontations : un face-à-face – qu'il soit introspectif ou interpersonnel – a lieu et s'appréhende de manière éminemment politique. Ainsi, au lieu de garder le public à l'extérieur du cycle de violence que l'artiste dévoile en le faisant rire, elle l'y attire et l'y invite. Soudainement, le récit n'est plus stylisé au point de ne rester dans la mémoire que comme un référent humoristiquement fictionnel parmi d'autres. En effet, la réflexion que Gadsby lance concernant l'humour de dénigrement qu'elle convoquait dans ses spectacles précédents, permet de réfléchir aux différentes tactiques que les corps violentés déploient afin de survivre à leur vécu. Elsa Dorlin (2017, p. 169) énumère ainsi : « Évitement, déni, ruse, mot, argument, explication, sourire, regard, geste, fuite, esquive » comme étant des techniques de « combat réel », qui ne sont que rarement reconnues comme telles. Ces techniques, qui ont moins de panache que des stratégies plus frontales permettent tout de même dans certains cas de traverser la violence subie, sans y succomber. Dorlin catégorise ces techniques comme étant des techniques d'auto-défense protectionniste (2017, p. 146) qui forcent à prendre sur soi, quitte à insensibiliser, mettre en latence, l'individu concerné. *Nanette* permet à Gadsby de montrer qu'elle-même a eu recours à

ces stratégies, et d'expliquer pourquoi elle veut changer de tactiques. Ce spectacle devient ainsi le terrain d'expérimentation d'une nouvelle pratique d'auto-défense, afin de faire face à la violence qu'elle a vécue et qu'elle utilisait jusqu'à présent pour ses blagues.

Il s'agit ainsi maintenant de donner de l'importance à la réalité qui suit la blague. D'ailleurs, Gadsby refuse de manière catégorique le statut de victime : « I am not a victim. I tell you this because my story has value. »⁶⁸ Il s'agit donc ici de changer les règles de sa propre action afin de passer à une étape de visibilité, et surtout de validation, de son récit. Il ne s'agit plus de traverser la violence, mais de la raconter, en fonction de sa perspective, et de son régime de vérité, pour reprendre la terminologie de Jacques Rancière (2000, p. 59). Il s'agit de réinsérer dans l'histoire toutes ses micro-histoires de violences, tous ces moments d'autodéfense, d'une telle manière que ces micro-gestes de survie deviennent un appareillage d'attaque du système responsable de cette souffrance. Gadsby dira ainsi à la fin du spectacle : « Stories hold our cure »⁶⁹. Le récit devient monstration de sa propre nécessité, afin de changer ce que l'on voit, et ce qu'on peut en dire (2000, p. 59).

⁶⁸ « Je ne suis pas une victime. Je vous raconte ça car mon histoire a de la valeur. » [Gadsby 2018 : 01 : 02 : 49] (trad.libre.)

⁶⁹ « Les histoires détiennent notre remède. » (Gadsby, 2018 : 01 : 17 ; 07') (trad.libre.)

3.2 Gadsby et la praxis libératrice de la violence : replacer le sujet violenté sur scène et dans le monde

Dans le cadre de *Nanette*, Gadsby porte un récit de violences subies à la fois physiques, verbales, psychologiques et symboliques. La violence (de ce) qu'elle raconte se transpose en un souci formel à la précision chirurgicale. Le travail opéré, qui est mené en réaction au vécu de Gadsby, contient une forme de violence qui lui permet de se raconter, et donc d'être entendue. Tout cet appareillage en est un qui vise l'apparition du sujet de l'histoire racontée. Tout ce travail rend la violence recevable – et non pas acceptable. Le public ne peut être tenté de la refouler (refus d'écouter sous prétexte que c'est trop dur) ni de la minorer. L'agir narratif disruptif du spectacle va avec l'advenir du sujet.

3.2.1. La violence comme praxis libératrice pour une narration d'un sujet en puissance

Les récits de violences de Gadsby ne racontent plus simplement des vies sur la défensive, mais travaillent à une mise en puissance du sujet. Autrement dit, la narration de Gadsby devient praxis libératrice : elle raconte ce qu'elle a subi comme violences patriarcales, lesbiennophobe, *queer*-phobe..., tout en produisant « une subjectivité puissante dépassant les représentations victimisantes plus communément admises [...] ». » (Dorlin, 2017, p. 154). En puisant ainsi dans son histoire afin de se faire véritablement advenir auprès de son public, Gadsby inverse les rapports de force cristallisés autour de son corps : il passe de corps-bloqué car violenté, à un corps-capable, car contenant de la puissance. Le travail qu'exerce Gadsby relève donc d'une forme de théorie du pouvoir, mais d'un pouvoir alternatif car en résistance aux formes de domination en place.

Cette démarche lui permet de désamorcer et court-circuiter les processus d'incorporation et de reconduite de ce que Dorlin appelle les mythologies politiques dominantes (2017, p. 8), qui perpétuent constamment une marginalisation de ces vécus. Elle passe ainsi d'une condition d'être « aliénée » (la « haine-contre-soi », telle que pensée par Frantz Fanon (1971) dans *Peau noire, masques blancs*), à une nouvelle forme d'agentivité, qui extériorise cette violence. En effet, Elsa Dorlin théorise que la praxis libératrice, et la violence qu'elle contient, puise son élan dans une violence tout d'abord dirigée envers soi, dans le but de rompre tous les liens existants entre le « dominant » et le-la « dominé·e ». Il y a donc au préalable une relation intime à la violence, qui force à identifier en soi-même tous les mécanismes violents incorporés : la violence traverse la chair et rentre dans le sujet.

La force de cette violence incorporée est telle que le sujet finit souvent par se détester avant de se rendre compte qu'il peut se défaire de ces mécanismes: il faut donc d'abord *se faire violence* afin d'en sortir. Dorlin, afin d'exemplifier cette notion, reprend l'idée du schéma corporel, mobilisée parallèlement par Fanon et Merleau-Ponty, qui permet de penser la capacité d'un corps comme étant concernée, entre autres, par le politique et ses violences. Ce schéma corporel subit les mécanismes du système dominant et doit être brisé afin de réussir à entamer un autre récit. L'intrication entre subjectivité mémorielle et relations de pouvoir, démontré dans le chapitre précédent, continue ici à être dépliée.

Dans cette lignée, Gadsby met d'abord à terre les mécanismes de reconduite qui se trouvent en elle-même, avant d'attaquer la question face à son public. C'est ainsi qu'elle commence, très tôt dans le spectacle, par déconstruire son rapport à l'humour, et la carrière qu'elle a construite grâce à lui. Puis elle s'attaque aux histoires qu'elle n'a jamais racontées dans leur entièreté. Gadsby assume ainsi de mettre son public face à une tension qui n'est plus désamorcée, et c'est précisément cette tension non-résolue qui contribue à la mise à mal des relations de pouvoir. Retournements narratifs,

mémoriels, politiques, émotionnels... tous sont portés par la même volonté de démantèlement de la norme.

Être victime du patriarcat ne veut pas dire être victime de son récit. Montrer la violence de son vécu permet à Gadsby de ne plus être seule responsable de l'intégrité mémorielle et expérientielle de ses récits. Elle démontre ainsi la force des processus de réappropriation, qui permettent de mettre fin à l'épuisement dû au trauma rendu silencieux. Les procédés narratifs qui la font revenir sur ses traumas ne relèvent pas d'une mécanique *malheureuse*, qui enlève de l'agentivité au sujet⁷⁰ : la violence de ce qu'elle s'impose dans son spectacle (raconter ses traumas, replonger dans la tristesse et la colère, se confronter à son public...) lui permet de se réapproprier une forme de puissance, et non pas de plonger dans une expérience de l'épuisement, ou du ressentiment (Dorlin, 2017, p. 245-246). Autrement dit, ces expériences violentes deviennent tremplin : il s'agit de se tourner vers de nouvelles ressources et de se mettre en puissance, envers et contre tout.

3.2.2. Violence et rhétorique politique : se rendre compte de la nécessité d'une coresponsabilité narrative

L'agir narratif et mémoriel déployé par Gadsby fait émerger une nouvelle rhétorique politique. L'humoriste opère un travail sur la structure narrative de son spectacle qui permet de penser la rencontre avec le public comme un moment « qui peut faire monde

⁷⁰ Elsa Dorlin parle de l'*action malheureuse*, soit l'action de se débattre, qui résulte en un épuisement de soi. Cela équivaut à une « puissance d'agir qui se retourne en réflexe en un réflexe auto-immun. » (Dorlin, 2017, p. 8-9)

», au sens où l'entend le philosophe Franck Fischbach dans son ouvrage *La privation du monde* (2011), soit « d'être "propre à", c'est-à-dire de pouvoir être utilisé pour faire quelque chose. » (Fischbach, 2011, p. 7). En effet, ce que démontre bien le travail narratif de Gadsby est qu'elle n'a jamais eu accès à un espace d'écoute et de validation assez malléable pour lui permettre de faire entendre ses récits. Elle part ainsi du constat qu'elle-même a été privée et dépossédée d'un monde. Autrement dit, Gadsby façonne son spectacle afin de se redonner de la puissance sur son environnement. Or, Fischbach soutient qu'*avoir un monde permet d'être au monde* (2011, p. 11). Ainsi, le travail narratif et mémoriel qu'elle opère lui permettrait de « faire monde » de la violence qu'elle a subie, c'est-à-dire qu'elle la tord et la restitue à son propre usage.

À partir d'un processus de nature introspective, cette volonté de « faire monde » s'arrime ainsi à l'analyse du chapitre précédent qui reliait la démarche introspective à l'échelle individuelle à des soubresauts collectifs concrets. Elle inter-relie stratégies individuelles d'*empowerment* et relation à la collectivité. Ainsi, la dramaturgie autoréflexive amenée par Indrani Mukherjee (2019) peut être lue comme un défi lancé collectivement : allons-nous « consommer » passivement les *punchlines* et devenir co-créateur·rice de leur effet humoristique et oppressif (2019, p. 733)? Ou allons-nous reconnaître l'agentivité narrative que Gadsby se donne, et accepter la coresponsabilité de l'écoute ? L'impératif de la lutte propose de faire pont avec la salle.

Le ton et l'adresse invitent à amorcer son propre processus d'introspection quant aux liens que chaque spectateur·rice entretient avec la marginalisation de ces vécus. A quelle violence le public participe-il ? À une perpétuation de la violence narrative excluante, et donc oppressive ? Ou bien accepte-t-il les modalités d'un travail de la violence propres à une praxis libératrice ? En effet, si la pérennité du réagencement narratif et mémoriel revient, certes, à la charge et la force que Gadsby donne à son argumentaire, elle relève aussi d'une forme d'engagement de la part des spectateur·rices. Ce travail de la violence concorde ainsi avec le processus de

responsabilisation spectatorielle amené par Indrani Mukherjee, afin d'en augmenter la force d'impact, et d'en démontrer l'urgence. Autrement dit, la violence participe tout aussi bien à la visibilisation de Gadsby qu'au travail d'accueil qu'elle exige en retour.

C'est un fil ténu dont il est question ici. Le processus politique d'introspection que ce mémoire étudie ne peut que difficilement se présenter comme généralisable ou observable auprès de chaque personne dans la salle, ou auprès de chaque individu devant son écran d'ordinateur. Cependant, cette étude démontre tout de même que la radicalité du propos de Gadsby quant au traitement qu'elle refusera dorénavant d'imposer à sa personne, transforme de manière globale la réflexion concernant la violence produite par l'humour, et la force d'impact problématique que cette violence a sur les personnes marginalisées. « I just want my story to be heard. »⁷¹, dit Gadsby. Ainsi, si le processus de responsabilisation n'est pas, en soi, tangiblement prouvable (et là n'est pas l'objectif), la réflexion de Gadsby se loge à un endroit de la culture dite « mainstream » qui permet tout de même de dire, qu'à défaut de toucher systématiquement chaque individu, elle se rend « jusqu'à ce qui fait masse », et bouscule le système qui y donne forme culturellement. Autrement dit, la rétro-boucle permet au processus narratif et émotionnel de Gadsby de n'épargner, en quelque sorte, personne. La réflexion de l'artiste autour de la constitution du rire éclaire ce en quoi elle souhaite différencier son spectacle : elle ne souhaite plus unir son public au nom de ce que les spectateur·rices auraient en commun, mais plutôt les unir par la force des différences.

⁷¹ « J'ai envie que mon histoire soit entendue. » [Gadsby, 2018 : 00 : 42 :02'] (trad.libre)

3.3 « I am in my prime, would you try your strenght out on me ?! » : faire communauté grâce au dissensus et dernières réflexions autour de la radicalité joyeuse

L'on assiste ici à l'émergence d'une nouvelle rencontre spectatorielle. Au nom de la reconnaissance d'expériences propres aux personnes visées par les mécanismes de domination, – autrement dit, au nom de la légitimation des vécus des personnes marginalisées –, Gadsby appelle à (re)faire communauté, différemment. Le public est intégré dans un espace de l'« être-ensemble », non pas via le rire partagé, mais bien via la participation active à l'élaboration et à la démonstration d'un discours d'émancipation. Ainsi, dans un premier mouvement, Gadsby se réinsère dans le monde, tout en récusant les réalités politique, sociale, culturelle... qui l'en tenaient écartée. Puis, Gadsby mobilise la capacité spectatorielle à ingérer les différents effets d'accumulation narratifs afin de travailler la qualité d'écoute qu'elle souhaite obtenir pour clôturer son spectacle. Dans cette logique, le moment de partage de vécue avec *Nanette* est à la fois intime et politique, individuel et intersubjectif, *mainstream* et radical.

3.3.1. Corps *queer* et expériences *queer*: entre se reconnaître et se rassembler, la force de groupe du dissensus

Sara Ahmed, dans son travail sur la désorientation (2006), amène et explore le concept des moments d'expérience de négation (« experience of negation »⁷²) qui découlent de la phénoménologie du blocage, analysée dans le chapitre précédent. L'autrice aborde cette négation de deux façons : tout d'abord, c'est une expérience que les personnes *queer* subissent quotidiennement, de par leur position d'extériorité à la norme

⁷² Ahmed, Sara. (2006). *op.cit.*, p. 155

patriarcale et hétéronormative. Autrement dit, c'est une expérience imposée. Cependant, et ce de manière un peu paradoxale, la négation ne peut qu'être *queer*, dans la mesure où elle constitue une expérience n'existant qu'en contraste avec le confort qui vient avec la norme. *Queer*, donc, ces expériences de négation détiennent une potentialité de reconnaissance très forte pour celles et ceux qui les vivent. Elles rendent possibles une convergence entre les individus, au nom d'une compréhension et d'une validation chez l'autre des violences subies. Dans *Nanette*, cette reconnaissance est mise en concurrence avec l'effet rassembleur que peut avoir le rire, qui ne cherche qu'à unir au nom de l'impératif d'être toutes et tous « pareil »⁷³. De nature drastiquement différentes, ces expériences, loin de creuser une solitude et une forme d'isolation, rassemblent tout de même. C'est ainsi vers la fin de son spectacle que Gadsby mentionne qu'elle ne veut plus unir au nom du rire – mais que ce sont bien les histoires/ le storytelling qui détiennent une forme de guérison⁷⁴.

Se rassembler, oui. Mais au nom de quoi et comment ? Gadsby refuse de faire rire au nom du consensus. L'artiste, à partir d'une reconnaissance et d'une validation des vécus en marge, démontre la force d'écoute qui découle d'un dispositif de rassemblement aux dynamiques différenciées : chaque individu présent dans la salle est interpellé à partir de son propre vécu. Ce spectacle se cristallise ainsi autour du dissensus afin, non pas de « se comprendre » à l'aide d'un « même vécu », mais plutôt

⁷³ L'absence de l'écriture inclusive est ici voulue.

⁷⁴ *Laughter is not our medicine. Stories hold our cure. Laughter is just the honey that sweetens the bitter medicine. I don't want to unite you with laughter or anger.* « Le rire ne contient pas notre guérison. Les histoires peuvent nous sauver. Le rire est juste le miel qui adoucit l'amertume du médicament. Je ne veux pas nous unir ni avec le rire, ni avec la colère. » (Gadsby, 2018 : 01 :07 : 17') (trad.libre)

de reconnaître politiquement ce qui constitue la différence – et à partir de ce constat, mieux donner forme à une expérience de partage.

Ainsi, par ce prisme du dissensus, l'expérience de la désorientation de *Nanette* est tout de même une expérience de la connexion. Autrement dit, le témoignage de la souffrance n'est plus cantonné à un état négatif qui isole, mais détient au contraire un potentiel d'écoute qui brise la solitude du trauma. Que le corps enregistre des expériences de « privation de monde » (Fischback, 2011) ne veut pas dire que l'individu se voit dépouillé de tous les territoires à sa disposition. En effet, par cette expérience du partage « en négatif », le corps violenté va pouvoir se situer face aux autres corps et ainsi se positionner avec eux.

Reconnaître que le corps est situé permet de penser la norme et la marge dans une perspective dynamique : soit le corps en fait partie, soit il en est exclu. Ainsi, Gadsby, en racontant la marginalisation qu'elle a subie et qu'elle subit toujours, démontre ainsi que la subjectivité est toujours située, que ce soit concernant une expérience propre ou bien concernant la manière d'écouter l'expérience des autres. Cette subjectivité dépend ainsi d'un corps, qui est lui-même placé socialement, et qui est une surface – non pas simplement individuelle et intime – mais exposée et intersubjective. Le corps ainsi traversé par l'expérience intime et politique d'un autre corps devient un réceptacle tout aussi politique. Sarah Ahmed, à partir de son analyse du *queer*, parle ainsi de réalité corporalisée (« embodied reality ») ; la dramaturge Marianne van Kerkhoven théorise plutôt l'idée d'une dramaturgie corporalisée (« embodied dramaturgy », van Kerkhoven, cité dans Staelpaert, 2009). Le choix des termes relève de la différence des champs théoriques propre aux deux chercheuses – cependant, le constat de la nature politique de la connaissance corporalisée est présent dans les deux cas.

Gadsby souhaite que son histoire soit entendue et ressentie par des individus et des subjectivités situées et donc conscient·es du travail à faire pour que ce récit ne continue

pas à être isolé : « I just want my story to be heard. To be felt and understood by individuals with minds of their own.⁷⁵ » (2017 : 01 :07 : 24'). Ainsi, cette dynamique de partage expérientiel s'arrime à la coresponsabilité narrative, afin de créer une disposition favorable à l'écoute. Dans cette logique, cette dernière en vient à s'apparenter à une forme d'exercice militant, participant activement à un espace du dissensus, tout aussi implacable que bienveillant.

3.3.2. Par-delà les frontières de la marge : conclure sur un « militantisme joyeux »

Il est intéressant de noter que ce que Gadsby travaille dans son spectacle, ce passage de l'individuel au collectif, diffère en soi beaucoup de la façon dont l'humoriste se place elle-même vis-à-vis de la société. Elle commence en effet son spectacle en décrivant la difficulté qu'elle éprouve à naviguer la communauté lesbienne, ainsi que le peu d'affinités qu'elle ressent pour le drapeau multicolore LGBTQIA2S+. Gadsby mentionne d'ailleurs à de nombreuses occasions la fatigue sociale qu'elle ressent et fait plutôt mention d'un quotidien calme et posé, et de l'amour et du bien-être qu'elle éprouve à l'idée d'une journée au bonheur simple, à boire du thé en compagnie de ses chiens. Neuro-atypique, non-conforme dans le genre, vivant avec de l'anxiété sociale, Gadsby a du mal à se tourner vers la foule. Ainsi, avec ce spectacle, elle convoque des moyens qui sont loin de sa personne. Cependant, pour reprendre les termes de Silvia

⁷⁵ « Je veux que mon histoire soit entendue. Être sentie et comprise par des individus en possession de leur moyens. » (trad.libre)

Federici dans *Par-delà les frontières du corps* (2020, p. 139), Gadsby accepte de publiquement rendre à sa souffrance toute la force politique qui lui est due.

Gadsby reconnaîtra elle-même qu'avec ce spectacle, elle s'est imposée une souffrance d'une autre nature. En effet, l'artiste mentionne à de nombreuses reprises que sa tournée internationale l'a rendue malade physiquement, et grandement fragilisée mentalement. Moi-même, à chacun de mes visionnements, me demandais-je silencieusement : « Mais comment a-t-elle pu refaire le même travail émotionnel pendant plus d'un an, à chaque représentation, sans s'effondrer... ? ». La création du spectacle, la performance en tant que telle, la longévité de sa tournée : différentes formes de souffrance ont jalonné la vie de ce spectacle.

Regarder et étudier *Nanette* appelle à naviguer entre des états émotionnels qui semblent, au premier regard, contradictoires, mais qui finissent par se rejoindre par des chemins détournés, animés par une logique qui est propre à l'artiste. Qui plus est, il me semble important de dénoter que la démarche de Gadsby n'en est pas une du sacrifice de soi, et suit au contraire une volonté qui lui est propre et nécessaire, naviguant entre besoins et désirs de changement. Silvia Federici, dans son analyse des politiques des corps (2020, p. 139), dit :

L'erreur est de se donner des buts inatteignables et de toujours se battre « contre » plutôt que s'efforcer de construire quelque chose. Cela signifie que nous nous projetons toujours vers le futur alors qu'une politique joyeuse est constructive dès maintenant, dans le présent.

À la lumière des écrits théoriques qui ont été mobilisés dans cette étude, et par amour pour la démarche qu'est celle d'Hannah Gadsby, je propose de clore ce dernier chapitre sur cette piste analytique, que je vais explorer sur un ton plus personnel. Alors que mon mémoire s'ouvre sur l'expérience émotionnelle et intellectuelle qu'a représenté mon premier visionnement de *Nanette*, l'idée de revenir à un positionnement émotionnel

plus brut, maintenant qu'une grande partie de la traversée qu'est l'écriture d'un tel travail est derrière moi, me semble une manière juste de clôturer ma propre rétro-boucle autour du spectacle.

J'ai amorcé ma réflexion sur *Nanette* en butant sur le concept de la désorientation de Sara Ahmed, je la clos en trébuchant sur la notion de « militantisme joyeux » de Silvia Federici. Alors que nombres de critiques ont attaqué ce *stand-up* sur la question (paradoxalement plutôt ennuyeuse) de son absence trop marquée de blagues, j'ai effectivement envie de conclure sur une réflexion qui, à défaut de tendre vers le rire, ouvre cependant sur l'idée d'une force joyeuse.

Depuis le début de ma recherche, j'ai eu la chance d'avoir de nombreuses discussions formelles et informelles absolument passionnantes sur *Nanette*. Ces discussions et les témoignages entendus m'ont souvent ramenés au constat d'une forme d'expérience partagée de fascination et de choc, mais aussi de soulagement et de gratitude vis-à-vis du travail fait par Gadsby dans ce spectacle. Autrement dit, la réaction du « il faut que je revoie ce spectacle encore une fois » que je nommais dans mon introduction pour décrire l'expérience de mon premier visionnement s'arrimait souvent, dans les témoignages recueillis, à un ressenti s'approchant d'un « Merci pour ça », peut-être quelque peu essoufflé. Plus fortes même, dans certains cas, des discussions ont eu lieu alors que le groupe que nous constituions se surprenait à s'emparer du propos de Gadsby – de sa colère et de la force de sa critique – comme d'une perche émotionnelle qui nous était tendue et qui avait la force de (re)galvaniser nos luttes féministes, anti-patriarcales et anti-oppressives du quotidien. Plus simplement dit, ce spectacle m'a offert de nombreux moments de rage joyeusement contagieuse.

Après avoir traversé les modalités de la violence d'Elsa Dorlin, la notion de joie de Federici s'est présentée à moi avec une justesse et une force radicales. Elle est à comprendre via l'opposition que la chercheuse militante pose entre la joie et le bonheur,

la première étant vue comme une passion active, alors que le deuxième laisserait sous-entendre un état de satisfaction qui se contenterait du train des choses (Federici, 2020, p. 140). Or, les théories *queer*, auxquelles ce mémoire emprunte énormément, pensent la force de l'esprit critique comme un élan – élan qui passe par des étapes de colère, de désespoir, de joie... – qui tend vers un autre chose qu'il est toujours urgent de trouver. Ces théories révoquent ainsi toute idée d'un quelconque compromis, car c'est la force de l'élan qui prime. Cette perspective d'élan critique et politique, – qui serait ainsi, dans sa construction, joyeux –, me permet de mettre les mots sur le sentiment de reconnaissance absolue que je ressens face au rameutage intellectuel, politique et émotionnel que le *Nanette* d'Hanna Gadsby a rendu possible dans mon cheminement. Outillée de plus par l'appareillage théorique implacable de Sara Ahmed, des mots m'ont été restitués.

Gadsby clôt son spectacle avec la réflexion, que le chapitre précédent a analysé narrativement, concernant la célèbre série de tableaux *Les Tournesols*⁷⁶ de Vincent van Gogh, afin de réinstaurer la relation qu'il entretenait avec son frère : « Through all the pain, he had a tether, a connection to the world. And that is the focus... of the story we need. Connection. Thank you. »⁷⁷. En changeant notre *storytelling*, c'est à la politique des émotions que nous nous attaquons. J'ouvre ainsi sur l'hypothèse que Gadsby, en travaillant le récit des violences patriarcales qu'elle a subi, nous ré-arme, nous aussi, en retour. Or, comme dernière minution, Gadsby offre le postulat que la suite de la résistance n'a pas à se faire seule. La joie a cela de radicale qu'elle n'oublie pas qu'elle est éphémère : au contraire, elle provient d'un processus de transformation (Federici,

⁷⁶ Différentes séries des tournesols ont été peintes par Vincent van Gogh entre 1887, 1888 et 1889.

⁷⁷ « À travers toute la souffrance, il détenait un lien, une connexion avec le monde. Et c'est sur ça que nous devons concentrer notre histoire. La connexion. Merci. » [Gadsby, 2018 : 01 : 08 :28'] (trad.libre.)

2020, p. 140). À l'image de la désorientation, elle peut devenir synonyme d'un moment de puissance de l'individu, qui porte vers la collectivité. Ainsi, pour conclure en reprenant la justesse d'Halberstam (2006, p. 5) citant le film *Little Miss Sunshine* (2006), il s'agit de se donner les moyens de la charge – de celle qui appelle à se détourner de la devise de la survivance du « may the best [person] win ! »⁷⁸ à la beauté joyeuse et irréductible d'un « No one gets left behind »⁷⁹.

⁷⁸ « Que la meilleure personne gagne ! » (trad.libre)

⁷⁹ « Personne n'est laissé·e pour compte. » (trad.libre)

CONCLUSION

Avec ce mémoire, je me suis attaquée à montrer la force du « combat-contre » de Gadsby, tout en y interreliant la force qu'elle déploie afin de construire des modalités de narration et d'interprétations du monde dissidentes, à la hauteur du changement radical qu'elle souhaite opérer sur son histoire. De ces modalités découlent de nouveaux types de relationnalité. Le dernier chapitre de ce mémoire se clôt sur l'idée que les multiples stratégies et effets présents dans le spectacle *Nanette* permettent de redonner de la puissance au sujet et peuvent faire office d'une forme de processus de guérison. Dans *Nanette*, cette mise en puissance du sujet permet de faire converger modalités de la lutte et conditions de l'être-ensemble. Il s'agit de se re-sensibiliser au « pouvoir d'être affecté et de produire des effets » (Federici, 2020, p. 137).

Au moment où j'écris ces dernières lignes, j'ai enfin regardé le dernier spectacle d'Hannah Gadsby, *Douglas*. Je m'étais interdit de procéder à ce visionnement tant que je travaillais encore sur *Nanette*, par peur d'être confrontée à ce que je pensais comme « la suite » de *Nanette*... Et si je ne retrouvais pas la même force de désorientation, qui constituait mon contact premier avec *Nanette* ? Et si, après des mois de travail et d'analyse sur ce dernier, *Douglas* ne me laissait pas suspendue et silencieuse de l'extérieur, bouillonnante et galvanisée de l'intérieur ? Analysé, décortiqué, vu et revu sans cesse, « tableau-excelisé », j'ai une map de *Nanette* dans la tête – et si, suite à cela, je reconnaissais par trop *Douglas* dans ses mécanismes ? Autrement dit, et si la question qui m'avait donné tant d'élan, soit « Mais qu'est-ce que j'ai vécu ? », n'existait plus en moi-même face à la démarche de Gadsby ? Pourquoi encourir le risque de poursuivre avec un autre spectacle, autant pour moi, que pour Gadsby?

Or, d'un point de vu mémoriel, narratif et politique, le travail de Gadsby dans *Nanette* relève justement de ces mêmes enjeux du « comment faire suite » – comment faire suite à la *punchline* ? Comment faire suite au traumatisme ? Radicalement, comment faire suite au patriarcat ? Or Gadsby tranche avec force dans ce débat : personnellement et politiquement, il ne s'agit plus de s'arrêter à la question « Pourquoi poursuivre ? » mais plutôt de se tourner vers un « Comment et au nom de quoi continuer ? ».

La force des théories *queer* auxquelles ce mémoire emprunte est qu'elles se placent d'emblée dans un rapport de destruction-transformation – qui peut donc être, entre autres, joyeusement proactif – vis-à-vis du réel. Leur radicalité critique n'a d'égale que la volonté de (re)trouver une forme d'agentivité (Halberstam, 2011, p. 8). La transformation est ainsi placée hors de portée d'une quelconque forme de cynisme : le besoin de transformation part d'un diagnostic concret posé sur le temps présent, afin de mieux (se) relancer dans la puissance de la lutte.

Douglas continue ainsi dans cette application d'une nouvelle approche narrative. Un exemple – rapide : Gadsby commence son spectacle avec une longue explicitation des thématiques et moments forts à venir de la représentation. En amont, tout est décrit – de manière détaillée et, par ailleurs, très humoristique – et elle va par la suite refaire vivre exactement ce qu'elle a pris le temps d'annoncer. Tous les moments s'y retrouveront.

À mi-chemin entre une rétro-boucle et le mécanisme du *trigger-warning*⁸⁰, Gadsby continue à déployer une narration sous le prisme de la co-construction de sens qui, encore une fois, invite le public. À répétition, elle défait l'impression que l'humour doit surprendre. Que l'humour doit être fulgurant. Que l'humour est à l'image de la

⁸⁰ Avertissement en amont cherchant à éviter un quelconque choc émotionnel violent chez la personne qui écoute ou regarde.

société dans laquelle il s'exprime, et non un mécanisme qui participe à sa construction. De plus, de par cette co-construction narrative, Gadsby démontre que la transformation qu'elle opère, si elle exige une étape reflexive, n'a pas à être menée seule. Sa démarche travaille une idée de la présence à soi, propre au savoir situé et à l'introspection, comme une manière de faire communauté, et de la communauté comme une façon de se restituer une présence à soi.

Pour revenir à *Nanette*, Gadsby lance en fin de spectacle :

Because I take my freedom of speech as a responsibility and just because I can position myself as a victim, doesn't make my anger constructive. It never is constructive. [...] Stories hold your cure. Because like it or not, your story is my story. And my story is your story. I just don't have the strength to take care of my story anymore. I don't want my story to be defined by anger. All I can ask is just to please help me take care of my story.⁸¹

Du point de vue du renouvellement des récits, Gadsby relie la violence qu'elle a vécue à la subversion des codes narratifs qu'elle opère dans son spectacle. À travers le récit d'un « je » singulier, c'est un nouveau « nous » qui est ainsi façonné. Ce « nous », non pas uniforme au niveau identitaire, est forgé par le constat d'un tort subi par les individus ne faisant pas partie de la norme, ainsi que par un mouvement de responsabilisation. Ce « nous » fait appel à l'intelligence collective, afin de forger de nouvelles alliances de mise en puissance. Les multiples stratégies narratives,

⁸¹ « Le fait que je considère ma liberté d'expression comme une responsabilité, et que je peux me positionner comme victime, ne rend pas ma colère constructive. Ce n'est jamais constructif. Les histoires détiennent notre guérison. Car, que ça vous plaise ou non, votre histoire est mon histoire. Et mon histoire est votre histoire. Je n'ai simplement plus la force de prendre soin de mon histoire. Je ne veux pas que mon histoire se palce sous le signe de la colère. Tout ce que je peux demander est que vous m'aidiez à prendre soin de mon histoire. » [Gadsby, 2018 : 01 : 07 : 17'] (trad.libre.)

humoristiques, mémorielles et – ultimement – politiques de *Gadsby* permettent de reforger une proximité de luttes.

L'arrêt de *Gadsby* porte un double mouvement : il travaille à la fois le dissensus, et permet en même temps de (re)donner forme à un sentiment de collectivité via le partage de « conditions de possibilités cognitives d'une empathie » (Dorlin, 2017, p. 172). De ce double-mouvement découle un « nous » qui, pour reprendre les mots de Judith Butler dans *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (2015), « fait assemblée » : le vécu de *Gadsby* est la convocation, sa colère est à la base des résolutions et l'impératif d'une transformation constitue la proposition.

Je pense ma recherche en tant qu'étudiante – certes – mais aussi en tant que dramaturge. À mon sens, le territoire éphémère (Martz-Kuhn, 2020) que j'ai entrepris de construire dramaturgiquement avec *Nanette* participe à l'invitation qui commence de plus en plus à infiltrer le milieu artistique, soit celle d'investir de manière radicale une dramaturgie critique qui embrasse à la fois sa nature analytique, – studieuse ? – sans cacher son penchant subjectif, voire émotionnel. À l'image de ce que *Nanette* opère, je propose de penser la dramaturgie comme une manière de « faire assemblée » autour d'une œuvre. Cette assemblée appelle à la lutte, car il s'agit de se battre afin de maintenir un état de disponibilité quant à l'hétérogénéité qui en découle.

Nanette offre beaucoup de choses – des cadeaux et des bombes. À mon sens, *Gadsby* fait assemblée autour d'une invitation au non-compromis – et lance par-là une convocation à une tendresse hors-norme. C'est un rendez-vous.

RÉFÉRENCES

Olb, J., Parry, M. (realis.), Gadsby, H. (aut.), (2018). *Nanette*. [Netflix Special]. Sydney, Netflix productions.

Parry, M. (realis), Gadsby, H. (aut.) (2020), *Douglas*. [Netflix Special]., Los Angeles, Irwin Entertainment productions

BIBLIOGRAPHIE

- Ahmed, S. (2006). *Queer Phenomology. Orientations, Objects, Others*. Durham and London : Duke University Press
- Balkin, S. (2020). The killjoy comedian: Hannah Gadsby's Nanette. *Theatre Research International*, 45(1), 72–85. <https://doi.org/10.1017/S0307883319000592>
- Brodie, I. (2008). Stand-up Comedy as a Genre of Intimacy. *Ethnologies*, 30 (2), 153–180. <https://doi.org/10.7202/019950ar>
- Brodie, I. « Stand-Up Comedy », *op. cit.*, tome II, p. 736-737, *cité dans* Grenon-Morin, J., (2019). *Le stand-up féminin au Québec*. (Thèse). Université du Québec à Montréal, récupéré de : <https://archipel.uqam.ca/12945/1/D3603.pdf>, p. 15
- Courbois, Y. Développement de la cognition spatiale. Dans *Encyclopaedia Universalis*. Récupéré le 12 mai 2020
de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/developpement-de-la-cognition-spatiale/>
- Cukier, A., Delmotte, F., Lavergne, C. (dir.) (2013). *Émancipation: les métamorphoses de la critique sociale*. Bellecombe-en-Bauge : Éditions du Croquant
- Damien, R. (2017). La subversion bouffonne. *Médium*, 52-53(3), 24-25.
doi:10.3917/mediu.052.0024.
- Delphy, Christine. (2001). *L'ennemi principal, tome 2 : « Penser le genre »*. Paris : Éditions Syllepse
- Dorlin, E. (2017). *Se défendre : une philosophie de la violence*. Paris: Éditions de la Découverte.
- Federici, S. (2020). *Par-delà les frontières des corps*. Paris : Éditions divergences.
- Fischbach, F. (2011). *La privation de monde: temps, espace et capital*. Paris :Vrin.

- Grenon-Morin, J., (2019). *Le stand-up féminin au Québec*. (Thèse). Université du Québec à Montréal. Récupéré de : <https://archipel.uqam.ca/12945/1/D3603.pdf>,
- Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham and London : Duke University Press
- Halberstam, J. (2014). *On Behalf of Failure*. (2014). Summer School for Sexualities, Culture and Politics. IPAK Center. FMK. Belgrade : Singidunum University.
- Jenzen, O. (2019). (Accepted/In press). *A Queer Tension: The Difficult Comedy of Hannah Gadsby's Nanette Live*. Film Studies.
- Krefting, R. (2019). Hannah Gadsby, on the limits of satire. Dans *Studies in American Humor*. (p. 93-102). Pennsylvania : Penn State University Press. Récupéré de : <https://muse-jhu-edu.proxy.bibliotheques.uqam.ca/article/720969>
- Krefting, R. (2014). *All Joking Aside: American Humor and its Discontents*. Johns Hopkins University Press.,
- Logan, B. (2017, 16 août). Standups on why they quit comedy: 'I have nightmares about having to do it again'. *The Guardian*. Récupéré de <https://www.theguardian.com/stage/2017/aug/16/standups-quit-comedy-edinburgh-hannah-gadsby>
- Martz-Kuhn, É. (2020). Ce qui me travaille : pour une cartographie en devenir. *L'Extension, recherche&création* » Récupéré de : <https://percees.uqam.ca/fr/le-vivarium/ce-qui-me-travaille-pour-une-cartographie-en-devenir>
- Morizot, B., Zhong-Mengal, E., (2018) *Esthétique de la rencontre. L'énigme de l'art contemporain*. Paris : Éditions du Seuil.
- Mukherjee, I. (2019). A Postmodern Text in a Stand-up-Comedy Show: Understanding Hannah Gadsby's Nanette. *IJELLH (International Journal Of English Language, Literature In Humanities)*, 7 (4), 12. Récupéré de : <http://www.ijellh.support-foundation.com/OJS/index.php/OJS/article/view/7936>
- Prado, P. (2015). La désorientation générale. *Lignes*, 3(3), 125-136. Récupéré de : <https://doi.org/10.3917/lignes.048.0125>

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. Paris : La Fabrique - Éditions.

Stalpaert, C. (2009), « A Dramaturgy of the Body », *Performance Research*, vol. 14, n° 3, p. 121-125.

Valentish, J. (2018, 16 juillet). 'I broke the contract': how Hannah Gadsby's trauma transformed comedy. *The Guardian*. Récupéré de <https://www.theguardian.com/stage/2018/jul/16/hannah-gadsby-trauma-comedy-nanette-standup-netflix>

Valentish, J. (2019, 29 mars). Hannah Gadsby: Douglas review – comedian brings laughs but retains edge in Nanette follow-up. *The Guardian*. Récupéré de : <https://www.theguardian.com/stage/2019/mar/29/hannah-gadsby-douglas-review-comedian-brings-laughs-but-retains-edge-in-nanette-follow-up>

Warren, S. (1998). *Humor Reference Guide: A Comprehensive Classification and Analysis*. Internet Archive : Wayback Machine. Récupéré de : <https://web.archive.org/web/20070928195929/http://facstaff.uww.edu/shiblesw/humorbook/>

Yang, R. (2019, 13 mai). Comedian Hannah Gadsby to Release 'Douglas' Netflix Special in 2020. *The Variety*. Récupéré de <https://variety.com/2019/tv/news/comedian-hannah-gadsby-release-douglas-netflix-special-2020-1203214023/#!>