

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE STAND-UP FÉMININ AU QUÉBEC

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JULIE GRENON-MORIN

MAI 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*À la mémoire de mon beau-père,
Robert Alain (1941-2018),
un pédagogue dévoué.
Pour sa douceur et
son amour de la culture.*

REMERCIEMENTS

Merci à ma directrice Lucie Robert, qui a su me remettre sur les rails. Merci pour la transmission de vos connaissances et votre délicatesse.

Merci à ma famille et à mon entourage. Cette thèse n'aurait jamais pu aboutir sans le soutien indéfectible de mes parents Danielle et Jean-Marc, et tout particulièrement de ma mère. S'est joint à eux Jean-Daniel, mon amoureux et mon grand ami. Merci à Monique et Pierre, à mon frère Alexandre, aux membres de ma famille élargie ainsi qu'à mes amies et amis. Toutes et tous m'ont accompagnée, portée et soutenue chacun à leur façon dans mes hauts et mes bas. Pendant ces sept dernières années, vous m'avez aidée à faire en sorte que ma passion pour la recherche prévale.

Finalement, merci à celles qui ont tracé la voie avant moi, où que vous soyez.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I THÉORIES, ENJEUX ET PERSPECTIVES	13
1.1. Aspects formels	14
1.2. L'humour et la culture populaire aujourd'hui	21
1.3. L'humour au féminin : état de la question.....	26
1.4. Outils et perspective.....	30
CHAPITRE II LISE DION : LA REINE DE L'AUTODÉNIGREMENT	37
2.1. Donner le ton	39
2.2. Obésité, maternité et corps réprimé	48
2.3. Femmes malheureuses, du bar au balcon	61
2.4. Bilan provisoire	67
CHAPITRE III JULIE CARON : DU ROSE À L'AFFIRMATION	70
3.1. Entre niaiseries et dangers.....	72
3.2. Costumes, défauts physiques et danse	82
3.3. La nature sur scène	90
3.4. Bilan provisoire	98
CHAPITRE IV CLAUDINE MERCIER : PERSONNAGES AU PLURIEL	101
4.1. Métamorphoses, voix et costumes	102
4.2. L'humour plutôt que la maternité	111
4.3. Occuper la ville et au-delà	122
4.4. Bilan provisoire	131

CHAPITRE V CATHY GAUTHIER : FRANCHIR LES LIMITES.....	133
5.1. Langue et jeu avec le public.....	134
5.2. De la pédophilie à l'humour grivois	140
5.3. Discours sur l'Abitibi	150
5.4. Bilan provisoire	158
CHAPITRE VI NABILA BEN YOUSSEF : L'IMMIGRANTE AU MILIEU.....	161
6.1. Constats d'une immigrante	162
6.2. «La cochonne au milieu»	169
6.3. Sous un ciel arabe... et québécois	177
6.4. Bilan provisoire	187
CHAPITRE VII MARIE-LISE PILOTE : L'AGENTE FÉMINISTE DU SACRÉ ET DE LA CONSTRUCTION	189
7.1. Regards religieux au féminin	190
7.2. Classifications et obstacles.....	196
7.3. Paysages d'ailleurs	204
7.4. Bilan provisoire	210
CONCLUSION.....	213
ANNEXE A	223
BIBLIOGRAPHIE	227

RESUME

Les femmes *stand-ups* se trouvent en porte-à-faux par rapport au modèle économique qui prévaut à notre époque : elles doivent faire rire, tout en ne dérangeant pas trop, sous peine de déplaire et d'échouer à la tâche. Elles cherchent à entrer en communion avec le public, alors que leur statut de femmes les contraint aux marges de la société. « Quelle lecture littéraire féministe peut-on faire des personnages des femmes *stand-ups* au Québec? » est la question à laquelle cette thèse souhaite répondre à partir de l'étude de six spectacles récents enregistrés sur DVD : *Lise Dion* (2005) de Lise Dion; *Une vraie fille... c'est moi ça?* (2007) de Julie Caron; *Claudine Mercier* (2007) de Claudine Mercier; *100 % vache folle* (2008) de Cathy Gauthier; *Drôlement libre* (2012) de Nabila Ben Youssef et *Réconfortante* (2014) de Marie-Lise Pilote.

La thèse se penche sur les caractéristiques des personnages des *stand-ups* féminins afin d'en dresser un portrait féministe et écologique, et ce, en fonction de trois enjeux (performance, corps et occupation de l'espace). Cela se fait en suivant la logique interne et la structure des textes par le biais de l'agentivité au féminin et des féminismes. La performance permet tout d'abord de mettre en lumière l'agentivité des personnages. Le corps, au centre de cette même performance, est le vecteur du texte humoristique. Ce corps occupe et habite un espace métaphorique et raconté au fil des numéros, bien qu'il demeure souvent flou. Quel type de performance, en lien avec l'agentivité au féminin, les *stand-ups* livrent-elles? En quoi la notion de corps nourrit une réflexion écoféministe? Comment ces femmes occupent-elles l'espace, souvent celui de la ville?

Une lecture chronologique des spectacles permet de mettre en lumière le fait que les spectacles plus récents présentent des aspects plus féministes que les plus anciens. Lorsqu'il s'agit de numéros de style *stand-up*, les personnages des humoristes sont souvent très proches de l'interprète, soit de la femme réelle. Ainsi, les *stand-ups* performant leur propre agentivité en utilisant leur corps et elles évoluent dans l'espace de manière problématique. Deux procédés humoristiques se retrouvent en abondance dans le discours des *stand-ups* : l'autodérision/autodénigrement ainsi que l'usage critique des stéréotypes. Ceux-ci sont à la base du monologue humoristique au féminin puisque l'autodérision et l'autodénigrement permettent de faire rire tout en se prenant comme cible, alors que les stéréotypes génèrent des images comprises de tous.

Mots-clés : Québec, femmes, humour, *stand-up*, performance, études féministes.

INTRODUCTION

Selon François Jost, à l'échelle mondiale, l'époque promeut une « culture du banal¹ », ce qui s'observe notamment par la prolifération d'émissions de télé-réalité. En fait, les caractéristiques inhérentes aux œuvres d'art et à la culture ont grandement évolué et il en résulte un glissement qu'Hannah Arendt a elle aussi constaté dans *La crise de la culture*, et ce, dès 1954. La philosophe allemande pense d'ailleurs que la société de masse et la culture populaire fonctionnent de façon corollaire; ces deux systèmes entretiennent un « rapport hautement problématique² », selon elle. La culture que l'on consomme s'apparente à n'importe quel autre produit sur le marché³. Malgré tout, les spectacles d'humour sont bel et bien porteurs de vérités. La culture populaire tient le haut du pavé, et en son sommet trônent, au Québec, les spectacles d'humour.

Puisque ces œuvres rassemblent un grand nombre de spectatrices et de spectateurs, un phénomène qu'étaient les statistiques, et puisqu'ils appartiennent au domaine culturel, ils sont partie prenante de la culture populaire et de masse. En tant que tel, leurs ramifications avec la société dans son ensemble sont vastes. Arendt, d'un point de vue philosophique, se questionnait sur la culture au sens large; de nos jours, celle-ci est observée entre autres du point de vue des études culturelles. Ce qu'expliquent Martine Delvaux et Michel Fournier des études culturelles sied bien aux textes des spectacles d'humour : ces textes constitués d'une enfilade d'anecdotes portent sur des sujets aussi étendus que multiples, parfois considérés comme communs ou encore tabous qui constituent des pratiques déterminées par le « quotidien » et « un désir de subversion⁴ ». Cette subversion n'est cependant pas tout à fait affirmée ou assumée, chez les

¹ François Jost. *La culture du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2013.

² Hannah Arendt. *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, [1954] 2011, p. 254.

³ Fait à noter, malgré cet enthousiasme pour la consommation du rire, il semblerait que l'on rit de moins en moins probablement à cause de nos modes de vie stressants. En fait, on riait dix-neuf minutes en 1939 par jour contre moins d'une aujourd'hui. Dans cette optique, les spectacles d'humour ont donc une fonction utilitariste qui contribue à la détente et peut devenir une forme de thérapie dont les bienfaits ont été scientifiquement prouvés. Tout indique donc que les spectacles d'humour se feront de plus en plus nombreux dans les années à venir. « La thérapie par le rire : comment ça marche ? », *Passeport santé. net* [en ligne] [page consultée le 6 avril 2014] [<http://www.passeportsante.net/fr/Actualites/Dossiers/DossierComplexe.com>].

⁴ Martine Delvaux et Michel Fournier. « Études culturelles (Cultural Studies) » dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.). *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 201-202.

humoristes. En effet, pour reprendre un aphorisme de Romain Gary, l'humour se situe en opposition sans tout à fait « faire face ».

La culture populaire permet également de mettre un terme à la polarisation des identités⁵, tel que l'indiquent Armand Mattelart et Érik Neveu dans *Introduction aux Cultural Studies*. En effet, la culture populaire tend vers une homogénéisation des particularités culturelles. Ainsi, l'individuel est gommé au profit de l'uniformisation. La culture populaire se caractérise par un « ensemble mobile de vecteurs dans un contexte fluide⁶ ». Elle est en perpétuel changement et s'adapte au milieu dans lequel elle est née. Elle permet de niveler l'identité de chacun et de l'assimiler. Cela étant dit, l'humour consolide aussi l'individuel et lui donne une voix, puisqu'il permet aux humoristes de s'affirmer. En fait, une double force est exercée sur les spectacles d'humour.

Le monde de l'humour du Québec est en expansion et il domine tous les domaines culturels. Les spectacles en salle font courir les foules et suscitent la convoitise du public. Le phénomène n'est pas près de s'essouffler. Différentes institutions, telles que Juste pour rire, le Gala Les Oliviers, l'Association des professionnels de l'industrie de l'humour (APIH) ou l'École nationale de l'humour (ENH), sont devenues des moteurs majeurs de l'industrie culturelle québécoise. Cependant, les femmes n'en profitent pas à parts égales : en humour, les hommes dominent sur presque tous les plans, voire tous, à l'heure où l'émancipation féminine a pourtant pris du galon.

Les personnages présentés dans six spectacles de femmes *stand-ups* sont à la base de la thèse. En ce sens, sont étudiées à la fois la logique interne et la structure des textes par le biais de l'agentivité au féminin et des féminismes. Pour ce faire, trois axes seront ciblés : la performance, le corps et l'occupation de l'espace. La performance des humoristes sur scène est tributaire de leur agentivité, concept d'importance qui traverse toute la thèse et qui sera ici décliné et expliqué. Le corps est le vecteur de la performance ainsi que du discours. Il constitue aussi un sujet prisé, surtout quand il s'agit de celui des femmes. Le corps occupe des espaces fictifs ou encore des espaces non nommés. La thèse, pour résumer la problématique en une phrase, répond à la question suivante : « Quelles sont les caractéristiques des personnages de *stand-up* au féminin ? »

⁵ Armand Mattelart et Érik Neveu. *Introduction aux cultural studies*, Paris, La Découverte, 2008, p. 59.

⁶ Lawrence Grossberg. « The space of culture, the power of space » dans Iain Chambers et Lidia Curtis (dir.). *The Post-Colonial Question*, Londres, Routledge, 1996, p. 59.

La performance permet tout d'abord de mettre en lumière l'agentivité des personnages des *stand-ups*, lorsque les femmes humoristes souhaitent dire leurs propres mots et agir en fonction d'eux. Il s'agit de parler pour elles-mêmes et d'assumer ce qu'elles disent. L'agentivité des femmes *stand-ups* est fortement teintée par l'usage de l'autodérision, procédé humoristique incontournable, lorsqu'il s'agit d'humour au féminin. La performance circonscrit la présence scénique des *stand-ups*, leur action artistique. Elles dansent et chantent parfois sur scène, ce qui sera décrypté. Certains numéros peuvent se transformer en quasi-marathon, tant la performance est intense. Quoi qu'il en soit, elle n'est jamais gratuite : son but est d'accompagner les blagues et de les bonifier.

Le concept de l'agentivité au féminin, c'est-à-dire *agir pour soi-même*⁷, est le point de départ de l'analyse. Le terme « agentivité », emprunté à la philosophie analytique de l'action, est traduit de l'anglais « agency » (dont la première mention revient à Judith Butler) par Barbara Havercroft. Lucie Guillemette définit l'agentivité ainsi :

Articulée au sein de la triade regard-parole-action, l'agentivité féminine consiste d'abord en une prise de conscience, au moyen du regard, des mécanismes d'oppression enfermant la femme dans l'idéologie dominante, puis en une affirmation, par le biais de la parole, d'un désaccord à l'endroit des croyances imposées par cette idéologie.⁸

L'agentivité servira à délimiter les contours de l'argumentaire, puisque, dans les spectacles de *stands-ups*, monter sur scène, divertir seules une salle de plusieurs centaines de spectateurs pendant deux heures et endosser un « personnage » sont des actions qui relèvent de cette pratique.

Patricia S. Mann, dans *Micro-politics : Agency in a Postfeminist Era* (1994), se penche elle aussi sur l'agentivité. L'auteure en explique les effets dommageables pour les femmes : « Female agency only becomes visible in its relation to dominant forms of male agency. [...] Agency between women and men corresponds with the prevailing power relationships between men and women⁹. » Pour l'auteure, si l'on accorde désormais plus d'attention à la notion d'agentivité, c'est que l'époque individualiste le permet. Les femmes ont pu développer leur agentivité en s'émancipant économiquement et en brisant les liens familiaux qui les enfermaient autrefois.

⁷ « Agency », *Geek Feminism Wiki* [en ligne] [page consultée le 24 novembre 2015] [<http://geekfeminism.wikia.com/wiki/Agency>]. Traduction libre.

⁸ Lucie Guillemette. « L'adolescente et les marques d'agentivité dans *Le temps sauvage* d'Anne Hébert : une expérience de l'altérité », dans *Les cahiers Anne Hébert*, n° 6 « Le temps sauvage selon Anne Hébert », Fides/Université de Sherbrooke, mai 2005, p. 71.

⁹ Patricia S. Mann. *Micro-politics: Agency in a Postfeminist Era*, Minneapolis University of Minnesota Press, 1994, p. 11.

Toutefois, elle n'est pas synonyme d'isolement et Mann fait aussi référence à une agentivité interpersonnelle : « *I define "interpersonal agency" as "those actions in which we seek to create and maintain psychic connections to others."*¹⁰ ». Pour Mann, tous les cas d'agentivité portent atteinte à la micropolitique, d'où le titre de l'ouvrage; il s'agit de microcombats touchant les sphères de la race, de la classe sociale, des préférences sexuelles et du genre. À l'heure où l'agentivité se fait de plus en plus présente, les femmes peuvent donc espérer « une forme plus symétrique de l'agentivité sexuelle¹¹ ». En définitive, chaque individu est un agent micropolitique qui s'inscrit jour après jour de manière discursive ou par le biais de ses actions dans les différents secteurs de l'existence humaine.

Dans une certaine mesure, les textes des *stand-ups* sont des écrits autobiographiques, puisqu'ils s'inspirent du vécu de l'artiste, bien qu'elles collaborent souvent avec d'autres auteurs. Il s'agit d'une mise en scène de soi, d'une autoreprésentation. L'artiste part d'elle-même pour constituer un personnage. Tout au long des spectacles, une ambivalence entre la personne réelle et le personnage est maintenue. Cette ambivalence permet au public de s'identifier à ce personnage et facilite l'acceptation du pacte tacite entre la *stand-up* et son public. De même, cette acceptation consiste en l'accord des spectateurs de se faire « berner » par le personnage. Ces derniers acceptent d'entrer dans le jeu de l'humoriste et de laisser temporairement de côté la vérité ainsi que la réalité, celle au-dehors, dans la ville. Ce qui est certain, c'est que les numéros des *stand-ups* se veulent des pans de leur vie intime, fictive ou réelle, et c'est entre autres pourquoi l'on croit que l'application de la théorie de l'agentivité au féminin se prête à tous les textes qui seront présentés ici. Ceux-ci cristallisent le « processus de devenir sujet¹² » en mettant de l'avant l'histoire de la vie des *stand-ups* et en fouillant « les facettes multiples de l'identité¹³ ». Finalement, l'agentivité peut-être positive ou négative¹⁴. Celle des femmes *stand-ups* est fortement caractérisée par l'autodérision, voire l'autodénigrement, ce dont on tirera des conséquences.

¹⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹¹ *Ibid.*, p. 27. Traduction libre.

¹² *Id.*

¹³ Barbara Havercroft. « Pour une rhétorique de l'agentivité : anorexie et autofiction dans *Petite de Geneviève Brisac* » dans Annette Hayward et Johanne Bénard (dir.). *La rhétorique au féminin*, Québec, Éditions Nota bene, 2006, p. 519.

¹⁴ *Ibid.*, p. 404.

Le corps, au centre de cette même performance, est le vecteur du texte humoristique et il est hautement problématique puisque féminin. Les six humoristes blaguent sur leur corps ou vont parfois jusqu'à le dénigrer. Il peut se transformer en outil, lorsque la performance est dansée, chantée ou requérant des mouvements accompagnant le texte. Le vêtement, relié au corps, doit aussi être pris en compte, puisqu'il est un attribut très genré. Les attributs physiques tels que la taille et les seins sont des sujets porteurs. La poitrine et le corps vieillissant font régulièrement l'objet de critiques sous des allures de blagues.

Le corps féminin est l'objet de multiples douleurs, lorsque les femmes *stand-ups* en parlent. Leurs moqueries dissimulent mal ce que le personnage pense de lui-même. Le surplus de poids est une cible de choix, au même titre que le corps qui perd de sa jeunesse. Les humoristes sont généralement plus enclines à critiquer leur corps qu'à en faire une saine promotion. Le discours des humoristes est truffé de références récurrentes au corps, des attributs essentiellement féminins.

Ce corps occupe et habite un espace métaphorique et raconté au fil des numéros, bien qu'il demeure souvent flou ou qu'il soit peu ou pas du tout nommé. Il en va ainsi puisque le style *stand-up*, caractérisé par la rapidité et une accumulation de chutes, ne nécessite pas de planter longuement le décor du récit. Cependant, la manière dont les femmes *stand-ups* occupent l'espace est significative dans la mesure où elles témoignent de leur liberté et de la place qu'elles occupent dans l'espace public. Celui-ci s'oppose à l'espace privé, d'ordinaire l'endroit où les femmes sont reléguées, encore aujourd'hui. En ce sens, la maison est un lieu privilégié pour situer ses numéros, au même titre que d'autres types d'espaces privés ou clos.

Analyser l'occupation de l'espace en tant qu'axe traversant les spectacles amène à se pencher sur la ville d'abord, puis la nature et l'environnement. Ainsi, tout ce qui entoure *la nature ainsi que l'occupation du monde* sera exploré ici puisqu'il faut, selon Catherine Larrère, « revenir à la racine commune de l'écologie et de l'économie, l'*oikos* grec, la maison¹⁵ » (la planète étant cette maison originelle). Les réponses sociétales qu'offrent les féminismes par le truchement de l'agentivité au féminin ne suffisent pas et il faut réfléchir plus loin encore et envisager globalement la place des femmes dans le monde. Ces questions environnementales, qui sont sous-jacentes au présent projet, sont rarement au cœur des préoccupations dans le discours des *stand-ups*, lesquelles ne sont pas toujours des actrices du changement. Ainsi, la question du degré de

¹⁵ Catherine Larrère. « L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe », *Tracés. Revue de sciences humaines*, n° 22, 2012, p. 112.

conscience, que montrent les textes humoristiques quant à l'environnement, est également envisagée. On verra que, le plus souvent, c'est en urbanité plutôt qu'en nature où se situent les récits humoristiques. En tant que tel, on peut affirmer que le discours en lien avec les espaces naturels est évacué au profit de la ville, lieu où vivent les personnages et où les *stand-ups* présentent leur spectacle.

En prenant en compte ces axes d'analyse, nous émettons trois hypothèses :

1. L'agentivité au féminin est un aspect fondamental des féminismes qui permet de circonscrire le phénomène de la performance des femmes *stand-ups* seules sur scène, puisqu'elles présentent un personnage devant public.
2. Le corps féminin est au centre de la performance des *stand-ups*.
3. L'espace urbain permet de s'interroger sur les modalités de l'occupation et d'habitation du territoire ainsi que sur l'environnement.

Avec ces hypothèses, nous verrons comment les femmes humoristes ont développé leurs personnages. Cela se fera à travers une exploration des thématiques (individuelles, collectives et environnementales) et de la rhétorique humoristique (langage, procédés humoristiques et mise en scène). Dans ces circonstances, une lecture féministe est de mise, afin d'observer ces phénomènes de performance, de corps et d'occupation de l'espace présentés dans les spectacles de *stand-up*.

La sélection du corpus de la thèse a été faite à partir de la liste des humoristes qui ont connu une première médiatique. Ces listes sont établies par l'Association des professionnels de l'industrie de l'humour (APIH) en vue des galas annuels Les Olivier, depuis 1999 jusqu'à nos jours¹⁶ (Annexe I). Cette liste ne comporte cependant pas tous les spectacles présentés pendant ces années, puisque certains producteurs font le choix de ne pas soumettre telle ou telle œuvre. Une référence à la date de sortie du DVD et non à la date de création ou de la fin d'un spectacle sera faite. Par spectacle, on entend ici les représentations en salle par le biais d'une maison de

¹⁶ L'Observatoire de l'humour (OH) a développé en 2017 trois listes qui pourraient s'avérer fort utiles en d'autres lieux et dont les PDF sont disponibles en ligne : 1. *Liste du corpus d'étude de prestations d'humour francophone au Québec* (PDF) [en ligne] [<http://http-server.carleton.ca/~fbrouard/documents/NoteOHCORPUSprestationsHumourQCFB20170227.pdf>]; 2. *Liste de thèses de doctorat et de mémoires de maîtrise associés à l'humour au Québec* (PDF) [en ligne] [<http://http-server.carleton.ca/~fbrouard/documents/NoteOHBibliographieTheseMemoireHumourQCFB20170126.pdf>]; 3. *Liste de livres québécois portant sur l'humour* (PDF) [en ligne] [<http://http-server.carleton.ca/~fbrouard/documents/NoteOHBibliographieLivreHumourQCFB20170222.pdf>].

production et dans des salles d'envergure. Puisqu'il s'agit d'analyser les spectacles originaux, les compilations sont exclues (*20 ans d'humour* (2007) de Lise Dion et *À cœur ouvert* (2008) de Clémence Desrochers). Les spectacles de galas ou de festivals ne sont donc pas non plus éligibles, de même que ceux dans les bars ou les numéros exploratoires ou en rodage. Par ailleurs, les humoristes de style *stand-up* qui ne correspondent pas aux critères (non-commercialisation d'un DVD ou les spectacles moins populaires en fonction de la fréquentation en salle chez une même artiste) sont : Claire Bienvenue, Josée Boudreault, Véronic Dicaire, Geneviève Gagnon, Cathy Gauthier (*Cathy Gauthier décoiffe*, 2011), Louise Harvey, Claudine Mercier (*Claudine Mercier*, 1999 et *Dans le champ*, 2012), Patricia Paquin, Dorice Simon et Anne Théberge.

C'est la constitution de cette liste qui sert à poser la balise de la périodisation, dans la mesure où elle témoigne d'une structuration significative de l'industrie. La période actuelle ne semble pas prête à s'essouffler et les mêmes critères continueront d'influencer le monde de l'humour québécois sans doute pendant encore quelques années. Ont été retenus, à partir des listes de l'APIH, les spectacles originaux et complets présentés par des femmes humoristes, seules en scène, et captés sur DVD. Lorsqu'une même artiste comptait plus d'un spectacle à son actif, seul le spectacle qui a été vu par le plus de spectateurs a été considéré. Six spectacles de femmes *stand-ups* québécoises sont ici ciblés : *Lise Dion*¹⁷ (2005) de Lise Dion; *Une vraie fille... c'est moi ça ?* (2007) de Julie Caron; *Claudine Mercier* (2007) de Claudine Mercier; *100 % vache folle* (2008) de Cathy Gauthier; *Drôlement libre* (2012) de Nabila Ben Youssef et *Réconfortante* (2014) de Marie-Lise Pilote¹⁸.

Plusieurs facteurs ont influencé le choix des DVD, d'entrée de jeu, plus technologiques que le livre et en apparence éloignés du littéraire. D'abord, ces spectacles ne sont pas publiés sous forme de livre. Ensuite, ils nous permettent d'examiner la performance scénique. Dès le tournant du millénaire, les DVD ont permis une démocratisation des spectacles d'humour, une sortie onéreuse pour les gens de la classe moyenne. Cela donne la possibilité de vivre le « rire de

¹⁷ Le troisième *one woman show* de Lise Dion, *Le temps qui court*, a été vu par 360 000 spectateurs et ne sera pas à l'étude ici, compte tenu de la plus grande popularité du spectacle précédent. Plus précisément et après consultation auprès de 6^e sens management, la maison de production de l'humoriste, le 1^{er} spectacle de Lise Dion a été vu par 360 000 spectateurs, le 2^e, 410 000 et le 3^e, 365 000. « Lise Dion – Le temps qui court », *Juste pour rire* [en ligne] [page consultée le 24 novembre 2015] [<http://www.hahaha.com/fr/lise-dion-le-temps-qui-court>].

¹⁸ Fait à noter, mais cela n'a pas réellement orienté le choix du corpus, trois humoristes du corpus sur six (sauf Lise Dion, Marie-Lise Pilote et Julie Caron) sont des diplômées de l'École nationale de l'humour, ce qui explique sans doute certaines ressemblances et peut-être même leur popularité.

communion¹⁹ » des soirées d'humour à partir de son domicile : la communion humoristique devient ainsi une expérience vécue par le plus grand nombre. Ces personnes consomment le même produit, même si ce n'est pas de manière simultanée²⁰. Le nombre de spectateurs devant le téléviseur n'a aucun impact sur le prix du DVD (entre 15 et 30 \$, sans parler des possibilités de location via des compagnies télévisuelles), contrairement aux spectacles en salle. Même si le *Journal de Montréal* en 2013 annonçait que le prix moyen du billet est de 34,81 \$²¹, il reste que les succès populaires sont plus chers encore, soit environ 50 \$ du billet.

La mise en marché du DVD d'un spectacle signifie aussi que les œuvres du corpus ont obtenu un succès que les producteurs jugent suffisant pour accepter de courir un nouveau risque financier. En outre, le DVD permet de revoir les numéros, en ordre comme dans le désordre. Par ailleurs, ce format permet la plupart du temps aux humoristes de bonifier l'offre en ajoutant vidéos, photos, textes ou autres. La version du DVD peut ainsi différer de la version présentée sur scène. De plus, les DVD permettent de « fixer » un spectacle qui est d'ordinaire le fruit de l'éphémère. Les producteurs s'assurent donc la pérennité de l'œuvre.

Le corpus de l'analyse est donc formé des spectacles en solo présentés/interprétés par des humoristes²² et conservés sur support DVD. En se présentant ainsi sur scène avec un texte préétabli (à peu de choses près) et souvent testé ou rôdé, les humoristes l'endossent et l'incarnent. En d'autres termes, les textes sont le porte-voix et la caisse de résonance des humoristes. En fait, les *stand-up* se présentent sur scène avec un texte qui mêle trois instances afin de simuler le réel : le personnage, le narrateur et la personne civile. En outre, ce texte est enrichi lors de la mise en scène, puisque le jeu de l'humoriste, les costumes, le maquillage, la gestuelle, la voix, les déplacements, etc. donnent aux blagues un autre relief qui tend à les rendre plus efficaces. Ici, la

¹⁹ Lucie Joubert. « Humour féminin et féminisme : où en est-on ? », Judith Stora-Sandor et Élisabeth Pillet (dir.). *Humoresques*, n° 11 *Armées de rire. Rires au féminin*, 2000, p. 385.

²⁰ De plus, avec la captation des spectacles, la diffusion télévisuelle est rendue possible, faisant ainsi grimper le nombre de spectateurs potentiels.

²¹ Marc-André Lemieux. « L'humour récolte encore la plus grosse part du gâteau », *Le Journal de Montréal*, Montréal, 9 mai 2013 [en ligne] [<http://www.journaldemontreal.com/2013/05/09/lhumour-recolte-encore-la-plus-grosse-part-du-gateau>].

²² Il y aurait également un travail à faire du côté de ces scripteurs qui écrivent « dans l'ombre », mais cela n'est pas le propos ici. Dans le cas des humoristes du corpus, elles ont toutes contribué à l'élaboration des textes de leur spectacle (c'est le cas pour tous les artistes ayant suivi le parcours Création humoristique de l'ENH). En effet, les humoristes travaillent parfois avec une équipe de scripteurs, alors que d'autres choisissent la script-édition, autrement dit un professionnel qui structure le texte et le commente.

performance de l'humoriste est une prise de parole ou une affirmation d'un « je », qui sont perçues différemment puisque livrée par une femme.

La division de la thèse correspond aux six *stand-ups* pour six chapitres, en ordre chronologique de la parution des DVD. Ces chapitres sont précédés d'une étude théorique entourant l'humour en plusieurs temps. On étudiera ensuite les différents numéros selon les trois axes pour mettre de l'avant les éléments les plus significatifs soulevés dans chacun d'eux. En définitive, le bilan sera l'occasion de tirer les conclusions des trois aspects des personnages qui auront préalablement été creusés, c'est-à-dire la performance, le corps et l'occupation de l'espace. En partant de ces notions, il sera possible d'entrevoir le contexte sociopolitique dans lequel évoluent les six personnages des femmes *stand-ups*, c'est-à-dire le discours social qui est émis. Il s'agit d'un aboutissement général où la Culture dans son sens large y sera questionnée et où trois points seront mis à jour : des postures éthique, politique et environnementale, toutes les trois en lien avec les féminismes.

En première partie de chaque chapitre concordant avec chacune des humoristes du corpus, nous verrons l'axe de la performance. Toutes les *stand-ups* du corpus ont en commun de faire montre de leur agentivité, puisqu'elles *agissent* et *performent* sur scènes. Cependant, en fonction de leur(s) personnage(s) respectifs, cette agentivité est teintée différemment. Lise Dion, empreinte de bonhomie, fait grand usage d'autodérision, voire d'autodénigrement. Ce procédé, comme on le verra, est récurrent dans absolument tous les spectacles du présent corpus. Il importera donc d'en cibler les ramifications, les causes et les impacts dans le discours. Avec Julie Caron, il s'agit ici aussi du procédé de l'autodérision, mais aussi d'une performance qui met de l'avant des déplacements scéniques et une gestuelle amples et rapides. Par ailleurs, la chanson fait son apparition à quelques occasions. Chez Claudine Mercier, cette dernière abonde. En effet, Mercier chante et danse régulièrement, à tel point que ce type d'exécution est à la base de son style comique. Elle parodie plusieurs œuvres et personnalités artistiques en se déguisant et en faisant leur imitation vocale et gestuelle. Cette *stand-up* incarne aussi un personnage androgyne. Cathy Gauthier mène une performance caractérisée par la vulgarité et la grivoiserie de son personnage. Celle-ci se démarque entre autres par son choix langagier. Pendant un de ses numéros, elle entre aussi en contact de manière particulière avec son public en s'y mêlant. Chez Nabila Ben Youssef, la performance livrée sur scène est marquée par une agentivité de l'immigration. En tant qu'immigrante, son français est teinté d'un accent et elle relate sa Tunisie natale. Chez Marie-Lise Pilote, le personnage est une féministe affirmée. Dans cette optique, elle performe une agentivité religieuse au féminin en critiquant l'Église catholique.

En deuxième partie des chapitres, nous analyserons la notion de corps. Celui-ci est moqué par le biais de l'autodérision à maintes reprises. Le personnage de Lise Dion est ciblé de manière récurrente et il est à la base d'un autodénigrement virulent. Il est aussi question de la maternité ainsi que de la relation avec sa progéniture dans le spectacle. Le numéro où elle est vêtue d'une burqa permet de souligner un corps féminin que l'on tente d'effacer. Chez Julie Caron, retenons surtout que le personnage fait une critique des diktats reliés à l'apparence : mannequin, maigreur, chirurgie esthétique, mode et autres. Avec Claudine Mercier, la maternité, les varices, la mammographie et la sexualité sont des sujets abordés, alors que la *stand-up* interprète un personnage proche de l'artiste même. Chez Cathy Gauthier, des thèmes aussi dichotomiques que la pédophilie et des poitrines exagérément passées sous le bistouri sont présents dans le discours impudique du personnage. Avec Nabila Ben Youssef, la danse est placée en premier plan. On verra également un numéro où elle est vêtue d'une burqa et d'autres vêtements propres à l'islam, ce qui annonce ici aussi une critique de ce sujet d'actualité. Finalement, avec le personnage de Marie-Lise Pilote, on assiste à un classement de *types* de femmes, à la relation conflictuelle des femmes et du sport ainsi qu'à une harangue féministe au sujet du peu de place accordée aux femmes dans les métiers non traditionnels, surtout ceux de la construction.

En troisième partie des six chapitres, nous nous pencherons sur l'axe de l'occupation de l'espace, surtout liée à la sphère domestique. Chez le personnage de Lise Dion, les lieux fréquentés sont la maison ainsi qu'un piano-bar, là où elle acquiert une certaine émancipation alors que son état émotionnel fluctue. L'espace investi par le personnage de Julie Caron est, de manière originale, un chalet en pleine forêt où elle se rend seule pour une thérapie. Elle y développe un lien avec la nature tout en se reconnectant à elle-même. Un magasin HMV est le principal endroit où Claudine Mercier fait évoluer ses personnages. Là, elle y performe des parodies d'œuvres connues. Chez Cathy Gauthier, on observe un véritable clivage entre Montréal et les régions. Originaire d'Abitibi, le personnage raconte une partie de son enfance, marquée par la religion. Les lieux racontés par Nabila Ben Youssef touchent à son statut de femme immigrante, c'est-à-dire qu'elle relate des pans de sa jeunesse en Tunisie ainsi que son arrivée au Québec. Pour terminer, avec Marie-Lise Pilote, le personnage conquiert l'espace en laissant apparaître des positions féministes. En effet, ses nombreux voyages ainsi que le récit de son personnage de Madelinienne dans le Grand Nord donnent à voir un discours où elle prend possession du territoire.

Nous suivons différents fils, c'est-à-dire des enjeux propres aux personnages des humoristes. Chez Lise Dion, il s'agit de l'enjeu de l'autodénigrement. On verra que son personnage se montre

critique envers ses courbes et d'autres aspects corporels et ce que cela soulève d'un point de vue féministe. Chez le personnage de Julie Caron, on cernera l'enjeu de son évolution dramatique, puisqu'il est au départ déconnecté de lui-même et qu'il sera en fin de compte plus axé sur la nature, les inégalités et sa santé globale. Du côté de Claudine Mercier, l'enjeu de la pluralité de ses personnages est à surveiller. En effet, plus que les autres *stand-ups* du présent corpus, elle en incarne plusieurs, parfois à un rythme effréné. L'analyse cherchera à savoir pourquoi et comment elle s'y prend. La caractéristique prédominante du personnage de Cathy Gauthier, sa vulgarité, est ce qui sera scruté dans le chapitre qui lui sera consacré. Cette humoriste s'approprie des codes masculins en n'oblitérant pas son côté féminin. L'intersectionnalité de Nabila Ben Youssef, c'est-à-dire « les processus de domination, marginalisant l'expérience et la parole des minoritaires²³ », est ce qui prévaut chez son personnage. Tunisienne d'origine et féministe affirmée, elle se questionne sur son pays d'accueil ainsi que de nombreuses thématiques propres aux femmes : port du voile, menstruations, virginité, séduction au féminin, etc. Finalement, l'enjeu à définir chez Marie-Lise Pilote est son agentivité féministe qui se remarque dans des sujets tels que la religion et les métiers non traditionnels. Les six humoristes, en somme, présentent des personnages très différents les uns des autres. Leur personnalité forte permet de décliner un discours axé sur différents topiques, toujours dans l'optique de faire rire le plus possible. Leurs textes relèvent les difficultés du quotidien et donnent à voir leur place dans la société.

Cette thèse est la toute première sur les femmes *stand-up*. On s'attaque ici à un sujet peu étudié, l'humour, qui lui, a été longuement analysé par les universitaires, dans des ouvrages et des articles. Il est inconcevable qu'un domaine aussi couru et connu que l'humour de scène au féminin demeure si peu observé dans le milieu universitaire. Comme si on choisissait d'ignorer l'éléphant dans la pièce. De plus, le peu de place accordée aux femmes dans l'offre de l'humour *stand-up* est une autre aberration qui mérite qu'on interroge la nature et la structure de ces spectacles. Ceux-ci constituent bel et bien une affirmation féministe par l'agentivité qui leur est inhérente. Bien que les humoristes du corpus ne se soient que peu ou pas affirmées en tant que féministes, on avance que leurs spectacles sont des actes féministes, ou du moins des actes qui résultent d'une agentivité affirmée. Cependant, la parole des personnages *stand-ups* féminins n'est pas encore libérée de toutes entraves, ni du sexisme ordinaire. Celui-ci s'exerce dans les détails, souvent à l'insu des humoristes qui sont formées à répondre aux hautes exigences d'un

²³ Elise Palomares et Armelle Testenoire. « Indissociables et irréductibles : les rapports sociaux de genre, ethniques et de classe » dans *L'homme et la société. Revue internationale de recherches et de synthèses en sciences sociales*, n° 176-177 « Prismes féministes. Qu'est-ce que l'intersectionnalité ? », 2010, p. 19.

public qui en a vu d'autres. Les spectacles recensés ici relèvent d'une esthétique grand public « un peu féministe ».

CHAPITRE I

THÉORIES, ENJEUX ET PERSPECTIVES

Avant d'y voir de plus près en regard des personnages des femmes *stand-ups* du présent corpus, il importe d'évaluer plusieurs points afin de mieux les cerner tout au long du texte qui suivra. Ces points concernent des enjeux, des problématiques et des perspectives diverses, empruntant à plusieurs domaines du littéraire dans un angle humoristique. Formes, historiques, théories, statistiques et outils d'analyse sont ici convoqués en tant que prélude à ce qui est une étude de l'humour en partant de chaque artiste et de leur(s) personnage(s). Ceci se fera, comme nommé précédemment, par le biais des trois axes que sont la performance, le corps et l'occupation de l'espace, et ce, selon une lecture féministe.

Premièrement, on verra que les spectacles de *stand-up* présentent des caractéristiques formelles qui ne sont pas absolument standards, si on les compare avec des œuvres plus classiques de la littérature. En ce sens, on définira ce qu'est ce type de spectacle. On en viendra aussi à voir en quoi se distingue le *stand-up* du monologue. De même, on verra à quels autres genres et catégories de textes s'apparentent les textes des humoristes.

Deuxièmement, un tour d'horizon de la culture populaire permettra de jauger cette esthétique particulière qui ne s'adresse pas à un public d'initiés. On abordera ses caractéristiques en voyant ce que les spécialistes disent sur le sujet. Ce tour d'horizon mènera au Québec où l'humour règne, chiffres à l'appui. Les spectacles d'humour sont des productions artistiques engendrant des millions de dollars de recette annuellement. Le Québec a ceci de particulier qu'il s'y trouve des *institutions* de l'humour, un phénomène qui lui est propre. Cette partie sur la culture populaire se terminera avec un bref historique de l'humour au féminin au Québec, une histoire somme toute récente.

Troisièmement, un état de la question fera le tour de l'humour au féminin du Québec. Deux ouvrages majeurs touchent à la problématique dominante de la thèse, soit *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*¹ en 1998, suivi en 2002 de

¹ Lucie Joubert. *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*, Montréal, Hexagone, 1998.

*L'humour du sexe. Le rire des filles*². Si ce sujet est assez peu exploité au Québec, il en va autrement des États-Unis où plusieurs chercheuses ont écrit bon nombre de livres. Un coup d'œil à la production d'études en France permettra de constater que le phénomène est plus fort chez les Anglo-Saxons que chez les francophones.

1.1. Aspects formels

Puisque les spectacles d'humour sont peu étudiés dans les universités, il est nécessaire de donner quelques définitions, notamment du terme anglais « *stand-up* ». Cette forme, relativement nouvelle, a pour proche parent le monologue. Utilisé tant au théâtre que dans des spectacles d'humour d'autrefois, celui-ci consiste en un acte de déclamation en solitaire. Au fil des ans, le monologue s'est différencié du théâtre : il est éventuellement devenu un genre à part entière, dans sa forme comique, et a été envisagé comme spectacle à part entière. *Stand-up* et monologue humoristique ont comme particularité commune de contenir d'anecdotes. Les deux sont aussi des performances devant public, quoique le *stand-up* cherche le rire à tout prix, tandis que l'autre se rapproche davantage d'une narration. Dans tous les cas, le monologue humoristique, dont fait partie le spectacle de *stand-up*, est constitué de multiples genres.

Il convient de situer d'abord le spectacle d'humour à la *stand-up* dans son cadre formel et générique. De multiples balises et différents enjeux jalonnant le présent travail méritent d'être cernés avec précision. Tout d'abord, les dictionnaires en français ne font pas mention du terme « *stand-up* ». En ce qui concerne les dictionnaires en anglais, ils n'offrent qu'une définition courte et peu instructive des mots « *stand-up* », « *stand-up comic* » ou « *stand-up comedian* » : « done or performing in a standing position³ » ou « comic person⁴ ». Même Salvatore Attardo dans *Encyclopedia of Humor Studies*⁵ (2014) n'en donne pas de définition précise, se limitant aux rubriques « *Humorist* » et « *Stand-up comedy* ». Pour ce qui est du terme « *Humorist* », il y mentionne qu'il s'agit d'une personne qui est douée dans son usage de l'humour, tant à l'écrit,

² Lucie Joubert. *L'humour du sexe. Le rire des filles*, Montréal, Triptyque, 2002.

³ Frederick C. Mish (dir.). *The Merriam-Webster Dictionary*, Merriam-Webster Inc., Springfield, Massachusetts, p. 707.

⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁵ Salvatore Attardo (dir.). *Encyclopedia of Humor Studies*, 2 tomes, Thousand Oaks, California, SAGE Publications Inc., 2014.

qu'avec le parler et le jouer⁶. Quant à « *Stand-up comedy* », il s'agit d'une forme conversationnelle utilisée par des professionnels qui se déroule sur une scène devant un public et qui s'adresse à celui-ci⁷. L'auteur de la rubrique, Ian Brodie, ajoute :

Key to the success of a stand-up is the creation of a persona and a performed autobiography that helps situate the performer in relation to the audience and thus establish rapport despite sociocultural differences. [...] The overall appearance of spontaneity, even if and when the audience is aware that what is being performed is not extemporaneous, is integral to the aesthetics of stand-up comedy. [...] Subject matter would be rooted in the same concerns as the audience's: politics, popular culture, and the negotiation of the quotidian urban landscape.⁸

Brodie résume le contenu de la rubrique dans sa conclusion :

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.⁹

De manière générale, on s'entend pour définir le *stand-up* à partir des caractéristiques suivantes. Ce type d'humoriste livre une performance scénique d'apparence informelle, avec peu d'accessoires, de décor ou de costumes, en racontant des histoires drôles, souvent inspirées du quotidien, assez courtes et le plus souvent divisées en numéros. Le but du *stand-up*, en plus de vouloir faire rire le plus possible, serait d'évoquer la vie de tous les jours de manière décalée, avec un sens de l'observation qui permet au spectateur de s'identifier à l'artiste. Les *stand-up* connaissent une grande popularité aux États-Unis grâce aux émissions de fin de soirée qui leur donnent une grande visibilité. Au Québec, on observe un *stand-up* qui se rapproche du théâtre par différents éléments de mise en scène, alors qu'il est ailleurs (surtout dans le reste de l'Amérique du Nord) presque entièrement dénué d'efforts en ce qui a trait à la mise en scène. Dans tous les cas, les spectacles d'humour sont des productions hybrides. Depuis les années 80, la forme *stand-up* connaît un très vaste succès.

De plus, il faut différencier les humoristes des *stand-ups*. Ainsi, tous les *stand-ups* sont des humoristes, mais l'inverse ne s'applique pas. Yvon Deschamps et Clémences Desrochers, par

⁶ Diana Elena Popa. « Humorist », *op. cit.*, tome I, p. 371.

⁷ Ian Brodie. « Stand-Up Comedy », *op. cit.*, tome II, p. 733.

⁸ *Ibid.*, tome II, p. 734-735.

⁹ *Ibid.*, tome II, p. 736-737.

exemple, sont des humoristes, puisqu'ils présentent des monologues ou des histoires qui donnent à réfléchir sur scène. Le *stand-up*, lui, tente de faire rire avec des anecdotes et une enfilade de *punchs* ou de chutes rapides. Ce style ou pratique consiste donc en plusieurs courts numéros ficelés et regroupés par thèmes et numéros. Le rythme constitue une part importante du spectacle de *stand-up*. Les humoristes, toutes catégories confondues, peuvent tout autant critiquer la politique ou l'actualité que parler de sujets banals du quotidien. Ils ont le champ large et on les voit s'exprimer sur scène, mais aussi ailleurs : radio, télévision, presse écrite, réseaux sociaux, cinéma, etc.

L'anecdote est une façon de raconter très importante pour faire de l'humour de scène. Pour Marie-Pascale Huglo, « l'anecdote est un petit récit qui, précisément parce qu'il se place en retrait, invite à l'interprétation et au sens¹⁰ ». Elle est souvent introduite par des formules rhétoriques telles que « Tsé, l'autre jour... », « Avez-vous remarqué... ? », « L'aut' fois c'tait un gars/une fille... », « Vous trouvez pas que... » et autres du même genre. Ces formules peuvent être considérées comme des lieux communs rhétoriques. Cette invitation est lancée au public. Les anecdotes, lorsqu'elles possèdent des caractéristiques humoristiques, sont à la base même des numéros des humoristes. Elles agissent comme des compositions fictives émises par la *dramatis persona* qu'est chaque *stand-up*. C'est donc à un personnage, un être de façade que le public a affaire, puisque l'humoriste le façonne, le manipule à l'envi. Cette anecdote, la *dramatis persona* l'énonce à la première personne. Néanmoins, ces identifications à la vie réelle des artistes ne sont que factices. Il s'agit donc d'une vérité déguisée, adaptée, contorsionnée qui permet un effet humoristique et le rire le plus immédiat possible. Ce « je » permet, ici encore, de toucher un grand nombre de gens.

Le monologue, au théâtre, se définit comme « un discours que le personnage se tient à lui-même¹¹ » ou encore ainsi : « Il y a monologue quand l'acteur seul en scène parle au public (ce qui entraîne un effet de distanciation) ou à lui-même (le discours peut alors, par une convention remontant au classicisme, représenter la pensée du personnage).¹² » Le monologue, humoriste ou *stand-up* est un regroupement de trois instances : auteur, comédien et personnage qui se

¹⁰ Marie-Pascale Huglo. *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Le Griot, 1997, p. 35.

¹¹ Patrice Pavis. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1987, p. 216.

¹² Michel Corvin. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 947.

confondent l'une dans l'autre. Ce flou est voulu par l'artiste et le public ne souhaitera pas les différencier non plus, puisqu'il « accepte » le spectacle et donc de se faire berner. Le monologue humoristique peut ainsi se rapprocher du conte ou encore de la conversation « anarchique¹³ », c'est-à-dire une conversation *ad lib* et non conforme. Il ne possède pas de rhétorique préétablie (elle pourrait être formelle ou bien familière) et sa structure peut être tout aussi variée. Son enjeu peut être linguistique, parodique, idéologique, vaudevillesque ou phatique, ce qui démontre sa très grande flexibilité.

La performance devant public est une composante d'importance dans les spectacles d'humour, à cause des interactions avec celui-ci, les rapprochant du même coup de la discussion. Grâce à ces échanges, l'humoriste contribue à dynamiser son audience, puisqu'elle est invitée à critiquer, à réagir et bien sûr à rire de ce qui est dit sur scène. Le monologue humoristique est aussi un récit bref théâtralisé (« l'appareil de soutien qui encadre la performance humoristique est identique à celui d'une représentation théâtrale¹⁴ ») prônant des idées¹⁵ et permettant un rire de masse, un rire social ayant une fonction cathartique. Il est un texte engagé, à la fois objectif et subjectif et il relève du vécu collectif et de l'expérience personnelle de son auteur(e). L'excellence d'un spectacle est jugée par la quantité de rires qu'il provoque. Pour ce faire, le comique doit être en mesure d'établir un lien de qualité avec son auditoire à l'aide d'un texte qui se présente, bien que faussement, comme un texte improvisé. Le monologue présente aussi une oscillation double : entre le silence et la parole sur scène et, en tant que tel, il « dépend étroitement des circonstances énonciatives dans lequel il est dit¹⁶ ».

Le monologue humoristique peut donc être mis en relation avec plusieurs autres genres nommés chez Geneviève Michaud, dans son mémoire de maîtrise « Le monologue humoristique en tant que genre » (2005). Ce type de monologue ressemble donc au soliloque, « qui, selon Jauss, est caractérisé par la priorité accordée à l'évènement qui a priorité sur le savoir de l'auteur¹⁷ ». Le monologue humoristique des *stand-ups* se rapproche ainsi, dans sa forme, de

¹³ Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit. *Monologues québécois (1890-1980)*, Montréal, Leméac, 1980, p. 33.

¹⁴ Geneviève Michaud. « Le monologue humoristique : du soliloque à la discussion », mémoire en littérature comparée, Université de Montréal, 2005, p. 19.

¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷ Geneviève Michaud, *op. cit.*, p. 8.

l'autobiographie. Il en est ainsi puisque l'humoriste parle à la première personne et donne des airs de véracité à ses récits. Qui plus est, il est seul sur scène, à la manière de la focalisation sur la même personne à laquelle l'autobiographie s'intéresse. Ainsi, le quotidien de l'humoriste teinte son récit, créant du coup un passage de l'individuel vers le public et même vers le politique. Rien n'oblige l'humoriste à se dévoiler sur les planches. Il a carte blanche pour « mentir » dans ses textes, puisqu'il a instauré une entente tacite avec la salle. De plus, il ne peut pas s'agir d'une authentique autobiographie puisque le contenu des spectacles ne constitue que des bribes et des anecdotes de la vie de l'humoriste. Le souci du véridique ne prime jamais, bien que « les questions de "véracité" ou de "sincérité" ne peuvent se poser qu'à travers la question clé de l'image de soi offerte à l'autre¹⁸ ». De plus, les *stand-ups* font parfois appel à des auteurs-collaborateurs et que le vécu dont parlent les monologues est peut-être le leur, peut-être encore celui de personne.

Donc, les spectacles d'humour s'apparentent à plusieurs genres et formes. Cependant, cela ne les empêche pas d'être considérés comme des œuvres mineures, probablement parce que l'humour n'est pas considéré comme un sujet sérieux, selon Jean-Marc Defays :

Le monologue est malgré tout considéré comme un genre de deuxième catégorie, un intermède [...], un exercice de virtuosité pour un comédien en herbe, une version économique d'une pièce de théâtre, et, pour tout dire, une représentation dramatique généralement sans forme ni statut précis qui peut être tout et n'importe quoi.¹⁹

Cependant, Michaud démontre l'appartenance du monologue humoristique au domaine littéraire. La performance devant public est une composante centrale dans les spectacles d'humour. En observant les caractéristiques des spectacles, il est possible de rendre compte de leur forme particulière qui a une incidence sur leur rendu final et donc sur la poétique des textes développés. Malgré l'anarchie apparente du texte des *stand-up comics*, il demeure qu'il présente un discours structuré.

Puisque le fruit de son labeur est présenté sur scène, la ou le *stand-up* se rattache au monde théâtral et plus particulièrement à celui de la comédie. Une lente et longue évolution a mené à ce type d'humour pratiqué en solitaire, lointain descendant d'une tradition qui remonte à l'Antiquité grecque avec Aristophane. Tout comme à cette époque, le discours des humoristes possède une

¹⁸ Annie Cantin. « Autobiographie » dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.). *Le dictionnaire du littéraire, op. cit.*, p. 34.

¹⁹ Jean-Marc Defays. « Prolégomènes à l'étude du monologue », Élisabeth Pillet (dir.). *Humoresques*, n° 33 « Amuseurs publics », printemps 2011, p. 23.

dimension spectaculaire qui a pour but de faire rire, de convaincre, de raconter, de provoquer, etc. Ces objectifs ne sont pas très éloignés de ceux que les philosophes grecs conféraient au théâtre : émouvoir (pathos), expliquer (logos) et plaire (éthos). D'ailleurs, l'étymologie latine du mot « humour » fournit des pistes de réflexion quant au rôle avéré de l'humour dans nos vies : il viendrait d'*humus* (« terre » en latin) ainsi que de *humo* (enterrer les morts)²⁰. Bref, humour, humanité et inhumation seraient reliés : il faut « enterrer » certaines choses, en rire et passer à l'étape suivante.

Les spectacles des *stand-up comics* sont les héritiers d'une longue tradition où s'enchevêtrent les revues, le burlesque et d'autres types de sketches, c'est-à-dire des performances scéniques plus ou moins brèves. Ces arts populaires ont influencé le *stand-up* actuel, en premier lieu par l'appropriation par les Québécois des scènes humoristiques. L'époque du théâtre burlesque a consacré plusieurs humoristes solos et les a érigés au rang de vedette, à la manière de la véritable consécration dont jouissent certains *stand-ups* aujourd'hui (Louis-José Houde, Martin Matte, Lise Dion, etc.). Cependant, le burlesque, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui, se jouait avec plusieurs personnages. Le burlesque, comme le *stand-up*, met en lumière des « valeurs à découvrir, qui renvoient à des désirs profonds d'une très large partie de la population²¹ ». Par contre, l'humour burlesque, souvent très physique, n'a plus autant la cote.

Dans le *Grand Robert*, « monologue » est défini comme le « long discours d'une personne qui ne laisse pas parler ses interlocuteurs, ou à qui ses interlocuteurs ne donnent pas la réplique » ou un « discours d'une personne seule qui parle, qui pense tout haut²² ». Le monologue est toujours aussi pertinent : « La représentation de la solitude portée par le monologue fournit donc un lieu d'observation de l'articulation du moi et du monde.²³ » Sa forme possède des caractéristiques qui soulèvent plusieurs enjeux : il présente un seul personnage, il constitue un

²⁰ Thomas De Koninck. « Humour et transcendance », Normand Baillargeon et Christian Boissinot (dir.). *Je pense donc je ris*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 234.

²¹ Chantal Hébert. *Le burlesque québécois et américain*, Presses de l'Université Laval, Québec, 1989, p. 9.

²² Alain Rey (dir.). *Le grand Robert de la langue française*, tome III, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, tome IV, p. 1607 (pour les deux citations).

²³ Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit. « Le monologue contre le drame ? Une question ouverte » dans Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit (dir.). *Le monologue contre le drame ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 8.

spectacle solo et il soulève des points de tension²⁴. Il en résulte « une seule parole [qui] se déploie²⁵ » et qui devient une ressource unique. Ainsi, l'humoriste est totalement engagé dans son spectacle, son corps étant le seul et unique vecteur de son art. Le dramaturge Larry Tremblay souligne l'importance du corps dans la performance scénique lorsqu'elle se pratique seule :

Le drame, c'est le corps. Et la forme du monologue, en livrant au regard la singularité d'un seul corps, amplifie la charge dramatique de ce *corps qui parle*. Pas d'échappatoire possible dans un corps à corps avec un adversaire, un confident, un traître. La solitude scénique est implacable. Le *corps unique* est contraint de se livrer au spectateur sans aucune médiation.²⁶

Les humoristes sont en forte concentration au Québec. Plusieurs clament haut et fort leur circonspection devant cette déferlante d'humoristes, que leur méfiance tiennent à une définition de la culture²⁷, à leur usage de la langue²⁸, à la façon dont ils en viennent à saturer l'espace médiatique²⁹ ou à des considérations liées à la façon dont leur présence empiète sur des compétences acquises par d'autres professions³⁰. Louise Richer, directrice de l'École nationale de l'humour, préférerait qu'on se demande plutôt, au sujet du nombre d'humoristes : « Pourquoi y en a-t-il autant ?³¹ » Bien que l'objet de la présente analyse ne soit pas de répondre à cette question, il demeure que, de manière certaine, cette forte concentration de comiques est significative et tributaire du goût du public.

²⁴ Françoise Dubor. « Le monologue, la question des définitions », *op. cit.*, p. 21.

²⁵ *Ibid.*, p. 23.

²⁶ Larry Tremblay. « One Body Show » dans Irène Roy (dir.). *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 13.

²⁷ Stéphane Baillargeon. « Pro bono publico », *Le Devoir*, Montréal, 9 juillet 2011 [en ligne] [<https://www.ledevoir.com/culture/327111/pro-bono-publico>]. On peut entre autres y lire : « La culture est une industrie ; l'art, un produit. »

²⁸ Guy Fournier. « F*ck les variétés, à souère, on sacre », *Le journal de Montréal*, Montréal, 17 juillet 2012 [en ligne] [<http://www.journaldequebec.com/2012/07/17/fck-les-varietes-a-souere-on-sacre>].

²⁹ Éric Clément. « Y a-t-il trop d'humoristes au Québec ? », *La Presse*, Montréal, 16 juillet 2012 [en ligne] [<http://www.lapresse.ca/arts/festivals/juste-pour-rire/201207/16/01-4543914-y-a-t-il-trop-dhumoristes-au-quebec.php>].

³⁰ Geneviève Bouchard. « Joël Legendre, le voleur de job ! », *La Presse*, Québec, 11 mai 2013 [en ligne] [<http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/sur-scene/201305/09/01-4649344-joel-legendre-le-voleur-de-job.php>].

³¹ Rencontre avec Louise Richer, automne 2011.

1.2. L'humour et la culture populaire aujourd'hui

Les blagues racontées par les humoristes s'inscrivent dans les lieux communs puisqu'elles doivent être suffisamment « ordinaires » pour être comprises par le public, et ce, en l'espace d'un éclair pour permettre l'éclosion d'un rire sincère. À la manière des auteurs cités plus haut, Jost croit en une communion entre culture et société et il cite Jean-Marie Schaeffer sur le sujet : « toute œuvre d'art est représentationnelle, mais la forme de la représentation y devient à son tour le porteur d'une représentation seconde, indirecte : elle n'est jamais une représentation transparente³² ». Autrement dit, sans mentionner le cas particulier des spectacles d'humour, Schaeffer et Jost associent la culture populaire à des reflets pluriels plutôt qu'à un effet de miroir unique. Le lieu commun est donc devenu une norme pour tout artiste qui souhaite connaître le succès et avoir accès à ces plateformes souvent uniformisantes que sont les médias. Jost conclut qu'est adoptée « une nouvelle méthode d'appréhension au monde³³ » qui s'inscrit sous le signe de la rapidité, à l'image d'ailleurs des anecdotes rythmées de ces grands rassemblements que sont les spectacles des humoristes.

Les spectacles d'humour appartiennent également aux paralittératures, en tant que textes de grande consommation, « l'un des phénomènes les plus significatifs de notre époque³⁴ », en étant « des composantes essentielles à la culture d'aujourd'hui³⁵ ». Les textes des spectacles d'humour sont situés aux frontières du littéraire et sont profondément ancrés dans l'imaginaire de la société québécoise et en portent les caractéristiques. Ainsi, ce type de texte présente des interférences sur plusieurs plans, dont les lieux communs propres au Québec. En fait, pour Alain-Michel Boyer dans *Les paralittératures*, « il n'existe pas une littérature absolue, mais des pratiques différentes dont l'unité ne se réalise qu'en certaines circonstances³⁶ ». Celles-ci dépendent évidemment de l'époque donnée, ici le début du XXI^e siècle, mais aussi du pouls de la société dont les particularités se déclinent presque indéfiniment.

³² Jean-Marie Schaeffer dans la préface d'Arthur Danto. *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989 cité dans François Jost, *op. cit.*, p. 20.

³³ *Ibid.*, p. 120.

³⁴ Alain-Michel Boyer. *Les paralittératures*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 8.

³⁵ *Ibid.*, p. 7.

³⁶ Armand Mattelart et Érik Neveu, *op. cit.*, p. 9.

En observant l'humour fait au Québec, on voit que, depuis de nombreuses années déjà, les humoristes y sont particulièrement actifs. Juste pour rire (en tant que maison de production et festival) et l'École nationale de l'humour (ENH) contribuent grandement à ce phénomène populaire : « Appuyés par ces institutions et réseaux bien établis, les humoristes québécois séduisent les foules et les critiques d'ici et d'ailleurs³⁷ ». Des centaines de milliers de personnes se déplacent pour voir un artiste qui performe seul sur scène et qui « parle dans le vide ». En effet, à notre époque, le monologuiste comique *stand-up* triomphe littéralement : déjà en 2001, cette industrie avait généré 29 M\$ et 1,6 M de Québécois avaient vu un spectacle d'humour³⁸. Dix ans plus tard, en 2011, le nombre de spectateurs se maintient : toujours plus d'un million de spectateurs (plus exactement 1 002 201³⁹) ont vu des spectacles d'humour, soit près d'un francophone sur sept au Québec, ce qui a généré plus de 30 M\$. Par ailleurs, un sommet dans les recettes a été atteint en 2009 avec 49 M de dollars⁴⁰ engrangés. En 2011, selon un article paru dans *La Presse*, cette forme d'art fait le plus sortir les Québécois avec neuf spectacles d'humour sur vingt-cinq toutes catégories confondues (cirque, chanson, théâtre, danse, etc.) qui ont connu le plus de succès⁴¹. Le site de Radio-Canada annonçait la même chose en mai 2013, alors que l'on comptait cinq spectacles d'humour sur les dix spectacles les plus lucratifs⁴². La tendance se maintient donc pour les comiques, et ce, depuis de nombreuses années. Le Québec n'échappe pas aux caractéristiques du modèle économique mondial : le profit est maître et l'industrie de l'humour⁴³ y contribue. Visiblement, la logique économique prévaut partout lorsqu'il s'agit de culture de grande consommation.

³⁷ « Rires universels », *Gouvernement du Québec* [en ligne] [page consultée le 7 mars 2014] [http://www.mrfce.gouv.qc.ca/bresil/fr/artculture/humour_varietes/export/]. Pour l'heure, l'avenir de Juste pour rire reste incertain.

³⁸ Robert Aird. *L'histoire politique du comique au Québec*, Montréal, VLB, 2010, p. 198.

³⁹ Marc-André Lemieux, *op.cit.*

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ Geneviève Bouchard. « Statistiques sur les spectacles: le cirque et l'humour favoris », *La Presse*, Montréal, 16 septembre 2011 [en ligne] [<http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/sur-scene/201109/15/01-4448149-statistiques-sur-les-spectacles-le-cirque-et-lhumour-favoris.php>].

⁴² « L'industrie de l'humour, une classe à part ? », *Radio-Canada* [en ligne] [page consultée le 3 avril 2014] [<http://ici.radio-canada.ca/sujet/visuel/2013/04/30/001-statistiques-humour-scene.shtml>].

⁴³ Un rapport de recherche sur cette industrie a été publié en janvier 2015 : François Brouard et Christelle Paré. *Profil et écosystème de l'industrie de l'humour francophone au Québec*, Rapport de recherche SCSE/CSES, Centre Sprott pour les entreprises sociales (SCSE/CSES) & IPSO FACTO consultants inc., janvier 2015.

Toujours au Québec, il ne faudrait pas oublier le Gala Les Olivier, l'Association des professionnels de l'industrie de l'humour (APIH), les productions de comédies⁴⁴, quatre festivals d'humour⁴⁵, les multiples diffusions de spectacles à la télévision⁴⁶, les émissions télévisuelles avec un ton humoristique⁴⁷, les émissions radiophoniques consacrées à l'humour⁴⁸, la grande présence des humoristes sur différentes plateformes⁴⁹, les comédies théâtrales ou l'humour de scène autre que le *stand-up*⁵⁰, les bars où sont présentées des soirées d'humour dans la province⁵¹, les revues humoristiques⁵², etc. Quant aux médias, ils relaient une foule d'informations au public. C'est donc un système dynamique, que le monde de l'humour québécois dans son ensemble.

L'entreprise Juste pour rire, cet « incurable Pavlov québécois⁵³ » est un facteur de la grande réussite des humoristes au Québec qui ont ainsi accès à une large plateforme qui leur permet de se produire en spectacle⁵⁴. Si le phénomène de l'humour au Québec est si fort, si implanté, c'est

⁴⁴ Le film *Le sens de l'humour* (2011) d'Émile Gaudreault questionne directement le métier d'humoriste, mais notons toutes les autres comédies telles que la série *Les boys* (1998-2013), *La grande séduction* (2003), *Idole instantanée* (2005) avec Claudine Mercier, *Starbuck* (2011), etc.

⁴⁵ Le festival Juste pour rire (Montréal), Le Grand rire (Québec), le Zoofest (Montréal), le Festival d'humour de l'Abitibi-Témiscamingue, etc.

⁴⁶ En 2013 : ICI Radio-Canada Télé : Le Grand rire de Québec et autres spectacles / Galas Juste pour rire et Les gags JPR à TVA et différents spectacles à TVA et Canal D, etc. D'ailleurs, ils servent souvent à combler les cases horaires pendant les périodes de vacances.

⁴⁷ *Les Bye-bye*, *Infoman* ou *Brassard en direct*, etc.

⁴⁸ *Les grandes gueules* (dont *Les deux minutes du peuple* de François Pérusse) à NRJ, *À la semaine prochaine* à ICI Radio-Canada Première, etc.

⁴⁹ Comme animateur, acteur, invité, etc., ce qui a souvent été décrié.

⁵⁰ Les pièces du théâtre d'été ou *Le dîner de cons* (2014), *2014 (ou 2015) revu et corrigé* (2014, 2015), *Les parlementeries*, etc.

⁵¹ Le Laboratoire de l'humour au Phoenix à Ste-Julie, le tout nouveau Bordel, Le St-Ciboire, Le Pub Rosemont et L'Abreuvoir à Montréal, Le Maurice à St-Lazare, Le Dagobert à Québec, etc.

⁵² *Crocs* (1979-1995), *Délire* (1996 –) et *Safarir* (1987 –)

⁵³ Hélène Pedneault dans Lucie Joubert. *L'humour du sexe. Le rire des filles*, op. cit., p. 136-137.

⁵⁴ D'ailleurs, en 2007, une biographie de Juste pour rire a été écrite par Jean Beauoyer, dont seuls les derniers chapitres sont significatifs pour cette thèse et retracent la présence des humoristes dans le cadre de ses spectacles, et ce, de manière détaillée. Cet ouvrage est surtout utile pour cerner le phénomène de cette institution grandiose dans son ensemble. (Jean Beauoyer. *Juste pour rire. La biographie*, Montréal, éditions La Presse, 2007.)

notamment grâce à l'entreprise de Gilbert Rozon, quoique en restructuration, par laquelle presque tous les humoristes sont passés, que ce soit lors des Galas ou par le biais de la maison de production. Il est donc impossible d'ignorer cette écurie formidable. Cependant, son avenir demeure incertain depuis les allégations d'agressions sexuelles sur plusieurs femmes à l'endroit de son propriétaire et directeur général, à la fin de 2017. En 2012, Juste pour rire fêtait ses 30 ans ; son influence est notoire sur plus d'une génération d'humoristes. Comme on peut le voir, dans les deux dernières décennies, l'humour est devenu une véritable industrie et un puissant moteur économique, alimenté par toutes sortes de vecteurs mentionnés plus haut.

Les humoristes choisissent parfois des thèmes difficiles ou encore des thèmes récurrents qui sont susceptibles de rejoindre tout le monde. En humour comme ailleurs, les règles sont faites pour être brisées; l'humour souhaite bousculer le quotidien et porter atteinte au politiquement correct. Ce phénomène a une fonction particulière : « Par les plaisanteries, une sorte de liberté s'introduit dans les failles de l'ordre imposé [...] C'est le plus souvent un désordre fallacieusement apporté à certains objets conventionnels⁵⁵ ». Le discours des humoristes en général s'ancre dans la réalité québécoise et agit sur elle à la fois.

Une vue d'ensemble sur l'humour au féminin permet de constater qu'il est marqué par de nombreuses différences par rapport à celui qui est pratiqué par les hommes. Le « cinquième pouvoir⁵⁶ » qu'est l'humour n'est donc pas exercé de manière égale par les sexes. En effet, les spectacles d'humour des femmes *stand-ups* présentent des ressemblances et des divergences tant en ce qui concerne les thématiques abordées que la manière dont elles sont exprimées. Les conséquences ne sont pas les mêmes :

Dans son histoire, le monologue au féminin est ainsi à la fois critique de la structure hiérarchique du théâtre, qui ne laisse guère de place à la parole des femmes, en particulier des fonctions d'auteur et de metteur en scène, et l'affirmation d'une parole autonome, en particulier celle de l'actrice qui énonce enfin *ses mots à elle*.⁵⁷

Certes, les femmes n'ont pas été totalement évacuées des scènes québécoises, mais elles y sont peu représentées. Ces femmes, dans le Québec, sont retracées notamment dans *Histoire de*

⁵⁵ Nelly Feuerhahn. « Entre l'impossible révolte et l'intolérable soumission, l'humour » dans Nelly Feuerhahn (dir.). *Humour et politique*, revue *Humoresques*, n° 5, Nice, Nice Z'éditions, 1994, p. 6.

⁵⁶ Lucie Joubert. *L'humour du sexe*, op. cit., p. 21.

⁵⁷ Lucie Robert. « Dire ses propres mots. Le monologue au féminin » dans Françoise Heulot et Françoise Dubor (dir.). *Le monologue contre le drame ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 119.

*l'humour au Québec (de 1945 à nos jours)*⁵⁸ de Robert Aird. Cette époque est marquée, il convient de le rappeler, par l'Église, qui ne voyait pas d'un bon œil les « épanchements » scéniques des femmes. Certaines toutefois sont allées à contre-courant. Rose Ouellette, alias La Poune, apparaît comme une artiste marquante de la comédie burlesque, sinon comme « la première grande vedette féminine "comique"⁵⁹ ». Il faut aussi penser à Manda Parent, acolyte de Joseph (pseudonyme d'Eugène Martel), et plus tard d'Olivier Guimond. Puis, la troupe Le Beu qui rit fait découvrir Denise Filiatrault et Dominique Michel qui se produisent dans des cabarets. Clémence Desrochers fait aussi ses débuts dès les années 50, d'abord par le biais de la chanson et du monologue. Aird la considère comme la première femme humoriste. Dans les années 1960, elle fait partie du premier groupe humoristique Les Girls avec Paule Bayard, Diane Dufresne, Louise Latraverse et Chantal Renaud. Les Folles Alliées, groupe féministe composé d'Hélène Bernier, de Christine Bouillat, de Jocelyne Corbeil, de Lucie Godbout, d'Agnès Maltais, de Claire Crevier et de quelques autres par intermittence, voient le jour dans les années 80. Ensuite, avec la création des Lundis des Ha! Ha! en 1983, plusieurs femmes font leurs marques, Marie-Lise Pilote avec Le groupe sanguin par exemple. Il faut aussi nommer Chantal Francke, dans Rock et belles oreilles, qui débute par le biais de la télévision. Finalement, à l'heure où l'humour devient une véritable industrie, l'École nationale de l'humour est créée en 1988. Elle influencera nombre de femmes *stand-ups* parmi lesquelles Lise Dion et Cathy Gauthier. Plus récemment, on voit dans les médias de jeunes humoristes, pas forcément issues de l'ENH, telles que Mariana Mazza, Virginie Fortin, Karine Côté, Katherine Levac, Silvi Tourigny, Mélanie Ghanimé, Catherine Rouleau, etc.

Les spectacles d'humour sont un pan important de la culture populaire québécoise dont on vient d'établir les balises. L'offre est conçue pour un vaste public, qui répond à l'invitation à coups de millions de dollars. Depuis l'avènement de ce que Robert Air a appelé « l'âge d'or du *stand-up* », la popularité des humoristes ne se tarit pas. Plusieurs institutions renforcent ce phénomène tout en l'encadrant et en donnant aux spectacles une assise propre au Québec. C'est dans ce contexte que certaines humoristes ont mis sur pied leur carrière. Autrefois issues du domaine burlesque, des femmes telles que La Poune, Dominique Michel et autres ont permis l'émergence du féminin sur les scènes humoristiques. Ces manifestations se font toujours plus croissantes en nombre, en constante évolution et métamorphoses.

⁵⁸ Robert Aird. *L'histoire de l'humour au Québec (1945 à nos jours)*, Montréal, VLB, 2004.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 28.

1.3. L'humour au féminin : état de la question

Lorsque des femmes écrivent, des romans comme des spectacles d'humour, leur point de vue est différent du regard masculin : « les femmes, par leur position – ou devrait-on dire par leur *imposition* – politique, sociale et culturelle, ont une vision du monde différente de celle des hommes⁶⁰ ». Les écrits au féminin « doivent être lus comme témoignages d'une vision spécifique du monde.⁶¹ » En fait, Joubert a commencé ses recherches en interrogeant la littérature au féminin dans près de deux cents œuvres. Elle observe dans son essai que l'ironie est un moyen de contestation pour les femmes qui vise le Pouvoir, les institutions et leurs représentants.

Le titre de Lucie Joubert, *L'humour du sexe. Le rire des filles*, publié en 2002, s'arrête sur les textes humoristiques à l'écrit comme à l'oral, en accordant une place de choix à la littérature. Dans le premier chapitre, l'auteure demande : « Où sont les femmes *stand-up comics* ?⁶² », question à laquelle la présente thèse tente indirectement de répondre. L'auteure soulève quatre types d'enjeux qui fournissent des pistes de réponses quant au retard des femmes sur les hommes : ces enjeux sont psychologiques, institutionnels et politiques, rhétoriques ainsi qu'idéologiques. Le constat de Joubert est sans appel : « Les femmes partent de très loin en humour.⁶³ » Pour l'auteure, l'humour fait par des femmes a une fonction militante et combative : « Il a souvent été la seule arme des dominés pour exprimer la contestation sous une forme acceptable par le milieu environnant. [...] La parole subversive est donc aussi une parole libératrice.⁶⁴ » Faire usage d'humour est une façon de contourner le pouvoir établi et de le rendre plus supportable. Faisant partie des dominées, les femmes doivent sans cesse réinventer une manière de reconquérir leur territoire afin d'exister pleinement. Le discours des femmes *stand-ups* est donc une des occasions pour elles de se faire entendre et il doit être salué comme tel, c'est-à-dire comme une prise de position féminine, voire féministe.

⁶⁰ Lucie Joubert. *Le carquois de velours*, *op. cit.*, p. 14.

⁶¹ *Ibid.*, p. 16.

⁶² Lucie Joubert. *L'humour du sexe*, *op. cit.*, p. 15-34.

⁶³ *Ibid.*, p. 4.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 23.

De plus, observe Joubert, chaque femme humoriste doit vouloir se défaire d'un certain lustre féminin et adopter certains traits masculins afin de parvenir à ses fins sur scène. Elle doit mettre de côté une partie d'elle-même afin de toucher le public. Humour et pouvoir sont liés :

Faire rire un auditoire, c'est un pouvoir qu'on se donne. Or, on le sait, les femmes et le pouvoir n'ont jamais fait bon ménage. Il y a de plus en plus de femmes en politique. Tant mieux. Mais il faut voir comment elles gèrent le pouvoir. [...] La femme doit avoir un comportement masculin, momentanément, pour arriver au même résultat que ses confrères en humour.⁶⁵

Ainsi, pour arriver à une maîtrise du pouvoir humoristique, les femmes doivent s'imposer des contorsions rhétoriques, voire une métamorphose physique, qui sont étrangères aux hommes. Cela constitue un investissement supplémentaire qu'ils ne subissent pas. Ainsi, du costume de scène par exemple. Les femmes humoristes portent peu de robes et évitent le maquillage trop apparent. Même si elles parviennent parfois à gérer ce pouvoir qu'est l'humour de la même façon que leurs homologues, force est de constater qu'elles n'ont pas toutes la même visibilité.

Les travaux du genre comme performance de Judith Butler sont incontournables pour la présente étude. Pour cette célèbre chercheuse américaine, la performativité des genres consiste en une « *dimension du discours qui a la capacité de produire ce qu'il nomme*⁶⁶ ». Selon elle, « le genre est une sorte de jeu de rôle [*impersonation*] qui perdure et tient lieu de réalité⁶⁷ ». La théorie du genre telle que popularisée par Judith Butler en 1990 vient déstabiliser ce qu'on a cru jusqu'alors immuable ou peu s'en faut. À la manière d'un iceberg dont on aurait découvert la base, le genre s'est vu décliné et, à la lumière de cette théorie neuve, le féminin a été et est encore scruté à la loupe. Des chercheurs québécois se sont finalement saisis de cette idée, notamment Audrey Baril qui mentionne que « le genre n'est toujours déjà que citation et répétition de lui-même, qui autofonde son pouvoir de réaliser ce dont il parle.⁶⁸ »

Les pratiques dites féminines sont donc des inventions répétées et inculquées comme « normales », alors que la réalité est tout autre. Le genre féminin est particulièrement touché par ce conditionnement puisque les normes sont nombreuses et ne pas les suivre peut s'avérer lourd à

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ Judith Butler. *Humain, inhumain. Le travail critique des normes*, Paris, éditions Amsterdam, 2005, p. 17 citée dans Audrey Baril. « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 64. L'italique est tel quel dans le texte original.

⁶⁷ Judith Butler, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁸ Audrey Baril, *op. cit.*, p. 66.

porter pour l'individu. Comme l'affirme Joubert, « la cause des femmes touche des cordes sensibles, car elle se trouve au cœur du fonctionnement de la société⁶⁹ ». L'auteure se pose deux questions. D'abord, « les femmes font-elles de l'humour féminin de plein gré ou à leur corps défendant ? » et, ensuite, « est-ce que le public reçoit nécessairement leur humour comme féminin ?⁷⁰ » La théorie de « l'humour de cuisine et de salles de bain » de Joubert veut que les femmes s'en tiennent à un humour qui fait référence à la sphère privée. Dans ces circonstances, elles se refusent le plus souvent à participer à un carnaval généralisé ou un banquet symbolique où elles occuperaient la même place que les hommes et où elles auraient autant de plaisir qu'eux.

Paru en 2000, un numéro de la revue d'études humoristiques *Humoresques* se penche sur l'humour au féminin avec *Armées de rire. Rires au féminin*⁷¹. L'introduction de Judith Stora-Sandor souligne la nécessité de développer la « poétique de l'humour au féminin⁷² ». Elle demande : Pourquoi étudier l'humour féminin ? Selon elle, « le phénomène de l'humour est apte à révéler les contradictions profondes qui traversent le sujet (de la condition féminine).⁷³ » Pour l'auteure, les femmes doivent « bris[er] les cadres culturels et idéologiques habituels⁷⁴ ». La chercheuse pense que l'humour permet d'en apprendre davantage sur la condition des femmes et de contribuer à son amélioration. Elle souligne la psychologie collective qui nuit aux femmes. Le sujet humoristique, c'est-à-dire l'humoriste, est tributaire de trois facteurs : les fantasmes inconscients, les représentations sociales et les traditions culturelles, ce qui rejoint les enjeux énoncés par Lucie Joubert.

La spécialiste de l'humour au féminin aux États-Unis est sans contredit Regina Barreca qui, dans *They Used to Call me Snow White... But I Drifted. Women's Strategic Use of Humor*⁷⁵ (1991), s'est attaqué à la question de l'humour chez les femmes dans son sens large, au-delà de

⁶⁹ Lucie Joubert. *L'humour du sexe*, op. cit., p. 75.

⁷⁰ Lucie Joubert. « Humour féminin et féminisme : où en est-on ? » dans Mongi Mondini (dir.). *2000 ans de rire*, Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises, 2002, p. 388.

⁷¹ Judith Stora-Sandor et Élisabeth Pillet (dir.). *Humoresques*, n° 11 *Armées de rire. Rires au féminin*, 2000.

⁷² Judith Stora-Sandor. « À propos de l'humour au féminin », op. cit., p. 16.

⁷³ Lucie Joubert. *Armées de rire*, op. cit., p. 21.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁵ Regina Barreca. *They Used to Call Me Snow White... But I Drifted. Women's Strategic Use of Humor*, New York, Viking Penguin, [1991] 2013 (pour la version numérique).

celle des *stand-up comics*. Elle y mentionne entre autres la contradiction à laquelle sont confrontées les femmes lorsque vient le temps de faire rire et elle explique les complications liées à une telle démarche : « a woman's humor is seen as evidence of the fact that she is "unfeminine" in wishing to challenge someone.⁷⁶ »

Nancy Walker, dans *A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture*⁷⁷, consacre un chapitre complet aux femmes humoristes aux États-Unis en retraçant leur histoire depuis le XIX^e siècle. Ses constats sont les mêmes que ceux du domaine francophone, c'est-à-dire que l'humour des femmes est le reflet de leur subordination générale dans la société :

Being a female humorist in America has been problematic in a number of ways that are tied closely to other issues in women's history: the tension between intellect and femininity, male and female "separate spheres", women's status as a minority group, and the transforming power of a feminist vision.⁷⁸

Walker rejoint ici Stora-Sandor en liant l'humour au féminin à celui des minorités (Noirs, juifs, immigrants, etc.). L'auteure va même jusqu'à dire que l'humour des femmes est une branche séparée de celui des hommes, deux entités qui fonctionnent de manière parallèle.

Il faut donc retenir de l'état de la question que l'humour des femmes *stand-ups solos*⁷⁹ au Québec est très peu étudié : Joubert est la seule pour l'instant à en avoir posé les balises, dans le chapitre « Où sont les femmes *stand-up comics* ? » dans son essai *L'humour du sexe. Le rire des filles*. Toutefois, si un important travail a été fait en regard de l'humour au féminin en général, la question plus spécifique des artistes seules en scène demeure à être explorée et questionnée. Un important clivage de l'humour entre les deux sexes persiste, à l'heure où l'on clame haut et fort que l'égalité entre les hommes et les femmes est atteinte, au Québec, en France ou aux États-Unis. Le discours des femmes est encore aujourd'hui reçu par divers *a priori* et stéréotypes, ce qui modifie la relation de l'humoriste avec son public. Le groupe social dominant fixe les règles et il devient alors difficile ou impossible pour les femmes de s'exprimer sans jugement extérieur. Néanmoins, les femmes *stand-ups* ont fait une percée importante depuis les années 80 et leur

⁷⁶ *Ibid.*, p. 1776-1783 (emplacements du livre numérique).

⁷⁷ Nancy Walker. *A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 7-8.

⁷⁹ Lucie Joubert a écrit un article sur les *groupes* de femmes humoristes : Lucie Joubert. « Les groupes de filles comiques au Québec : filiation en folies », Lori Saint-Martin et Ariane Gibeau (dir.). *Cahiers de l'IREF, Filiations du féminin*, n° 6, 2014. Pagination non disponible, car version de l'auteure.

humour continuera de dépasser les frontières à mesure que le féminin émergera dans la réalité sociopolitique et économique.

1.4. Outils et perspective

Les procédés humoristiques, au nombre de treize, ont été établis selon la liste de Lucie Joubert et de Robert Aird. Ils constituent des procédés rhétoriques enseignés à l'École nationale de l'humour qui truffent le discours des *stand-ups* puisqu'ils servent à conclure une blague et à provoquer un rire immédiat. On s'attardera aussi aux lieux communs et à d'autres procédés rhétoriques, soit les stéréotypes et les archétypes, puisque les textes humoristiques des *stand-ups* comptent des sujets récurrents qui sont significatifs du point de vue du discours social. En tant que finalité, cela mettra en exergue celui que les humoristes du corpus de la thèse transmettent lorsque leur spectacle est considéré dans leur globalité et contextualisé dans leur époque, soit un passé très récent.

Plusieurs outils permettront d'étayer les propos, en commençant par les procédés humoristiques. Quel procédé est le plus fréquemment utilisé et pourquoi ? Autrement dit, existe-t-il une hiérarchie des procédés ? Les procédés humoristiques soulèvent toutes sortes de questions qui ne trouvent pas toujours de réponses, en tous cas, dans l'état actuel des recherches sur l'humour. Faire rire à tout prix est essentiel, peu importe la façon choisie par les humoristes. C'est le but ultime. Faire réfléchir vient après l'importance du *punch* et la rigolade demandée par le public. Varier les procédés est important afin que le spectateur ne perçoive pas de redondances. Les comiques risqueraient ainsi de ne plus créer d'effet de surprise, essentielle à l'émergence du rire. Les humoristes doivent savoir garder leur public en éveil, mais sans trop le brusquer : le tout doit rester ludique, pas trop forçant, pour favoriser la détente. En comparant différentes sources de procédés (Sareil et le répertoire *La Clé*), force est de constater que l'écriture littéraire diverge beaucoup de l'écriture des *stand-up*, plus axée vers le public et conçue pour être dite à voix haute.

Les procédés humoristiques forment une composante particulière et essentielle de la rhétorique humoristique et, bien évidemment, des blagues. Ils sont une praxis commune aux humoristes québécois et d'ailleurs et requièrent une discipline de la parole. Ces procédés sont utilisés dans le but de plaire ou de déplaire et prennent leur ancrage dans un cadre social. Il est donc primordial de s'intéresser aux procédés humoristiques présents dans les spectacles du corpus, puisque le choix de ces procédés n'est pas anodin. Dans tous les cas, les blagues doivent

contenir le moins de mots possible pour arriver au *punch* ou à la chute. Tout est question de rapidité, sans dérouter le spectateur. L'écriture humoristique est donc « un modèle de clarté, de simplicité et de nature⁸⁰ ».

Les thèses diffèrent, quant au nombre de procédés humoristiques qui existent⁸¹, preuve qu'ils ne sont pas étanches et que plusieurs interprétations sont possibles. Deux avenues seront laissées de côté. D'abord, Jean Sareil dans *L'écriture comique* pense qu'il n'y en a qu'un seul qui les regroupe tous : les combinaisons d'effet, qui « reviennent toujours aux mêmes principes de vision double et d'ambiguïtés⁸². » Selon lui, l'écriture humoristique se base sur une tension entre deux extrêmes. Ensuite, si on avait recours aux procédés littéraires, la tâche se complexifie et les procédés humoristiques deviennent très spécifiques et abondants. En effet, le site *La Clé* en répertorie cent cinquante-quatre. Ils sont donc beaucoup plus précis. Les procédés humoristiques servent à colporter le message humoristique où des référents communs sont nécessaires. Ici, on se penchera sur les notes du cours d'écriture comique de l'École nationale de l'humour, dont le récent ouvrage sur les Cyniques fait état⁸³. J'ai d'ailleurs assisté à quelques cours du soir du premier cours sur l'écriture comique à l'automne 2011. Je me suis préalablement fiée à mes notes de cours personnelles et celles données par le professeur, Pat Tremblay⁸⁴. Puis, depuis la parution de l'ouvrage sur les Cyniques, par Lucie Joubert et Robert Aird, je me fie à cette nouvelle liste. Ils y ajoutent le calembour. À l'ENH, on enseigne aux étudiants une liste de treize procédés humoristiques⁸⁵, qui servent à exploiter un enchaînement de sujets recyclés, puisés à même la vie

⁸⁰ Jean Sareil. *L'écriture comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 164.

⁸¹ *La clé. Répertoire de procédés humoristiques* [en ligne] [page consultée le 20 mars 2017] [<http://www.serveur.cafe.edu/cle/>].

⁸² Jean Sareil, *op.cit.*, p. 119.

⁸³ Robert Aird et Lucie Joubert. *Les Cyniques. Le rire de la Révolution tranquille*, Montréal, Triptyque, 2013, p. 485.

⁸⁴ Pat Tremblay *et al.* *Écriture humoristique*, notes de cours de l'École nationale de l'humour, cours 1 à 12, Montréal, automne 2011.

⁸⁵ Il existe aussi une liste de 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. *Riff* : 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;

de tous les jours. C'est sur cette liste que l'on s'appuiera puisque plusieurs des humoristes du corpus sont familières avec celle-ci.

La langue est le deuxième type d'outils qui aidera à cerner les personnages des femmes *stand-ups*. La langue se divise en plusieurs catégories. Dans la catégorie « **artistique** », on retrouve le langage poétique (Sol, chez qui on sent un effort du côté de la syntaxe par exemple) et le littéraire se caractérisant par la parenté avec le conte, les images et le rythme (Boucar Diouf, André Sauvé). Dans la catégorie « **abstrait** », caractérisée par la raison, il y a le langage scientifique, c'est-à-dire le langage des spécialistes, et le langage correct ou intellectuel (parfois Nabila Ben Youssef ou bien à titre comparatif Jean-Thomas Jobin et Les Zapartistes). Dans la catégorie « **concret** », il y a le langage familier, près de la langue de tous les jours (Julie Caron, Claudine Mercier, Nabila Ben Youssef, Marie-Lise Pilote ou encore Louis-José Houde et Martin Matte), le langage populaire (Lise Dion, Marie-Lise Pilote, Cathy Gauthier ou encore Michel Barrette), le vulgaire (Cathy Gauthier ainsi que Mike Ward et Peter McLoed), le langage argotique ou des initiés – tels que le joul, le verlan, etc. – (utilisé par Claudine Mercier pour certains personnages) et les borborygmes tels qu'utilisés par les clowns. Plus le langage est déconstruit ou en inadéquation avec le français standard, plus il est considéré de « bas niveau ». Par ailleurs, selon A. Dilalla, le niveau populaire est celui de l'émotion, des moments touchants. Les niveaux de langage des spectacles du corpus varient, mais un spectacle est aussi souvent constitué de plusieurs registres à la fois.

Le troisième type d'outils utilisés concerne les procédés rhétoriques, dont les lieux communs, les stéréotypes et les archétypes. Souvent perçus négativement, les lieux communs sont pourtant porteurs de vérités ; ils méritent néanmoins d'être nuancés et plus d'attention et de réflexion sont nécessaires à leur sujet :

Les lieux communs –les grands thèmes d'autrefois– sont devenus un mélange de problèmes résolus et de mystères oubliés. [...] On oublie leur signification ; on les prononce sans y penser ; on les utilise sans les interroger [...] ils sont devenus des banalités quotidiennes, des formules stéréotypées, des réflexes conditionnés sans réflexion [...] Ils tendent vers l'impersonnalité des échanges [...] Cependant ces lieux communs sont tout de même du granit ; leur dureté indique assez leur permanence dans le temps et leur adhérence à une réalité intemporelle ; les idées qu'ils enferment sont figées, mais encore solides.⁸⁶

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. *Ibid.*, p. 485-486.

⁸⁶ Vincent Cordonnier. *Les lieux communs de l'être*, Paris, G. de Bouillon, 1997, p. 7-8.

Certains lieux communs demeurent les mêmes à travers le temps, alors que certains sont mobiles, ceux entourant les enjeux féminins par exemple. En résumé, les lieux communs seraient une forme de recyclage peu raffinée, rattachée étroitement au politiquement correct. En fait, l'humour reconduit ou manipule les lieux communs.

Ces lieux communs ont entre autres été isolés préalablement en procédant à une analyse préliminaire de douze spectacles présentés entre 2000 et 2012⁸⁷. C'est ainsi que des sujets dominants sur le plan quantitatif sont devenus visibles. Ils sont, dit autrement, les occurrences thématiques « évidentes » (ou dominantes) répertoriées : une mention évidente = une occurrence, qu'elle fasse partie de la mise en contexte ou du *punch* de la blague⁸⁸. Initialement les occurrences ont été répertoriées, peu importe leur sujet pour ne garder finalement que celles qui réapparaissent. Ensuite la liste a été réajustée en fonction de la nouvelle délimitation du corpus et j'ai recréé une nouvelle liste. Évidemment, cette méthode est imparfaite et il aurait été pratiquement impossible de répertorier toutes les thématiques.

Le stéréotype est un cas de figure souvent soulevé par les chercheurs et théoriciens. Ruth Amossy a bien étudié ce procédé qui est basé sur les préjugés et les aprioris. Le stéréotype inhibe la pensée individuelle ainsi que collective et il colporte des idées fausses : « Le stéréotype n'est pas seulement la marque d'un manque d'originalité, mais aussi l'image figée qu'un groupe diffuse de lui-même et des autres.⁸⁹ » Plus spécifiquement au sujet des femmes, nombreux sont les stéréotypes qui circulent et qui freinent les individus dans leur développement : « les stéréotypes sexuels, même ceux interprétés *a priori* comme positifs, participent à la reproduction

⁸⁷ Nabila Ben Youssef. *Drôlement libre*, texte de l'artiste ; Julie Caron. *Une vraie fille... c'est moi ça ?* (DVD), Montréal, TVA Films, 2007 ; Yvon Deschamps. *Intégrale (1958-2008)* (CD), Montréal, GCI, 2009 ; Clémence Desrochers. *Tout Clémence*, tomes I et II, VLB, 1993 ; Lise Dion. *En spectacle* (DVD), Montréal, TVA Films, 2005 ; Cathy Gauthier. *100% vache folle* (DVD), Montréal, Productions Phaneuf, 2008 ; Louis-José Houde. *Suivre la parade*, Longueuil, Phaneuf musique, 2010 ; Pierre Légaré. *Rien*, Montréal, Stanké, 2000 ; Michel Mpambara. *Y'a trop de blanc au Québec*, Montréal, Les 400 coups, 2002 ; Claudine Mercier. *Troisième spectacle* (DVD), Montréal, Films Équinoxes, 2007 ; Laurent Paquin. *Tout est relatif* (DVD), Montréal, TVA International, 2008 et Sol. *Prêtez-moi une oreille à tentative*, texte de l'artiste, version de 2005.

⁸⁸ J'irai ici à l'encontre d'un élément de la défense qu'a livrée Mike Ward au sujet de son gag sur Cédrika Provencher et qui a déclenché une controverse. Il disait que la blague portait davantage sur Revenu Québec (mise en contexte) qu'il comparait au traitement présumé réservé à l'enfant disparue qu'il imaginait enfermée dans un sous-sol (*punch*). Autrement dit, mon décompte compile toutes les mentions, peu importe son rôle dans une blague. « L'humour qui dérape ». Entrevue de Stéphane E. Roy des Bizarroïdes à *RDI matin week-end*, Radio-Canada, 11 janvier 2014 [en ligne] [http://www.radio-canada.ca/emissions/rdi_week_end/2013-2014/Entrevue.asp?idDoc=325034].

⁸⁹ Ruth Amossy. *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, F. Nathan, 1991, p. 34.

du sexisme et entretiennent une ambivalence de sentiments et d'attitudes à l'égard des femmes.⁹⁰ » À sa manière, l'humoriste s'oppose à ces modalités. Elle emploie une forme populaire d'art pour faire valoir ses idées. Amossy se montre critique devant les stéréotypes sexistes en humour :

Les stéréotypes sexistes restent également bien vivants et trouvent une résonance dans la publicité et l'humour, là où ils se trouvent en quelque sorte « dédouanés » au nom d'un prétendu second degré intelligible pour celles et ceux qui, prétend-on, feraient preuve d'une plus grande ouverture d'esprit et seraient capables de rire d'elles-mêmes ou d'eux-mêmes. [...] D'aucune manière, l'expression des stéréotypes sexistes ne peut être tolérée, même au nom de « l'humour ».⁹¹

Des portraits déjà compris dans l'inconscient collectif et dépeints à gros traits sont plus à même de faire rire ainsi que de toucher les gens qui s'y retrouvent ou bien y voient des proches. Ces portraits sont des archétypes, autrement dit des personnages, tels des lieux communs de l'imaginaire collectif. D'ailleurs, l'humoriste et auteur Billy Tellier, invité à l'émission *C'est juste de la TV*, disait que « les personnages archétypaux sont de solides sources d'inspiration⁹² ». Les personnages colorés sont donc un réservoir à blagues : ce sont des archétypes dépliables. L'invité donnait l'exemple de Tite-Laine dans l'émission *Km/h*⁹³. Cependant, avec cette façon de faire, le risque est d'écortcher des sujets plus sensibles. C'est le cas, par exemple, avec les femmes : comme l'observe Lucie Joubert, les lieux communs/archétypes⁹⁴ ne les épargnent pas alors que certains humoristes hommes tombent dans la vulgarité à propos d'elles⁹⁵. La femme québécoise, mais aussi parfois l'homme, est donc souvent assujettie et dominée, dans le discours des humoristes.

⁹⁰ Marie-Andrée Allard et al. *Entre le rose et le bleu. Stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*, Conseil du statut de la femme, 2010, p. 28.

⁹¹ N. Gadfield, H. Giles, R. Y. Bourhis et Henry Tajfel. « Dynamics of humour in ethnic group relations », *Ethnicity*, vol. 6, 1979, cités dans *ibid.*, p. 29.

⁹² « Entrevue avec Billy Tellier », *C'est juste de la TV*, Artv, diffusion le 8 mars 2013.

⁹³ Il en va de même pour toutes les émissions dites des *sitcoms* ou comédies de situation, tels que, au Québec, *Grosse vie*, *Adam et Ève*, *Histoires de filles*, *Trois fois rien*, etc. et, aux États-Unis, *Big Bang Theory*, *Friends*, *Seinfeld*, etc.

⁹⁴ Il existe en fait quatre figures archétypales du féminin : la femme diabolique, la « faible femme », la femme parure ou femme-objet et la femme rivale. Allard, *op. cit.*, p. 25-26.

⁹⁵ Élisabeth Pillet. « Quand elles entrent en scène : le comique dans les sketches de femmes », *Armées de rire*, *op. cit.*, p. 174-175.

En définitive, les spectacles font écho au discours social. En effet, il faut les voir comme des éléments qui sont significatifs, lorsque compris dans la dimension de ce type de discours. Ils sont, et plus particulièrement ceux des femmes, des acteurs sociaux. Sa vision du discours social est globale de *tout* « ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd’hui dans les médias électroniques. Tout ce qui se narre et argumente⁹⁶ », à la manière de « répertoires topiques ». Cette matière est abordée comme des « faits sociaux » et historiques dotés d’une puissance ou plutôt d’« une infinité de micropouvoirs⁹⁷ ». Chaque manifestation individuelle est porteuse de sens et influe sur les relations sociales⁹⁸. Angenot observe l’« interdiscursivité généralisée » des topiques qui fonctionnent selon un code de règles et de lois. Cette approche implique « de ne dissocier jamais le "contenu" de la "forme"⁹⁹ », autrement dit les idées de la façon de parler. La doxa, en tant que « dénominateur commun social¹⁰⁰ », régit alors ce foisonnement de lieux communs dont il se dégage une « une vision du monde, un tableau-récit de la conjoncture avec un système de valeurs *ad hoc*, des prévisions pour l’avenir¹⁰¹ ». Ces faits sociaux, ces invariants permettent une objectivation du texte et du langage, s’organisent en dégageant une « signifiante culturelle ». Tous ces lieux de discours sont pourvus en un moment donné d’acceptabilités et de « charmes » : ils ont une efficacité sociale et des publics captifs, dont l’habitus acquis comporte une sensibilité particulière à leurs influences, une capacité de les goûter et d’en renouveler le besoin¹⁰².

Les textes humoristiques se différencient des textes de la littérature plus conventionnelle par l’abondance de procédés humoristiques qui les composent. En tant qu’outil essentiel, ils permettront de cerner les blagues des personnages de femmes *stand-ups* et le message qu’elles convoient. Le langage est aussi un vecteur de la personnalité de chaque personnage. On en retrouve plusieurs qui correspondent à plusieurs types d’humour de scène. Quant aux lieux communs, ils constituent des sujets récurrents présents dans les textes des *stand-ups*. Ils sont

⁹⁶ Marc Angenot. *1889, un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, p. 13.

⁹⁷ Marc Angenot. « Théorie du discours social », *CONTEXTES*, n° 1, 2006, p. 6. (PDF mis en ligne le 15 septembre 2006) [en ligne] [page consultée le 14 juillet 2014] [<http://contextes.revues.org/51>].

⁹⁸ Marc Angenot. *1889, op. cit.*, p. 15.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰² Marc Angenot. « Théorie du discours social », *op. cit.*, p. 4.

particulièrement parlants lorsqu'il s'agit de thématiques propres au corps. Les lieux communs s'entrecroisent, ce qui donne à voir un entrelacement des préoccupations au cœur des textes des personnages. Les lieux communs sont des échos au discours social, ici pris dans une dimension féministe. Ils sont en lien avec les trois axes que sont la performance, le corps et l'occupation de l'espace, tels que vus en introduction générale. La performance est une affirmation au féminin. En ce sens, les humoristes sont des agentes, c'est-à-dire qu'elles usent d'agentivité. Celle-ci se réalise par le biais du corps qui occupe les espaces métaphoriques de la narration et la scène. On constate alors que les femmes investissent moins l'espace public que les hommes.

CHAPITRE II

LISE DION : LA REINE DE L'AUTODÉNIGREMENT

Lise Dion est une véritable icône de la culture populaire ou de masse québécoise. Elle est celle qui a défini le genre du *stand-up* au féminin au Québec et, de ce fait, elle a contribué à élargir l'acceptation des femmes en humour. D'une certaine manière, toutes les femmes humoristes lui répondent. Pour cette raison, il importe de commencer par elle. Lucie Joubert note que Lise Dion jouit d'une grande sympathie du public : « elle incarne la *mère* indétrônable, celle qui fait disparaître toutes les angoisses et soigne tous les bobos. » Dans son spectacle intitulé *Lise Dion*, elle incarne un personnage qui est à un tournant de sa vie : ses enfants sont devenus des adultes ou peu s'en faut et elle et son mari doivent rallumer la flamme dans leur couple. C'est ainsi que le personnage évolue tout au long du spectacle. Au début, elle est une femme blasée dans son mariage et elle devient peu à peu quelqu'un qui redécouvre qui elle est.

Le spectacle est composé de douze numéros¹. Les textes sont de Lise Dion, François Léveillé et François Marcotte alors que les crédits de la script-édition reviennent à Lise Dion et à François Léveillé. Ce dernier a assuré la mise en scène. Un aspect « techno » et futuriste est donné au décor symétrique muni d'un escalier et de deux cercles blancs qui reflètent des jeux de lumière. Un piano à queue permet à une pianiste de jouer des interludes musicaux. Le personnage porte différents costumes, les plus marquants étant celui de Juliette, de l'époque de la Renaissance, et une burqa. De manière générale, elle revêt des vêtements noirs.

La performance scénique de Lise Dion est marquée par une constante : l'autodérision. Celle-ci bascule parfois vers une hostilité envers elle-même. Le discours de Lise Dion se confine le plus souvent à l'extrémité des gradations de l'autodérision, l'autodénigrement, c'est-à-dire qu'elle en fait un usage qui lui porte préjudice, surtout lorsqu'il est question de son corps. L'humoriste est

¹ Lucie Joubert. « Rire : le propre de l'homme, le sale de la femme » dans Baillargeon et Boissinot, *op. cit.*, p. 91.

² Lise Dion. *Lise Dion* (DVD), Montréal, TVA Films, 2005.

³ « Intro », « Dentiste », « Ado », « Piano-Bar 1 », « Tour de chant », « Roméo et Juliette », « Ordinateur », « Piano-Bar 2 », « Relation homme-femme », « Femme afghane », « Piano-bar 3 » et « Rappel ».

inventive lorsqu'il s'agit de rire d'elle-même. Par le biais de la danse et de la gestuelle, Dion met de l'avant une performance humoristique que l'on peut qualifier de « domestique ». Ce type d'humour se caractérise par des références au quotidien, aux intérieurs et aux tâches ménagères. Du point de vue de la langue, la *stand-up* emprunte parfois un accent français (adapté à une situation en particulier) et, à certains moments, elle fait montre d'un carnaval langagier créatif. Nous y reviendrons.

Trois aspects dominants relatifs au corps féminin sont mis de l'avant dans ce spectacle, soit l'obésité, le corps maternel et le corps réprimé. D'abord, en tant que personne ronde (ce qu'elle ne peut évidemment pas cacher sur scène), Lise Dion se moque abondamment de ses courbes. Le thème de la graisse corporelle revient à de nombreuses reprises, parfois même à des endroits où on s'y attendrait le moins. On verra aussi que la thématique de la nourriture imprègne fortement son discours. Lise Dion ne tarit pas d'idées pour critiquer son apparence physique. Ensuite, le corps concerne directement la maternité de l'humoriste, puisqu'elle est mère d'un garçon et d'une fille. Dion aborde sa relation parfois problématique avec ces derniers, ce qui est l'occasion pour elle de se moquer de son apparence. La mère entretient des relations parfois conflictuelles avec sa progéniture, surtout avec son fils, en âge de quitter la maison. Avec le thème du corps réprimé, la différence sexuelle est abordée de plusieurs manières. Il s'agit d'un corps que le patriarcat extrême souhaite cacher, ce que refuse la *stand-up* en fin de compte. À partir du costume de la burqa, vu comme point de départ de la répression corporelle mise en vitrine chez les talibans, une analyse du numéro « La femme afghane » permettra de voir que le personnage de Lise sait aussi prendre sa place en tant que femme vivant au Québec.

L'espace, décliné en deux types de lieux, constitue l'ancrage du spectacle dans une réalité fictive : le bar et le balcon. Le bar est l'endroit où le personnage s'émancipe graduellement. Elle y est d'abord malheureuse en tant que femme mariée, puis en tant que femme divorcée. Marquant un interlude musical à trois reprises dans le spectacle, l'occurrence du bar marque le lien avec la vie familiale du personnage. Quant au balcon, tiré de la pièce *Roméo et Juliette*, il constitue une frontière double : celle entre l'intérieur (le domestique) et l'extérieur (l'espace public) de même que celle entre la culture populaire et la culture bourgeoise. Les lieux qui sont évoqués sont divisibles en deux catégories : des lieux scéniques (bar, balcon, rue) ainsi que des lieux référentiels (un Dairy Queen, le Tiers-monde). Fait important : Lise Dion s'émancipe dans la rue, à l'extérieur du bar.

2.1. Donner le ton

Le personnage de Lise Dion a investi les scènes québécoises en se présentant comme une femme qui se moque abondamment d'elle-même. Le procédé humoristique de l'autodérision, voire de l'autodénigrement, se répète tout au long de *Lise Dion*. Il s'agit d'établir les balises d'une agentivité de l'autodérision. L'autodérision, cette « tyrannique lucidité »¹, constitue une forme d'humour dont la cible est l'humoriste elle-même. En fait, « la personne qui se choisit comme cible semble en effet atténuer le côté tranchant [...] par son refus de viser l'autre »². La pointe d'amertume que l'on décèle parfois dans l'humour est ainsi délestée de son côté « blessant ». Les conventions culturelles affectent donc le discours des femmes du corpus dans sa forme et son contenu. Ainsi, les femmes utiliseront à répétition l'autodérision, voire l'autodénigrement. Chez les hommes, l'autodérision ne s'exprime pas de la même manière : ils exécutent des blagues qui « célèbrent leurs travers » et « ne se croient pas lorsqu'ils parlent »³.

La plupart des ouvrages publiés sur l'humour au féminin font mention de l'autodérision sans creuser le sujet. La question de son usage chez les femmes est souvent posée. Selon ces textes, l'autodérision est employée davantage par les femmes, même s'il n'y a pas un consensus à ce sujet. Par exemple, Dineh Davis, en 2008, soulignait : « Studies of humor in variety of settings reveal that women use more self-disparaging humor than men »⁴. Selon Regina Barreca, « the self-deprecating jokes are considered to be the most "traditional" form of women's humor »⁵. Yolaine de la Bigne mentionne que l'autodérision est une « spécialité féminine »⁶. Cependant, Salvatore Attardo, dans l'encyclopédie qu'il dirige, dit le contraire dans l'*Encyclopedia of Humor Studies*,

¹ Self-disparaging, self-mockery ou self-deprecation en anglais.

² Lucie Joubert. *Le carquois de velours*, Montréal, Hexagone, 1998, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ Lucie Joubert. *L'humour des femmes : enquête sur un objet formel non encore (formellement) identifié*, partie « Enjeux », séminaire de l'Institut en recherches féministes, UQAM, 28 novembre 2014.

⁵ Judith Worell. *Encyclopedia of Women and Gender: Sex Similarities and Differences and the Impact of Society on Gender*, vol. 1, San Diego (CA), Academic Press, 2001, p. 609.

⁶ Regina Barreca, *op. cit.*, p. 23.

⁷ Yolaine de la Bigne. *Sois belle et bats-toi ! Manifeste féministe des femmes féminines*, Paris, Éditions de la Martinière, 2012, p. 112.

mais avoue que les avis divergent à ce sujet¹¹. Quoiqu'il en soit, l'autodérision est une interrogation bien présente lorsqu'il s'agit de l'humour au féminin, même si aucune étude ne porte sur cet aspect spécifique.

La *stand-up* hésitera à proposer des exemples masculins pour en rire puisqu'elle risque la critique, tant par les hommes que les femmes¹². Le costume de celle qui se place en position d'autorité s'avère ardu à endosser pour une femme sur scène à cause du regard porté sur elle : « Souvent avoir le sens de l'humour présuppose une position d'autorité reconnue par l'auditoire. [...] Le conteur de blagues doit être culturellement dominant et être en mesure d'imposer sa vision de la réalité¹³. » Dans ces circonstances, la percée des femmes en humour est ardue. Elle peut devenir rebutante pour les aspirantes humoristes qui se découragent devant l'ampleur de la tâche.

La différence sexuelle codifie le monde de l'humour québécois. Le discours dominant continue d'exercer son emprise, laissant peu de place à la germination du discours des femmes : « Par le simple fait d'être une femme, les humoristes féminines se trouvent en porte à faux par rapport au discours dominant.¹⁴ » Dans ce contexte, l'autodérision est, le plus souvent, un outil de repli. Ce phénomène a attiré l'attention de Pierre Bourdieu dans *La domination masculine*. Selon lui, les censures proviennent davantage des hommes, qu'il décrit comme les dominants, que des femmes, les dominées. Ainsi, tout serait mis en place par les dominants pour créer une illusion de normalité, et ce, dans le but de faire perdurer ce système de domination dans un cadre global de la société : « Les dominés appliquent des catégories construites du point de vue des dominants aux relations de domination, les faisant ainsi apparaître comme naturelles.¹⁵ »

Si les femmes humoristes sont si peu nombreuses à exercer cette profession, c'est à cause des difficultés auxquelles on fait référence à l'instant, mais aussi, d'un point de vue plus personnel, parce que les femmes s'imposent à elles-mêmes des limites qui se transmettent de manière culturelle : « Les femmes, en effet, éprouveront une retenue même dans le débordement, elles répugneront au laisser-aller total. [...] La marge entre le comportement *normal* et le *spectacle* est

¹¹ Martin Daniel Lampert. « Gender and Humor, Psychological Aspects of » dans Attardo, *op. cit.*, tome I, p. 259-26; Hilal Ergül, « Gender Roles in Humor » dans *ibid.*, p. 262-263.

¹² On verra que Marie-Lise Pilote s'y risque tout de même.

¹³ Lysanne Langevin. « Moi et l'autre », *L'humour au féminin*, Montréal, Arcade, 1990, p. 7.

¹⁴ Lucie Joubert. *L'humour du sexe*, *op. cit.*, p. 182.

¹⁵ Pierre Bourdieu. *La domination masculine*, Paris, Seuil, Points « Essais », 2014, p. 55.

si mince chez la femme qu'elle décourage bien des tentatives d'émancipation.¹⁶ » Autrement dit, faire une « folle de soi », comme savent le faire les humoristes actuelles, nécessite une dose de culot que toutes ne sont pas prêtes à assumer. En effet, selon Lucie Joubert interrogée dans le documentaire *L'humour de Vénus*, « ce n'est pas toutes les femmes qui sont prêtes à casser le miroir de la femme parfaite¹⁷. » En fait, mini-jupes, rouge à lèvres et talons hauts envoient un message contradictoire à l'audience : l'humoriste tend ainsi plus vers une tentative de perfection esthétique.

Les hommes ne font pas le même usage de l'autodérision que les femmes, mais il reste que l'autodérision est de mise dans certains cas, pour parler de surplus de poids par exemple, chez Laurent Paquin¹⁸ ou P-A Méthot (nom de scène de Paul-André Méthot) notamment. Ce dernier a d'ailleurs intitulé son premier spectacle *Plus gros que nature*¹⁹. De plus, les humoristes masculins sont nombreux à tendre plutôt vers la surassurance feinte chez quelques-uns de leurs « personnages » plutôt machistes, un des exemples du genre macho étant celui de Rico de Stéphane Rousseau. Ce personnage est doté d'une confiance en lui inébranlable quant à son pouvoir de séduction sur le sexe opposé. Il n'hésite pas à faire des allusions sexuelles et même à aller chercher une femme dans le public pour tenter de la séduire²⁰. Pour les hommes, l'autodérision n'est qu'une manière de plus de faire rire, alors qu'elle est obligatoire pour les femmes qui veulent se faire accepter du public. Ce procédé peut donc être perçu comme un dernier refuge. On voit mal une femme humoriste afficher autant d'assurance et de pouvoir de séduction, même feints.

La conséquence de ce système est que les femmes humoristes doivent battre en retraite, ce qui a une incidence sur l'utilisation de l'autodérision au féminin, souvent propre à un sentiment d'infériorité. En d'autres termes, la prise de parole des femmes humoristes fait évoluer le débat, dans un premier temps, sur les femmes en général et leur place dans la société et, dans un deuxième temps, sur l'humour au féminin. Il existe donc un fossé qui demeure à franchir pour les femmes

¹⁶ Lucie Joubert. « Les gâcheuses de party ou les femmes et le carnaval : question théorique, applications pratiques » dans Anne Brown et Denis Bourque (dir.). *Les littératures d'expression française d'Amérique et le carnavalesque*, Moncton, Chaire des études acadiennes de l'Université de Moncton et les Éditions d'Acadie, 1997, p. 299.

¹⁷ Lucie Tremblay et Lisette Marcotte. *L'humour de Vénus*, Partie 1, Montréal, Impex, 2003 [en ligne] [<https://www.youtube.com/watch?v=IDI7VYeGdqk>].

¹⁸ Laurent Paquin. *Tout est relatif* (DVD), Montréal, TVA Films, 2007.

¹⁹ P.-A. Méthot. *Plus gros que nature* (spectacle), créé en automne 2013.

²⁰ Stéphane Rousseau. *Un peu princesse* (DVD), Montréal, TVA Films, 2016.

stand-ups qui sont confrontées à l'état économique actuel : « Et dans une économie de marché, il faut trouver des sujets "vendeurs". On conviendra que les menstruations n'ont pas la cote auprès de la gent masculine qui détient encore, malheureusement pour les filles, le plus grand pouvoir d'achat. »²¹ Ainsi, l'autodérision peut servir de soupape aux femmes qui souhaitent faire rire malgré tout. Les *stand-ups* sont alors confinées à une position de retranchement puisqu'elles se prendront elles-mêmes pour cibles.

Avec l'autodérision, une *stand-up* prend du recul sur son état de femme, ce qui lui donnera l'occasion de mieux se situer et peut-être même de mieux militer : on parle alors d'une autodérision saine. Chez les humoristes femmes, elle « témoigne de la distance qu'elles prennent par rapport à certains déterminismes de leur condition de femmes. »²² L'autodérision alloue à la *stand-up* la possibilité d'alléger la situation, d'aborder les choses en laissant de côté le drame, d'adoucir. Elle est synonyme d'une attitude positive malgré les embuches : « Self-deprecating humor can often reflect a lighthearted attitude toward one's shortcomings while still maintaining a positive sense of self. »²³ L'autodérision permet à la *stand-up* de contourner nombre d'obstacles qui se dressent devant elle. Ceux-ci demeurent de taille pour les femmes en humour. En ce sens, l'autodérision alloue de parler de ces sujets relevant de l'intime, sans craindre de perdre l'attention du public.

Lucie Joubert note une distinction entre autodérision et autodénigrement : « la première se moque des travers d'une collectivité dont le locuteur fait partie ou du personnage que joue le locuteur; le second prend comme cible le locuteur lui-même sans l'écran de quelque personnage que ce soit. »²⁴ En fait, tout va comme si les femmes, afin de toucher à un large public, devaient s'en tenir à faire peu de vagues. L'autodérision et l'autodénigrement sont les armes de prédilection pour y parvenir. Cependant, bien que les humoristes soient des *agentes* sur scène et qu'elles parlent pour elles-mêmes, la démarche n'est pas complète puisqu'elles s'écorchent au passage, envoyant un double message à l'auditoire : un message d'affirmation, mais aussi d'autosabotage. Certains

²¹ Lucie Joubert. *L'humour du sexe*, *op. cit.*, p. 28.

²² Lucie Joubert. *Le carquois de velours*, *op. cit.*, p. 47.

²³ Rod A. Martin. « Humor and Gender: an Overview of Psychological Research » dans Delia Chiaro et Raffaella Baccolini (dir.). *Gender and Humor: Interdisciplinary and International Perspectives*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2014, p. 133.

²⁴ Lucie Joubert. « Rire : le propre de l'homme, le sale de la femme », *op. cit.*, p. 93.

terrains « instables » sont encore la chasse gardée des hommes et peu de femmes humoristes osent s'y aventurer, au péril de leur carrière :

Nihilistic humor, humor of cruelty, scatological and sexual jokes, and racial slurs have been considered male rather than female modes of comic expression. In contrast, the humor of women has traditionally been defined as more gentle, compassionate, and sentimental than the male variety.³⁵

Puisque certains sujets sont bannis, le champ des possibles se rétrécit pour les femmes sur scène et c'est entre autres dans l'autodérision qu'elles se réapproprient un discours humoristique. Nous verrons que, dans le cas de Lise Dion, ce glissement de l'autodérision à l'autodénigrement, parfois un « autodénigrement *hard*³⁶ », survient régulièrement.

Lise Dion blague d'emblée dans « Introduction » sur la question de l'apparence, la sienne. Elle y parle des choses qu'elle a faites depuis la fin de sa tournée précédente, un peu à la manière d'un pot-pourri : « J'ai fait des rénovations sur mon *look*. J'ai perdu du poids, ça paraîs-tu ? [...] C'est pour ça qu'on a mis des écrans géants, des fois que vous ne me verriez plus sur la scène.³⁷ » La *stand-up* demande d'entrée de jeu ce que le public pense de son apparence, afin de valider son opinion et elle conclut une entente tacite entre eux. Si cet extrait sur la perte de poids est garant d'une autopromotion de la part de la *stand-up*, il ne faudrait pas se méprendre sur les nombreuses remarques, voire des attaques, qu'elle porte sur elle-même. En ce sens, le terme « rénovation », compris dans le sens de travaux ou d'efforts majeurs, est plus à même de refléter ce qui suit dans le spectacle. Par le fait même, l'humoriste décrit une partie de son décor (où il y a effectivement des écrans géants), comme pour mieux accueillir le spectateur. Cet atout scénique montre que, malgré toutes les critiques dont il est l'objet, le personnage de Lise ose s'exposer de cette façon.

Une autre manifestation d'autodérision réside dans ce qu'il convient d'appeler la « danse du lave-vaisselle » de Lise Dion. En référence aux choses qu'elle a accomplies pendant la dernière année et demie, Lise Dion raconte qu'elle et son mari Marcel ont entrepris de se faire construire une maison. La contribution du personnage de Lise a été de décorer. Comme l'expérience a été éprouvante, en plus du fait que ses enfants sont revenus vivre à la maison, le personnage raconte qu'elle a suggéré à son conjoint de voyager en couple. Pour ce faire, elle a commencé à suivre des

³⁵ Zita Dresner. « Whoopi Goldberg and Lily Tomlin: Black and White Women's Humor » dans June Sochen (dir.). *Women's Comic Vision*, Detroit, Wayne State University Press, 1991, p. 180.

³⁶ Lucie Joubert. « Rire : le propre de l'homme, le sale de la femme, *op. cit.*, p. 92.

³⁷ Lise Dion, *op. cit.*, vers 1 min. 55 sec. À l'avenir, le temps indiqué marquera le début de l'extrait et sera toujours estimé à cinq secondes près.

cours d'anglais, une langue « qui ne [lui] rentre pas dans la tête²⁸ ». Elle relate le déroulement de ses leçons : « L'autre jour, je voulais expliquer [à mon enseignante] que mon lave-vaisselle était brisé, mais je ne me rappelais pas de tous les mots, faque j'ai mimé [le lave-vaisselle].²⁹ » Elle utilise alors son corps pour représenter l'objet, en chantant, en faisant des bruits et en plaçant ses mains au-dessus de sa tête. Le comique mis de côté, il demeure que l'humoriste évoque une ressemblance avec un électroménager, qui plus est un appareil qui nettoie ce qui est sale. La mention de cet appareil (fortement relié à la nourriture) revient ailleurs dans le spectacle. En effet, dans le numéro « Relation homme-femme », Dion explique comment obtenir ce que l'on veut des hommes, ici un nouveau lave-vaisselle :

Supposons que votre lave-vaisselle est à veille de rendre l'âme, et monsieur veut pas le mettre dans le budget ce mois-ci. Quand il va venir se coucher, le soir, flattez-lui la bédaine avec des mouvements circulaires, de même (elle se penche et fait de grands cercles avec sa main). Ça a l'air que, au bout de dix minutes, il fait le bruit du lave-vaisselle. Pis là, c'est l'temps d'lui en d'mander un neuf!³⁰

L'image est drôle, notamment parce que Dion compare l'homme à une machine qu'il est possible d'appriivoiser comme une bête. Ce conseil est farfelu et absurde, d'autant plus qu'il est à se demander quel type d'homme fait des bruits de lave-vaisselle.

Ces blagues au sujet du lave-vaisselle pourraient être catégorisées du côté de l'humour « domestique », c'est-à-dire en lien avec les tâches du quotidien, en plus du fait que Dion prend comme point d'appui le corps féminin. Les sujets qui s'y rattachent sont donc un moyen de rire de soi, même si ce n'est pas obligatoire de faire l'usage de l'autodérision dans ces cas : « Although "domestic humor" is the label describing the self-deprecating and the exaggerated humor written by women about their lives, one should not conclude that all witty women who write wittily about women's lives use self-deprecating tactics.³¹ » En effet, l'autodérision va au-delà de la sphère domestique chez les femmes et elles peuvent aussi bien parler de leurs origines, de politique, de technologie, etc.

²⁸ *Ibid.*, vers 10 min. 25 sec. Julie Caron s'exprime dans ces termes sur ce même sujet.

²⁹ *Ibid.*, vers 10 min. 45 sec.

³⁰ *Ibid.*, vers 77 min. 40 sec.

³¹ Barbara Levy. « Forerunners : Dorothy Parker, Dawn Powell and Betty McDonal », *Ladies Laughing: Wit as Control in Contemporary American Women Writers, Studies in Humor and Gender*, vol. 3, Amsterdam, Gordon and Breach, 1997, p. 31.

La performance de Lise Dion, outre la gestuelle, est à certains moments langagière. Dans le numéro « Roméo et Juliette », où elle fait partie de la distribution d'une pièce de théâtre, elle se moque du metteur en scène, un Français pédant. En prenant un simulacre d'accent parisien, elle dit :

- Moi, je ne voulais pas faire de comédie musicale. Non, je voulais faire du théâtre, pour continuer dans la culture et mon professeur de théâtre me disait toujours : « Lise, une bonne comédienne, c'est comme une motte de glaise : c'est le metteur en scène qui la façonne, comme sur un tour à poterie. » (avec l'accent québécois) Ben y'avait raison, parce qu'au bout d'un mois, je filais assez cruche, merci!
- (Voix *off* du metteur en scène, au sujet du décor) Mme Dion, prenez place dans la tourelle, s.v.p.!
- (Avec l'accent québécois) Les nerfs, le béret, j'ai pas fini!¹⁸

Le parler populaire que Dion emploie pendant son spectacle atteste de sa volonté de rejoindre le plus grand nombre. Par son mimétisme de l'accent français, la *stand-up* signifie qu'elle est consciente de l'aspect grand public de sa performance. Une association comique est aussi présente, puisque les termes « poterie » et « cruche » sont mis en relation en tant que synonyme, bien que « cruche » signifie aussi « stupide ». Dion exprime aussi son dédain en usant le terme « béret », une métonymie, pour répondre de manière sèche au metteur en scène de sa pièce. Par métonymie, l'on entend un procédé littéraire qui « consiste à remplacer le nom d'un objet par le nom d'un autre : l'un est en relation avec l'autre, relation d'appartenance ou de contiguïté ». La relation de contiguïté se retrouve ici entre le metteur en scène français et son béret, cliché qui identifie les habitants de la France, souvent décrits comme désagréables, ce qui constitue un autre cliché.

Ce cliché se présente également, lorsque Dion raconte une anecdote sur son voyage à Paris. Il y est une nouvelle fois question du mimétisme de l'accent français et de la pédanterie d'un homme français :

- Hey, je rentre dans une tabagie, là-bas. Pas un esti d'institut linguistique, là : une tabagie ! Le monsieur, il me dit : "Ça va ?" J'ai dit : "Pas pire !" Il dit :
- (accent parisien) Oh non, madame. Ici, ça va ou ça va pas.
 - Ah... d'accord. Alors, je vais prendre...
- Il dit : (accent parisien) Non, madame. Ici, on ne prend pas, on achète.
- Ah... d'accord. Alors, je vais acheter des batteries.
- Il dit : "Ah non, madame. Ici on ne dit pas des batteries, on dit des piiiiles !" J'ai dit : "Est-ce que vous avez du manger chez-vous ?" Il me dit "Oui." Je lui dis (accent parisien) : "Eh bin, mangez donc de la merde ! Y'a toujours bin des estis de limites, là !" *

* Lise Dion, *op. cit.*, vers 50 min. 50 sec.

* Nicole Ricalens-Pourchot. *Lexique des figures de style*, Paris, Armand-Colin, 2010, p. 86.

* Lise Dion, *op. cit.*, vers 13 min. 30 sec.

Lise Dion répète le rôle de Juliette. La pianiste joue un air de cabaret après que Lise lui ait indiqué de le faire; elle allume une cigarette et boit une gorgée de Coca-Cola. Dans la même veine qu'un des multiples personnages féminins du dramaturge, le personnage de Lise crie d'une voix rauque : « Méooooo! T'arrives de la taverne, hein, mon soulon ? M'en suis aperçu, hein ?³⁵ » Roméo est désigné par le diminutif Méo, c'est-à-dire qu'il y a un basculement d'un nom devenu classique à un prénom/sumnom québécois. Le personnage est ensuite nommé d'après ce qui le caractérise aux yeux de Juliette, soit la saoulerie.

La *stand-up* parodie ainsi une galerie de personnages théâtraux emblématiques de femmes malheureuses dans toute leur « laideur et [leur] misère³⁶ », telles Germaine Lauzon dans *Les Belles-sœurs*, Marie-Louise dans *À toi pour toujours, ta Marie-Lou* ou encore Madeleine dans *Le vrai monde ?* Une dichotomie s'opère du point de vue langagier : d'un faux accent français articulé avec peine, le personnage de Lise change pour un parler appuyé où elle fait l'élision des « e » muets et utilise le lexique particulier (« les nerfs »), caractéristique de l'œuvre de Michel Tremblay. La mise en abyme devient ainsi un mélange improbable entre deux types de représentations scéniques et elle montre les tensions qui s'exercent entre elles.

Des tensions existent aussi au sujet des costumes que porte Lise Dion, partie prenante de sa performance. Dans la première partie du spectacle, l'humoriste est habillée d'une veste-tunique et d'un pantalon noirs; un long foulard rouge est parfois ajouté. Dans la deuxième partie, plusieurs costumes sont utilisés en plus de l'ensemble noir : une robe de la Renaissance et la burqa, par exemple. Malgré la variété de ces costumes, le personnage de Lise reste toujours lui-même; les vêtements correspondent aux aspects différents de sa personnalité. Elle est tantôt une femme sous l'emprise d'un Arabe musulman extrémiste, tantôt une comédienne amatrice qui personnifie Juliette Capulet, tantôt une femme désœuvrée, etc. Tout comme il l'aide dans l'entreprise de personnifier quelqu'un d'autre, le costume est une passerelle vers des moments différents dans la vie de Lise Dion. Les vêtements et les accessoires sont aussi des indicateurs de sujets différents abordés dans les textes.

Les composantes de la mise en scène sont perçues comme partie prenante des textes des spectacles et y contribuent d'une manière externe, bien qu'ils n'appartiennent pas au littéraire à proprement parler. Dans « Piano-bar 1 », lorsque les lumières se rallument, une musique

³⁵ *Ibid.*, vers 53 min 55 sec.

³⁶ Michel Biron *et al.*, *op. cit.*, p. 467.

d'ambiance se fait entendre. On y retrouve Lise Dion qui s'enivre progressivement à la suite de ses problèmes de couple. Elle a prévu le public dans l'introduction que Marcel a « le démon du midi ». Le piano et la musicienne sont des éléments de mise en scène originaux, puisque Dion est la seule à les utiliser. Ils ajoutent une dimension au texte, c'est-à-dire qu'ils allègent certains des sujets plus difficiles qui sont à venir.

Dans les numéros « Piano-bar », Dion, contrairement à ses habitudes, s'en prend aux hommes et juxtapose même une insulte à leur égard : elle affirme que les hommes qui divorcent sont des « trous de cul⁷⁷ ». Le personnage se montre agressif en conséquence de l'émotion qui l'étreint, de même que l'alcool qui fait son effet. Même si ce dernier critère est factice et artificiel, le personnage fait preuve d'une agentivité totale. On dira d'une agentivité totale qu'elle est caractéristique d'une personne ou d'un personnage qui ne laisse aucune place à l'agentivité masculine. Lise Dion n'a pas coutume de s'en prendre aux autres, elle qui fait preuve, le plus souvent, d'une agentivité au féminin partielle.

Lorsque la rupture est consommée entre Lise Dion et Marcel, dans « Piano-bar 3 », cette dernière lit au public la lettre de rupture qu'elle a écrite à son ex-conjoint. Elle dit, en usant une des nombreuses expressions idiomatiques (ici « se retrousser les manches ») sur lesquelles elle joue, tel un carnaval langagier : « Ne t'en fais pas pour moi. Je saurai me débrouiller sans toi parce que je vais me retrousser les jambes pour me trouver du travail.⁷⁸ » Ces expressions remodelées donnent à voir un personnage troublé. Cependant, l'écriture est vive et créative : la *stand-up* laisse entendre sans le vouloir qu'elle fera de la prostitution pour subvenir à ses besoins.

À la manière d'un karaoké, Lise Dion enchaîne plus loin avec des chansons dont elle a adapté les paroles à sa situation : « Il venait d'avoir 18 ans » devient « *Elle* venait d'avoir 18 ans ». « Elle » représente la secrétaire pour laquelle Marcel l'a laissée, ce qui correspond à un lieu commun. Cette chanson est suivie de « J'étais amoureux », qui devient « J'étais amoureuse », et d'autres encore. Ces deux morceaux montrent que le personnage souhaite faire entendre *sa propre voix*, dire ce qu'elle vit et ce qu'elle ressent, sans crainte du jugement. Avec ces chansons, Lise Dion se détourne de la *stand-up* classique, visant le public avec un discours comique. Cela présente une autre facette

⁷⁷ Lise Dion, *op. cit.*, vers 68 min. 10 sec.

⁷⁸ *Ibid.*, vers 69 min.

comique du personnage, et ce, par un mode différent. Les chansons permettent au public de se connecter à ses pensées et à ses émotions.

Dans le dernier segment du genre, « Piano-bar 3 », la voix hors champ annonce qu'il est 2 h 45 du matin. Le personnage est plus saoul que jamais, plus libéré aussi. Lise Dion informe les spectateurs qu'elle a fait une nouvelle rencontre. Elle plonge la main dans son sac et en ressort un vibreur qu'elle met en marche et qu'elle laisse sur le dessus du piano. Puis, tout juste après avoir pris une dernière gorgée de vin rouge, elle quitte finalement les lieux puisque son transport Nez rouge est arrivé. À ce moment, par sa façon de parler et sa gestuelle, on constate qu'elle est très imbibée d'alcool; elle le restera jusqu'à la fin du numéro.

Ce qui ressort principalement de la performance discursive du personnage de Lise Dion est sa forte adhésion à l'autodérision, et plus particulièrement à l'autodénigrement. De nombreuses assertions de dénigrement de son corps jalonnent le texte. Le personnage se sait en dehors des normes esthétiques. Au lieu de d'accepter son corps tel qu'il est, il le critique et l'affuble d'images certes comiques, mais calomnieuses à son égard. La « danse du lave-vaisselle » en est un bon exemple. Cependant, il n'y a pas que l'autodérision qui soit utilisée dans la performance de Lise Dion. La musique est au cœur de plusieurs numéros, contribuant à la narration à l'intérieur de l'œuvre. L'humoriste parodie aussi quelques chansons pour en modifier les paroles de façon à ce qu'elles correspondent à son récit. De même, la performance langagière est à souligner. Il s'agit d'un mélange que l'on retrouve dans « Roméo et Juliette ».

2.2. Obésité, maternité et corps réprimé

Le personnage de Lise Dion a une forte tendance au dénigrement, nous l'avons vu. L'obésité est sa cible principale. Elle en parle à plusieurs reprises comme d'un aspect encombrant à son existence, et ce, malgré les conseils d'un médecin fictif. Le corps est aussi un prélude au thème de la maternité et de l'analyse du rapport mère/fils et mère/fille. Le personnage est le seul du corpus de la thèse à affirmer sa maternité et à discuter des rapports qu'elle entretient avec ses deux enfants. L'humoriste présente ses enfants comme problématiques et difficiles à gérer, tout particulièrement son fils. Quant à sa fille, Dion raconte une anecdote en rapport avec sa vie sexuelle naissante avec son partenaire. Le discours de la *stand-up* met aussi en exergue les corps masculins et féminins dans son numéro sur les rapports hommes-femmes. Finalement, Lise Dion explore le thème du corps que l'on veut cacher, soit celui des femmes afghanes qui portent la burqa, ce qui résonnera

aussi chez Nabila Ben Youssef. Dans son numéro, il sera question d'une comparaison entre les droits des femmes en Afghanistan et au Québec.

Au tout début du spectacle et au son d'une musique rock, Lise Dion apparaît sur la scène. Elle lance « helloooo » en appuyant sur le son « o » de manière exagérément longue, un cri que la foule entonne à son tour. En retour, elle répond : « Heille c'est *cute*! J'ai des frissons. Mes poils sont en train de passer à travers mes bas de nylon!» » Cette blague instaure d'emblée le ton d'autodérision en riant d'un attribut corporel considéré comme dégradant pour les femmes, c'est-à-dire la pilosité.

Ce n'est pas pour rien que le corps est central pour l'introduction dans *Lise Dion*, puisqu'il reste très important dans la suite : « Hé, j'ai fait couper mes cheveux, aimez-vous ça ? J'étais tannée de mon *look* Shania Twain. [...] Depuis quelque temps, je suis bien dans ma peau. Une chance, parce qu'il m'en reste beaucoup.» » Cette orientation sur le physique ouvre la porte sur une autocritique qui s'éloigne d'un écoféminisme où les femmes revendiquent leur corps, contraint à des normes qui nuisent à son épanouissement. Le corps de Lise Dion en tant qu'agent est soumis à des pressions multiples. Il n'est pas étonnant qu'elle cherche à connaître l'opinion, voire l'approbation, des gens à cet égard, par exemple à propos de sa coupe de cheveux. On notera aussi que, aussitôt après avoir affirmé être bien avec elle-même, le personnage enchaîne avec une remarque autodénigrante sur la quantité de peau qu'elle possède. Par extension, l'humoriste dit les efforts qu'elle n'a pas réussi à fournir pour perdre plus de poids encore et qu'elle peut faire mieux. D'autres réflexions du même genre se font entendre plus loin, alors qu'il est question de son testament :

Mon ventre, ma culotte de cheval, je donne toute ça à ma sœur. Elle en a jamais eu et elle m'a tout le temps fait chier. Elle va être contente quand elle va ouvrir la boîte, hein ? Mes dents, par contre, je les garde. On sait jamais : il peut y avoir un buffet, l'autre bord. Pis le reste de mon corps, je le donne à Revenu Canada. Ils ont toujours voulu avoir ma peau, bin kin ! Gardez-la!⁴⁴

On voit ici une pointe de jalousie et de méchanceté envers sa sœur et, potentiellement, toutes les autres femmes qui n'ont pas le même problème qu'elle. Dion laisse entendre qu'elle n'a pas choisi son embonpoint et que la minceur de sa sœur la dérange. Passer de l'embonpoint aux dents contribue aussi au comique de l'extrait, puisque ces deux éléments sont d'un tout autre acabit. Le personnage avoue aussi sa glotonnerie par son intérêt pour les buffets, soit pour la nourriture à

³⁹ *Ibid.*, vers 1 min. 25 sec.

⁴⁰ *Ibid.*, vers 3 min. 10 sec.

⁴¹ *Ibid.*, vers 8 min.

volonté. Cet extrait se termine par un jeu de mots, où l'expression « vouloir la peau de quelqu'un » est ici prise au pied de la lettre. L'humoriste feint alors sa générosité envers l'organisme gouvernemental.

Aujourd'hui, en Occident, les rondeurs et les corps obèses sont considérés comme hors normes, à tel point que « les rondeurs sont associées aux classes populaires [tandis que] la minceur devient alors synonyme de classe sociale supérieure et peut, dans ce cadre, être recherchée dans un objectif d'ascension sociale.»⁴ C'est d'ailleurs dans cette perspective que s'inscrit la carrière de Lise Dion, qui a comme but de plaire au plus grand nombre. L'ascension fulgurante qu'elle a connue s'est faite malgré des critiques constantes de son poids. Elle se charge elle-même de souligner la stigmatisation et la discrimination relatives à l'embonpoint dans l'espace public, dans nombre de pays dans le monde, notamment les pays anglo-saxons (Canada, États-Unis, Grande-Bretagne, Australie et Nouvelle-Zélande); « [les discriminations] conduisent les personnes concernées à [...] s'autocensurer dans les différents espaces de la vie sociale»⁵. En ce sens, Lise Dion est une pionnière, comme le met en évidence le courant académique des *fat studies* qui « insiste en particulier sur l'invisibilité des femmes rondes dans l'espace politique, médiatique et cinématographique, qui ne fait que rappeler l'invisibilité exigée pour toutes les femmes dans les sphères publique et professionnelle.»⁶

Lise Dion avoue que son surpoids est problématique du point de vue médical :

J'aurais aimé ça, le garder, le poids que j'ai perdu, mais mon médecin m'a dit : « Lise, tu commences à faire du cholestérol. » Il m'a expliqué que mes artères étaient comme si je roulais sur la 40 pendant une tempête de Crisco. Y'a dit : « Bang! Un soir, ça va tout bloquer, ça. » Hé, j'ai eu peur! Je passe pu par-là, moé!⁷

Il est intéressant de constater que Dion « aurait aimé » conserver son poids d'avant. Elle indique que, en plus des pressions sociales, elle a ressenti des pressions médicales, devant lesquelles elle s'est vue obligée de plier. L'image humoristique de la tempête de Crisco renvoie à une sphère domestique, puisque ce produit est utilisé en pâtisserie. La chute de la blague indique cependant que ce conseil médical n'a pas été tout à fait compris, puisque la *stand-up* prétend qu'elle n'a pas

⁴ Solenn Carof. « Poids » dans Juliette Rennes (dir.). *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2016, p. 473.

⁵ *Ibid.*, p. 474.

⁶ *Ibid.*, p. 476.

⁷ Lise Dion, *op. cit.*, vers 2 min. 15 sec.

saisi la métaphore. Ainsi, elle fait ressortir un côté niais de son personnage et met de l'avant une blague de type « rieur aveugle », un procédé qui se définit comme une omission volontaire de divulguer une information⁴. Ici, il s'agit de dire qu'une tempête de la sorte ne sévit pas sur l'autoroute 40 et qu'elle peut continuer de la fréquenter sans danger, ce que ne comprend pas le personnage de Dion.

Plus loin, dans « Roméo et Juliette », Lise Dion arbore un costume de l'époque de la Renaissance. Elle fait écho à un passage de l'introduction, alors qu'elle raconte sa visite au Musée du Louvre. Elle souligne le changement culturel opéré au cours des derniers siècles en ce qui concerne le rapport au corps : « Si j'avais vécu dans ce temps-là, je serais *top model*. C'est toute des toutounes qu'y'a sur les portraits! J'ai aimé ça!⁵ » Le personnage exprime ici un clivage entre les perceptions corporelles à travers les âges, de même qu'une nostalgie par rapport au passé. Elle déplore que les standards de beauté ne l'avantagent pas plus et elle regrette de ne pas y correspondre, car il ne lui déplairait pas d'être mannequin. Cette visite au Louvre lui donne à voir une réalité dépassée, mais encourageante, de son point de vue.

Un autre exemple d'autodénigrement chez Lise Dion se trouve dans le numéro « Dentiste ». Celui-ci se concentre sur ses dents et sa bouche, puisque le personnage dit avoir fréquenté assidument ce type de spécialiste pendant son absence de la scène. Elle se moque de ses propres odeurs buccales, de la condition de sa dentition, des longs et périlleux traitements requis et mentionne qu'elle a de la « cellulite dans la bouche⁶ ». Comme ici, toutes les occasions sont bonnes pour rire de son poids. La cellulite et la graisse, dans le discours de Dion, sont des envahisseurs sur lesquels elle a peu ou pas de contrôle. Le personnage entretient une relation conflictuelle avec eux. Cette remarque supplémentaire dénote une quasi-obsession, puisque la cellulite se logerait dans un endroit où il est impossible d'en trouver, soit la bouche.

L'humoriste ne répond pas aux critères de beauté en vigueur. Ces derniers résultent d'une construction sociale régie par le pouvoir culturel et économique en place. Les standards, au demeurant arbitraires, tournent autour d'une moyenne et tout ce qui s'en écarte est jugé disgracieux

⁴ Robert Aird et Lucie Joubert, *op. cit.*, p. 485.

⁵ Lise Dion, *op. cit.*, vers 15 min. 5 sec.

⁶ *Ibid.*, vers 21 min. 15 sec.

et anormal». Jean-François Amadiou, auteur de *Le poids des apparences*, explique que les standards imposés aux femmes sont sévères et discriminatoires. Ceux-ci visent la symétrie du visage et une silhouette idéale, tendant vers la minceur. La publicité notamment en est un important vecteur. Cependant, les études menées démontrent que ce sont les femmes plutôt que les hommes qui sont les plus sévères lorsque vient le temps de juger des corps féminins. Pour les femmes, cela dénote une « mauvaise appréciation de soi-même, en même temps qu'elle est cause de souffrance [qui] attaque violemment l'estime de soi, laquelle est capitale dans le bien-être et la réussite professionnelle ou le succès amoureux.» » La condition de Dion est partagée par une grande partie féminine de son public, qui est elle aussi soumise aux normes et qui ne parvient pas à les respecter. Il y a là une sorte de catharsis au sens aristotélicien. Rappelons aussi que le corps est un aspect fondamental de l'humour de Lise Dion, un corps qui convie à des blagues parfois très brutales.

Il en est de même de la maternité, qui sert à « normaliser » le personnage auprès du public. En effet, l'enfantement est perçu comme un comportement « naturel » ou convenu, voire banal. De son corps, Lise Dion a enfanté à deux reprises, et ce, dans sa vie réelle comme dans la peau de son personnage. Malgré cette apparence de naturel, le corps maternel est, au fond, « un lieu privilégié de l'oppression des femmes »¹⁰. La grossesse, l'accouchement et l'allaitement sont glorifiés autant que leur absence dans une vie de femme est porteuse de préjugés. Toute démarche relative à la naissance d'un enfant est, par rapport aux femmes, encouragée, idéalisée, universalisée et empreinte de romantisme¹¹. Faire des femmes des êtres plus proches de la nature que les hommes en raison de leur capacité reproductive est tentant. Ce serait dénaturer le versant féministe de ce concept, quoique le corps maternel demeure « un *substrat biologique inquestionnable* »¹² en regard de sa disposition particulière. Une réactualisation du corps maternel signale que « la maternité est une expérience où les possibilités offertes par le *corps individuel* sont soumises au fonctionnement

¹⁰ Jean-François Amadiou. *Le poids des apparences. Beauté, amour et gloire*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 16.

¹¹ *Ibid.*, p. 27.

¹² Coline Cardi et Chiara Quagliariello. « Corps maternel » dans Juliette Rennes, *op. cit.*, p. 171.

¹³ Lynn M. Stearney. « Feminism, Ecofeminism, and the Maternal Archetype: Motherhood as a Feminine Universal », *Communication Quarterly*, vol. 42, n° 2, 1994, p. 151.

¹⁴ Coline Cardi et Quagliariello, *op. cit.*, p. 174. L'italique provient du texte original.

du *corps social* et du *cosmos* ». Cela signifie aussi que « l'expérience reproductive se fait à *travers* et non pas *grâce* aux ressources corporelles propres aux femmes. » »

Dans « Ado », les enfants de Lise Dion sont source d'inquiétude, comme elle le raconte, puisqu'ils sont revenus à la maison et que cette situation l'embête. Elle commence par relater les circonstances du retour de son fils :

Je vous ai dit que... les enfants étaient revenus à la maison ? Comment s'qu'on fait pour se débarrasser d'eux autres ? Pourtant, j'étais tellement contente quand mon fils de vingt ans m'a annoncé qu'il partait, là. [...] La journée où il m'a dit qu'il partait (je m'en souviens, il s'était levé tôt; je venais de faire le souper), il me dit : « Ma'an, je vais rester avec douze de mes *chums* dans un trois et demi. » Faque pendant que je faisais semblant de pleurer, j'ai changé les serrures après les portes. Pour l'encourager à partir, je lui ai acheté une nouvelle télé, un vidéo, un lit. Une semaine plus tard, y'avait tout vendu ça, lui, pour s'acheter un *drum*. Pis là, ses colocs l'ont mis dehors parce qu'il faisait trop de bruit. »

L'humoriste énumère tout ce qui l'agace chez son fils. Il a un horaire décalé, il s'entoure drôlement et il ne sait pas gérer son argent, la preuve étant qu'il vend ses biens, dont certains essentiels, pour un instrument de musique, qui plus est très bruyant. Dion explique aussi qu'il arbore des rastas, soit des mèches de cheveux collés avec du miel, et que cette substance adhère aux coussins du salon. La mère, dans ces circonstances, n'est pas du tout désolée de voir partir son fils, mais elle est découragée quand il revient si peu de temps après.

Le contexte entourant sa fille est différent, car il semble qu'elle n'avait pas quitté la maison. Cependant, c'est son copain qui se joint à la maisonnée :

Ma fille, seize ans, elle m'a demandé si elle pouvait vivre avec son chum. Bin, c'est-à-dire, que j'avais pas bien compris la question, parce que c'est lui qui s'en venait vivre chez nous. Elle nous a demandé d'héberger cette affaire-là. Supposément qu'il avait perdu ses parents. Quand je l'ai vu, j'ai compris que, ses parents, ils se sont sauvé, r'ga! [...] Je sais pas si vous êtes comme moi, mais on dirait que, quand y'a de jeunes adultes à la maison, ils prennent toute la place. On est comme des accessoires, nous autres! [...] Pis si y'avait juste les enfants qui revenaient. Mais non, y'a les 'tis amis, aussi! »

La fille paraît être quelqu'un de moins dérangeant que son frère, dans la mesure où elle n'est pas décrite comme une enfant à problèmes. Ce sont plutôt ses goûts en matière d'homme qui sont remis en question dans le discours de la mère. Par contre, la présence du fils et du *chum* de la fille, sans parler de leurs amis, s'additionnent. Lise Dion explique qu'elle étouffe sous son propre toit. Elle

* *Ibid.*, p. 175.

* *Ibid.*, p. 175.

* Lise Dion, *op. cit.*, vers 24 min. 10 sec.

* *Ibid.*, vers 28 min. 55 sec.

passé donc d'un état de liberté, lorsque son fils part et qu'elle pense qu'il en sera de même pour sa fille, à un sentiment d'angoisse, car l'inverse se produit.

Les enfants, issus du corps de l'humoriste, la relient de façon évidente à la nature. Le sujet de la maternité étant universellement compris et accepté, il constitue un maillon important de la sphère domestique et privée. Pendant plusieurs minutes, il est question de son fils de vingt ans et de ses déboires pour partir de la maison, puis y revenir, se trouver un emploi, s'acheter une voiture, etc. Le thème de la relation mère/fils est d'ailleurs un pan moins exploré par les femmes que celui de la relation entre une mère et sa fille : «Entre les deux [thèmes], la différence est pourtant essentielle, car le fils est non seulement différent de sa mère (alors que la fille est à certains égards reproduction du Même), il est à ses yeux un représentant du sexe opposé et, en ce sens, figure de l'Autre.* » Dans le spectacle, la relation mère/fils cible les problèmes de ce dernier en tant que jeune adulte (mentionnés plus haut) et le stress que cela provoque chez Lise Dion. Il s'agit donc d'une relation de dépendance de la part du jeune homme, alors que la fille semble plus autonome, quoique plus jeune.

Après avoir parlé de son fils, l'humoriste enchaîne ensuite sur sa fille de seize ans et sur sa sexualité qu'elle trouve précoce : « La semaine passée, elle me dit : "M'man, c'est quoi une fellation ?" Voir que je vais lui montrer comment on fait ça! Mais je m'en suis bien sortie. Je lui ai dit : "Ça, ma p'tite fille, c'est une nouvelle sorte de pâtes italiennes et on prononce des *fellacionne*. Et ça se mange *al dente*." » L'invention linguistique de la *stand-up* permet au personnage d'éviter un enjeu de taille qui touche un point problématique de l'éducation, soit l'éducation sexuelle. Cet extrait montre aussi les ambiguïtés du rôle de mère et des difficultés, voire de l'impossibilité d'entrer en relation entièrement avec sa fille. Cela dit, on apprend peu de choses au sujet de la fille du personnage.

Dans l'ouvrage *Le nom de la mère*, Lori Saint-Martin met de l'avant les difficultés de la maternité, qui ne sont pas étrangères au personnage de Lise Dion. Celles-ci apparaissent comme très intenses alors qu'elle feint de devenir folle³⁰. Ses enfants semblent la pousser aux extrêmes de ses capacités humaines et financières, ce qui est attendu de la société : « Il faut apprendre à refouler

* Lucie Robert. « La dignité des mères », *Voix et images*, vol. 36, n° 3, printemps-été 2011, p. 132.

³⁰ Lise Dion, *op. cit.*, vers 28 min. 45 sec.

³¹ *Ibid.*, vers 30 min. 55 sec.

ses besoins, ses désirs, sa colère sous peine d'être une mauvaise mère.⁶¹ » L'agentivité du personnage se présente alors comme problématique et remet en question son rôle de mère dans sa vie de femme. On attend du personnage qu'il mette tout en œuvre pour résoudre le problème vu comme « normal ». Dion doit faire abstraction d'elle-même pour parvenir à cet idéal préconçu qu'est la mère parfaite, toujours présente et capable de s'effacer au détriment de sa progéniture : « Tout converge pour faire de la maternité non seulement l'aboutissement unique de la destinée féminine, mais encore un signe de normalité et de maturité affective et sociale.⁶² » La société met l'accent sur la maternité avant n'importe quel autre aspect relatif aux femmes, bien avant la carrière et l'accomplissement personnel, ce qui nuit à celles qui n'ont pas l'intention d'avoir d'enfant : « Puisque la maternité a été la principale justification de l'oppression des femmes, c'est d'une réflexion sur la maternité qu'il faut repartir si l'on veut repenser l'ordre symbolique et transformer les valeurs.⁶³ »

Lise Dion, en tant que femme, est le socle de sa famille, comme dans bien des foyers. Tant avec sa fille qu'avec son fils, les pressions sont fortes. Le personnage relate certains faits qui l'excèdent :

Ils ne vont même plus au motel comme on faisait nous autres. Non! C'est nous autres qui est obligé de sortir de la maison. Y'ont des *pagets*, des cellulaires, ça navigue sur Internet, mais sont pas encore capables de mettre la vaisselle dans le lave-vaisselle! [...] Ils prennent ton linge, tes disques. Ta musique qui était supposée être québécoise, bin là, tout à coup, ils tombent en amour avec Dalida. Pis toi, quand tu veux l'écouter, Dalida, le disque et pu dans la pochette! À' place, c'est un disque de *hard metal punk fucké*, là, avec un dessin de rectum en couleurs dessus!⁶⁴

Dion insinue que les mœurs ont changé et que la politesse n'est plus de mise, à tout le moins en regard des habitudes sexuelles et de propreté des jeunes. Le personnage souligne aussi une inversion dans les goûts musicaux de ses enfants, à l'heure où elle peine à les suivre. Ces nouveaux goûts bouleversent certains détails du quotidien de la mère, qui n'apprécie pas que l'on mette le nez dans ses affaires. Elle déteste le *hard metal* et les représentations à connotation sexuelle. On constate donc ici un important décalage entre les deux générations.

⁶¹ Lori Saint-Martin. *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, 1999, p. 12.

⁶² *Ibid.*, p. 13.

⁶³ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁴ *Lise Dion, op. cit.*, vers 29 min. 40 sec.

Lise Dion peine à endurer ses enfants et à s'adapter à leur mode de vie, à tel point qu'elle et son mari Marcel sont allés rencontrer une psychologue. Elle est arrivée à un état d'angoisse profond :

Faque l'autre matin, j'étais dans la salle de bain en train de manger un ti boutte de tapisserie. J'ai dit à Marcel : « J'pense qu'on devrait aller consulter. » Faque on a été voir une thérapeute, là. Là, la madame a dit : « Quand vous avez de jeunes adultes à la maison, l'important, c'est de réussir à vous évader. » (grognements, sons mystérieux) Faque on a commencé un trou dans le sous-sol. Pis ça va se passer à soir!⁶

La salle de bain apparaît ici comme un lieu de refuge et de retranchement au malaise grandissant que le personnage vit en tant que mère ainsi que comme une autre preuve de son lien avec le domestique. On notera que Lise Dion y mange, ce que l'on pourrait interpréter comme une réaction au stress de la situation. C'est grâce à cette « retraite » que la solution au problème survient et la mère ose aller chercher de l'aide. Bien sûr, la réponse qui est donnée par Lise Dion est absurde (c'est-à-dire celle de s'évader par un trou fraîchement creusé), mais il s'y trouve néanmoins un dénouement. Dans une salle de bain, on se déleste de ses souillures (sang menstruel, urine, saleté, défécation – soit des sujets tabous, mais dont il revient généralement aux femmes d'en laver les traces) et c'est ce que fait le personnage d'un point de vue psychologique. Son agentivité est ainsi mise de l'avant, puisque c'est la femme qui *agit*.

Le numéro « Relation homme-femme », le plus long du spectacle, relate l'échec amoureux avec Marcel. Le personnage établit des liens avec les difficultés conjugales en général. Ce thème est un incontournable des spectacles d'humour, certainement en raison de son caractère universel et riche en sous-sujets : la monotonie, la sexualité, les manies, les enfants, etc. Lise Dion commence son numéro en commentant l'état des lieux des relations conjugales :

Ça va pas bin, nos couples, hein ? Heye, des femmes, des hommes célibataires, y'en a d'même! Qué cé qui s'passe ? Chui en train de me demander, les filles, si c'est pas à cause de nous autres, ça. Bin ouais, peut-être qu'on a voulu changer les gars, pis on est allées trop loin, nous autres. J'ai-tu l'air convaincue, moi d'même, là ?⁶

Le personnage instaure d'emblée une division entre les sexes. Sans prononcer le mot « féminisme », c'est pourtant cet enjeu qu'elle soulève en parlant des dernières décennies où d'importantes améliorations ont marqué le quotidien des femmes. Dion poursuit :

⁶ *Ibid.*, vers 30 min. 55 sec.

⁶ *Ibid.*, vers 77 min. 10 sec.

Bon, là, les filles, faut qu'on se parle, sérieux, là. Je me disais que, pour garder nos couples, peut-être qu'il serait temps qu'on accepte nos *chums* tels qu'i' sont avec leurs défauts pis leurs qualités. Pas vrai, les gars ? Parce que, les filles, un homme, ça va toujours être un homme. On s'entend là-d'ssus ? Bon, y'a pu rien à faire avec ça ! Une femme, ça, ça va toujours continuer à évoluer. Bin oui!⁶

Le personnage entame une guerre des sexes, pour ainsi dire, quoiqu'elle prétende vouloir comprendre comment fonctionnent les hommes. Elle prend le parti des femmes, qu'elle trouve à la remorque du sexe opposé. Plus loin, toujours dans une lancée féministe, la femme est décrite comme une version améliorée de l'homme, puisque Dieu a choisi de faire d'abord un brouillon⁶. Selon l'humoriste, les hommes ont une hygiène douteuse et font preuve de bonhomie ainsi que de puérilité à plusieurs égards. Lise Dion donne aussi des trucs aux femmes pour obtenir ce qu'elles veulent des hommes, des conseils que le personnage a obtenus d'une soi-disant spécialiste lors d'une conférence intitulée « Comment disséquer son homme pour mieux le comprendre ». Dion prône la supériorité des femmes, en regard de leurs attributs corporels, leur débrouillardise, leur comportement et leur fidélité en couple. L'humoriste donne alors l'exemple de Marcel, qui l'a quittée pour une autre femme que Lise Dion surnomme « la dinde ».

Le costume du personnage consiste en un large *tee-shirt* blanc (porté par-dessus ses autres vêtements noirs) sur lequel est dessiné le corps d'une femme plantureuse, à la manière d'une caricature. La femme du dessin n'a pas de tête, afin de correspondre à celle de la personne qui porte le morceau. Ainsi, Lise Dion semble être vêtue d'un bikini rose et arborer de gros seins ainsi qu'une taille minuscule. L'humoriste porte aussi une perruque blonde à la chevelure longue et bouclée et elle tient un fouet traînant par terre dans ses mains. Elle dit en riant, ce qui correspond à de l'autodénigrement : « J'trouve que j'essaye d'avoir l'air sexy, mais que je ressemble à un lutteur de la WWF!⁶ » Elle explique que son mari l'a laissée pour une femme ressemblant au dessin du *tee-shirt*. On voit donc que le corps féminin est un sujet litigieux au cours de la querelle du couple.

Cependant, pour présenter l'envers de la médaille, en ce qui a trait au corps parfait, elle dit : « Ce soir, les filles, je vais me mettre dans la peau d'un homme pour voir comment ça marche.⁷ » Ensuite, elle affirme qu'elle n'a aucune crédibilité avec ce type de chandail. Elle le retire lentement, au son d'une musique de *striptease* (elle a déjà enlevé sa perruque). Le *tee-shirt* suivant est aussi

⁶ *Ibid.*, vers 77 min. 45 sec.

⁷ *Ibid.*, vers 80 min. 40 sec.

⁸ *Ibid.*, vers 76 min. 15 sec.

⁹ *Ibid.*, vers 79 min. 30 sec.

semblable à une caricature : il s'agit d'un corps sans tête fortement musclé et bronzé qui porte une culotte bleue. Dans celle-ci est inséré un billet vert, comme s'il s'agissait d'un stripteaseur. Cette couleur bleue associée au masculin contraste avec le rose du costume de la femme dessinée, vue tout juste avant. La *stand-up* montre ensuite le dos du vêtement en se dandinant les fesses. Le dos de l'homme est représenté et la culotte est courte au point de laisser voir son fessier, placé au même endroit que celui de l'humoriste. Lorsqu'elle se retourne de manière à voir les spectateurs à nouveau, elle fait semblant de mâcher frénétiquement de la gomme et elle mime un air macho.

Le numéro « Femme afghane » est sans doute un des plus connus de Lise Dion. Il sera d'ailleurs de retour dans le spectacle suivant, *Le temps qui court*, quoiqu'elle l'ait retiré après les attentats de *Charlie Hebdo*⁷¹. Le costume n'est pas étranger à la popularité du numéro. L'humoriste est habillée avec une burqa et parle du nouvel « amoureux » qu'elle a rencontré sur Internet. Un effet de drôlerie est créé par l'exagération du grillage qui recouvre le visage, beaucoup plus grand que celui d'une burqa traditionnelle. Il fait penser à un scaphandre ou, comme elle le dit elle-même, aux habits des apiculteurs⁷². C'est donc en partant de ce costume que nous analyserons ce numéro, puisque la burqa est hautement problématique en ce qui concerne l'axe du corps : ici le corps réprimé. Il s'agit du vecteur qui mène à un discours ayant une visée plus large, soit l'islamisme extrême et ses conséquences sur les droits des femmes, ce qui bouclera la boucle avec la question corporelle.

Même si le DVD a été commercialisé en 2005, l'équipe de 6 Sens Management de Lise Dion a fait répertorier ce spectacle en 2002 par l'Association des professionnels de l'humour (APIH), soit peu de temps après les attentats du 11 septembre 2001. Le sujet de l'Afghanistan est donc de grande actualité alors et il continue de l'être aujourd'hui encore au moment d'écrire ces lignes. « Femme afghane » survient après « Piano-Bar 2 », deux numéros au ton résolument différent, quoiqu'ils s'enchevêtrent d'un point de vue narratif : après sa rupture, Lise Dion croit avoir retrouvé l'amour.

La burqa est le premier « cadeau » que l'homme lui a fait⁷³. L'amoureux en question est un Arabe musulman. À la manière d'un *running gag*, Lise appelle successivement son nouveau copain,

⁷¹ « Lise Dion a retiré un sketch sur la burqa après l'attaque de *Charlie Hebdo* », *Radio-Canada* [en ligne] [page consultée le 8 mai 2017] [<http://beta.radio-canada.ca/nouvelle/727211/lise-dion-sketch-burka-retrait>].

⁷² Lise Dion, *op. cit.*, vers 61 min. 40 sec.

⁷³ *Ibid.*, vers 61 min. 15 sec.

prénommé Rachid (lire : proche d'« arachide »), « sa *peanut* », « sa cacahouète », « mon cachou », « ma noix de Grenoble » ou « ma *peanut barbecue* ». Ces termes soulignent la bonhomie du personnage qui, toujours sous des traits naïfs, joue sur le langage peut-être sans s'en rendre compte. Ils correspondent aussi au champ lexical de la nourriture régulièrement utilisé par la *stand-up*.

Dion relate plusieurs extraits de leurs conversations. Rachid lui aurait dit : « "Dans mon pays, ça se peut que le voisin d'à côté te *garroche* des roches. [...] Si t'enlèves ton masque, depuis que les talibans sont au pouvoir, on a pas le droit de voir un petit bout de peau de femme." [...] Bin, y'a pris des cours de pilotage et pis je ne l'ai plus jamais revu."⁴ » Le personnage refuse que son corps soit soumis aux règles strictes des talibans. Elle n'accepte pas de le cacher et de le soumettre aux diktats patriarcaux qui prévalent sous ce régime autoritaire. Le point de vue de femme de Lise Dion permet de mettre en relief certains aspects que des hommes auraient plus difficilement pu aborder, par exemple une « relation » avec un terroriste. La chute de la blague fait allusion à un pilote des avions des attentats du 11 septembre 2001. Dion met également de l'avant la dure réalité des femmes afghanes, symbole largement utilisé pour justifier la guerre en Afghanistan par les pays participants. La catastrophe a donc nourri l'imaginaire de Dion qui dévie ensuite le tir : sa cible est donc double.

Lise Dion se prend pour cible par le biais de son personnage naïf, aveuglé et qui n'arrive pas à percevoir le caractère dangereux de sa situation, provoquée par sa nouvelle rencontre. Le costume permet ainsi d'attirer l'attention sur la nature ambiguë de la notion de norme, en lien avec les configurations culturelles qui sont susceptibles de changer au fil des époques et des lieux. Lise Dion a habitué son public à ce qu'elle s'en prenne à elle-même, mais la critique de l'islam radical est une nouveauté. Celle-ci se fait plus spécifiquement sous l'angle de la réduction, voire la négation du corps féminin dans l'espace public. Avec ce numéro, l'humoriste se bat, sous le couvert de l'humour, contre des normes régulatrices qui nient le réel et qui sont orientées vers le dogme. Ainsi, la burqa contribue, du point de vue d'un islamisme tendant vers les extrêmes, à créer une apparence de normalité. Cependant, nul besoin de se baser sur le cas extrême des talibans pour s'apercevoir que les normes qui pèsent sur les femmes sont injustes :

Les pratiques quotidiennes de genre, par exemple pour une femme le fait de se comporter de manière féminine, de porter des vêtements féminins, de se maquiller, etc. sont des effets qui

⁴ *Ibid.*, vers 90 min.

paraissent stables (mais qui ne le sont pas) de la répétition, de la citation, de l'incorporation des normes sociales hétérosexistes.³³

Le personnage n'ira pas plus loin dans sa critique, alors qu'il s'en prend très peu aux hommes et à la construction genrée de la société. Le personnage de Lise met cependant en lumière les différences culturelles importantes qui résument bien le numéro qui tire à sa fin :

Faque là, si je te suis bien, ma *peanut barbecue*, toi tu me donnes le choix entre vivre au Québec, libre d'aller où je veux, quand je veux, avec qui je veux, habillée comme je veux, *ou* vivre mariée à Kaboul, dans une maison pas de fenêtres – si je suis malade, pas le droit de prendre des médicaments (je suis une femme : autant crever tout de suite) – pas le droit de rire, *une* robe à me mettre sur le dos pis en plus me faire garrocher de la garnotte quand je sors ? Ah ben, j'ai de la misère à choisir, attends un peu... Je vais t'en donner un autre choix, moi ! Toi, tu vas mettre un bermuda, un coton ouaté, tu vas venir vivre chez nous, tu vas arroser le gazon, tailler la haie, ramasser le caca du chien pis si je te vois regarder la bedaine de la voisine d'en face, c'est moi qui va t'en garrocher du pavé uni, icitte!

La tirade de Lise Dion compare les modes de vie offerts (ou imposés) au Québec et en Afghanistan. L'extrait se divise en trois temps. D'abord, il est question de la liberté dont jouit Lise Dion au Québec. Ensuite, elle fait état des étroites possibilités et des nombreux interdits que subissent les femmes afghanes. Ces derniers contrastent avec la liberté presque absolue décrite en début d'extrait. Finalement, la *stand-up* en finit avec ses hésitations feintes. À son tour, elle dicte les impératifs que devra suivre l'amoureux s'il veut vivre avec elle. Il devra se soumettre à ses exigences en matière de savoir-vivre et d'entretien de leur demeure. Vindicative, elle le menace à son tour de se montrer violente et elle prétend qu'elle aussi usera de la lapidation, si nécessaire. La fidélité conjugale entrevue par Lise Dion est sévère, ce qui détonne avec le sort réservé aux Afghanes, littéralement prisonnières chez-elles. Ce passage dénote une agentivité qui n'est pas soumise à l'exactitude et qui prône un féminisme libéral.

Le personnage de Lise Dion fait une exploration variée de la thématique du corps. Cette humoriste est sans doute celle qui entretient la relation la plus complexe avec ce dernier. Elle se décrit à maintes reprises comme mal à l'aise d'avoir des courbes généreuses. Porte d'entrée à la thématique de la maternité, le corps maternel donne lieu à des incursions dans la relation mère/enfants du personnage. On a constaté que le lien mère/fils est plus conflictuel que celui mère/fille, même si le personnage a menti à son adolescente au sujet de la sexualité. Le ton devient plus affirmé lorsqu'il s'agit des relations hommes-femmes ainsi qu'en deuxième partie de « La femme afghane ». En effet, dans le premier cas, Lise Dion s'en prend aux hommes, avec une méthode s'apparentant au féminisme. Dans le deuxième cas, le personnage refuse la soumission

³³ Audrey Baril, *op. cit.*, p. 66.

qui est requise par son nouvel amoureux, un islamiste radical qui lui fait porter la burqa. Elle s'insurge finalement contre la subordination qu'il lui impose.

2.3. Femmes malheureuses, du bar au balcon

La narration de *Lise Dion* est particulière, en ce sens que des numéros musicaux récurrents, les « Piano-bar » donnent lieu à un rythme unique au sein des spectacles du présent corpus. Le bar Vénus, où performe une réelle pianiste qui se prête au jeu par quelques assertions, voit évoluer un personnage, malheureux en amour, d'un point de vue émotif. Le balcon de Juliette, l'héroïne bien connue de Shakespeare, est un autre espace investi par l'humoriste. La rue, à la fin de « Piano bar 3 », constitue l'un des seuls lieux publics, hors de la maison, où se déroule l'action. Quelques autres mentions spatiales rapides, des lieux référentiels, ponctuent le texte, c'est-à-dire le Dairy Queen et le Tiers-monde, deux lieux que Dion associe à la nourriture.

Espace régulièrement mentionné au fil du spectacle, la maison occupe une place importante dans les lieux investis par le discours de Lise Dion. Toutefois, il arrive que ce type de lieu ne soit parfois pas mentionné : la logique et le contexte veulent que l'action s'y déroule. L'humoriste évoque d'abord sa maison lorsqu'il est question, au début du spectacle, des rénovations qui y ont été effectuées.

De l'espace clos de la salle de bain dans « Ado » s'opère une bifurcation vers un lieu public et relatif aux agglomérations, soit le bar Vénus, dans « Piano-bar 1 ». Dans tout le spectacle, trois numéros « Piano-bar », soit des interludes musicaux où la *stand-up* est accompagnée d'une pianiste sur scène, viennent ponctuer les monologues. La structure du spectacle fonctionne telle une opposition entre lieu public et lieu domestique. Le bar est un endroit « où [Lise Dion] peut laisser libre cours à ses émotions* », selon une voix *off* masculine qui situe le numéro. Les « Piano-bar » surviennent à tous les deux ou trois numéros et le « Piano-bar 3 » constitue la clôture du spectacle, en excluant le « Rappel ». D'une certaine manière, ces numéros divisent le spectacle en trois parties, en plus de l'entracte qui divise lui aussi le spectacle. Il y a un laps de temps dans la narration dont on ne connaît pas la durée entre les deux premiers segments. On suppose qu'il est assez long, puisque le personnage annonce au début du deuxième qu'elle vient de signer les documents du

* Lise Dion, *op. cit.*, vers 32 min.

divorce, alors qu'elle était encore mariée dans le premier. Les deuxième et troisième se déroulent lors d'une même soirée.

Le bar est un des seuls lieux, en dehors de la maison de Dion, où se déroulent concrètement les actions. Il incarne un endroit où le personnage s'émancipe graduellement. La consommation d'alcool et le langage dénotent un laisser-aller. Le nom du bar, Vénus, sans doute en référence à la déesse de la mythologie grecque, tisse un lien avec le féminin. En effet, cette planète, dans les croyances populaires ancestrales (chez les Aztèques, Mayas, Romains, Sumériens, Kirghiz, etc.⁷), est associée à la femme, et Mars à l'homme. Autrefois interdite aux femmes, la fréquentation de bars est une pratique cristallisée dans les mœurs au point où ils sont devenus des lieux communs de l'imaginaire québécois⁸. Lise Dion reprend à son compte ces lieux populaires et les interludes qui s'y déroulent apparaissent comme des ruptures dans le rythme du texte *stand-up*. En effet, l'ajout de la musique y contribue, de même que le déplacement hors du temps et de l'espace, qui demeurent vagues. Le ton change aussi puisque l'humoriste y joue un personnage plus marqué, surtout lorsque les effets de l'alcool se font sentir. Néanmoins, il continue de raconter des anecdotes sur sa vie et fait des liens avec ce qui a été dit précédemment.

Dès que la voix *off* se tait, le personnage arrive en chantant au son du piano. Elle prend alors son élan afin de pouvoir grimper sur le tabouret, geste qu'il convient de qualifier d'autodérisoire, voire d'autodénigrant, puisqu'il y a présence d'hostilité envers elle-même. Pendant cet exercice, elle chantonne en guise d'accompagnement à la pianiste sur scène, qui a entamé son air dès que les lumières se sont rallumées. Lorsqu'elle parvient à se hisser sur le tabouret, elle prend une pose sexy en souriant, puis elle lève les pouces, comme pour avoir l'approbation du public. La *stand-up* reste assise sur ce siège pendant toute la durée du numéro, comme si elle se confiait à son public, convié à la rencontre. Elle commence à discuter avec la pianiste, alors qu'elle s'appuie le bras sur le piano à queue, ce qui donne l'impression qu'elle est à l'aise. Elle avale une gorgée de vin rouge, recommandation de son médecin, une boisson qu'elle dit n'avoir pas le choix de consommer. Le

⁷ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. « Vénus » dans Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 999-1001.

⁸ Mentionnons à cet égard le succès retentissant de la comédie *Broue* qui y situe toute son action, quoique ses personnages soient des hommes. Jouée par les trois mêmes acteurs depuis ses débuts en 1979, cette pièce a été vue par plus de 3 372 686 spectateurs, ce qui constitue un exploit pour le Québec et au-delà. Un record pour le nombre de représentations par une même distribution de comédiens a été battu, lui permettant d'être présente dans le Guinness World Records. *Broue* [en ligne] [page consultée le 20 avril 2017] [<http://www.broue.ca/>].

personnage scrute la salle, transformant le public en clients du bar, et commente l'apparence de certains d'entre eux.

Lise Dion se retrouve au bar Vénus, car elle a besoin de se vider le cœur au sujet de sa vie de couple qui bat de l'aile. Cette dernière est décrite par des parallèles renouvelés avec la nourriture par le biais de deux comparaisons : « Notre couple, ces temps-ci, c'est comme un Dairy Queen l'hiver : y se passe pas grand-chose!⁷ » ou encore « La passion, ça dure quoi ? Deux ans ? Après ça, la routine te mange comme un jambon dans le Tiers-monde!⁸ ». Le premier lieu, le Dairy Queen, c'est-à-dire un marchand de crème glacée, est identifiable à la gourmandise dont fait preuve le personnage à plusieurs reprises dans le spectacle. Ces récurrences sont un élément comique à mettre en lien avec le corps. Ce type de commerce est particulier, en tous les cas au Québec, en raison de sa fermeture ou de son achalandage très faible pendant la saison froide. Le second lieu, le Tiers-monde, soit les pays en voie de développement, est aussi un endroit, très vaste celui-là, à mettre en relation avec la nourriture. En effet, une des particularités de ces états, en Afrique par exemple, est de ne pas parvenir à assurer une sécurité alimentaire de ses habitants. Le « jambon », un mot à la sonorité comique, renvoie à des habitudes culinaires bon marché. Avec ces deux blagues à résonnance triste, Dion se confie sur les aléas du quotidien avec son mari, des confidences qui se poursuivent, ici sur leur vie sexuelle : « Pour les préliminaires, il l'a, par exemple. [...] Même que ça finit pu! C'est pu des sucettes que j'ai dans le cou, c'est des ampoules!⁹ » L'insatisfaction du personnage est palpable. Dans ces circonstances, le bar lui permet de se libérer des émotions négatives qu'elle ressent. Toutefois, la libération n'est pas totale, car Lise Dion peut être jointe par téléphone cellulaire. Ainsi, le numéro se termine alors que Marcel l'appelle pour lui rappeler que, ce soir-là, ils joueraient ensemble au Scrabble.

Les récurrences des numéros « Piano-bar », au nombre de trois, renforcent la structure narrative du spectacle. Ils marquent la progression du personnage, surtout en ce qui a trait à sa vie émotionnelle et amoureuse. Ces numéros font office de bulles qui présentent une temporalité différente des autres numéros. Dans « Piano-Bar 2 », le personnage de Lise réapparaît plus saoule que dans le premier segment. Elle apprend au public que Marcel a voulu divorcer et que le tout est désormais conclu légalement. Pour l'égayer, la pianiste lui raconte une blague : « En parlant de

⁷ Lise Dion, *op. cit.*, vers 35 min.

⁸ *Ibid.*, vers 38 min. 50 sec.

⁹ *Ibid.*, vers 36 min. 30 sec.

divorce, j'ai une bonne *joke* qui va vous remonter le moral : Saviez-vous ça qu'ils ont inventé une poupée Barbie divorcée ? Elle vient avec la maison, le char, le chalet...» Le personnage de Lise Dion y répond : « Savais-tu ça qu'ils ont sorti une poupée Ken, divorcée aussi ? Lui, il fait rien : c'est un trou de cul!» C'est dans le bar que le personnage laisse transparaître le plus son émotion et sa tristesse. Cet endroit s'insère dans une conception urbaine, puisqu'il est propre aux agglomérations. Il peut être perçu comme un microcosme de l'urbanité. Le numéro concorde avec ce que pensent Vandana Shiva et Maria Mies des villes comme lieu d'affliction :

De toute évidence, cette civilisation urbaine ne tend pas à rendre heureux. Elle engendre plutôt des sentiments profonds de malaise, même de désespoir et de pauvreté au milieu de l'abondance. Et il semble que plus s'accumulent les marchandises dans les rayons des supermarchés, plus profond est le désespoir et le désir inarticulé pour quelque élément fondamental absent, essentiel pour un sentiment d'accomplissement. Les gens ne sont pas heureux.»

Cependant, l'affirmation de soi de Lise Dion est de plus en plus forte alors qu'elle se trouve en dehors de sa maison, de son ménage et de son rôle traditionnel de femme, c'est-à-dire d'épouse et de mère. Le bar est un tremplin vers des moments plus heureux que le personnage de Lise Dion devra définir.

La scène se transmue ensuite à « l'extérieur », dans la rue ou dans un stationnement. L'humoriste salue son chauffeur imaginaire avec lequel elle converse, c'est-à-dire qu'elle répète les paroles de l'autre en feignant sa présence, comme si elle dialoguait avec elle-même. Le personnage arrive donc pour la seule et unique fois dans un espace urbain public, considéré comme « le pinacle du progrès et de la modernité [des lieux vus comme] des centres de "vie", de liberté ou de culture ». Elle explique au chauffeur qu'elle vient d'acheter un camion 4x4, ce qui peut être considéré comme une réaction à son divorce récent, soit un signe et un témoignage de son émancipation, voire de son agentivité. Ainsi, la *stand-up* permet de traiter sous un angle nouveau ce type de véhicules en cette fin de spectacle, un point d'arrivée marqué par son agentivité renforcée.

C'est tout l'inverse qui se passe dans le numéro « L'ordinateur ». La technologie, un lieu commun des spectacles d'humour, semble faire consensus auprès des humoristes quant à la

» *Ibid.*, vers 67 min. 30 sec.

» *Ibid.*, vers 68 min.

» Vandana Shiva et Maria Mies. *Écoféminisme*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 154.

» *Ibid.*, p. 153.

frustration que les appareils électroniques engendrent⁸. L'humoriste y raconte l'achat de son ordinateur ainsi que les problèmes qu'elle a rencontrés en l'installant. Elle narre aussi son utilisation inusitée du numériseur, soit pour une mammographie. Elle a ensuite faxé l'image à son médecin en cinquante copies par erreur⁹. En définitive, si l'on fait abstraction de la drôlerie rassembleuse du personnage, les trois numéros « Piano-bar » démontrent que ces lieux « sont des lieux anonymes, apatrides, solitaires, indifférents, froids, atomisés¹⁰ », à l'image des villes dont ils font partie.

Un autre type d'espace permet de mesurer l'agentivité de Lise Dion. Celui-ci est à cheval entre le privé et le public, puisqu'il s'agit d'un balcon donnant sur « l'extérieur », celui de Juliette dans la pièce *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Il s'agit de la fameuse scène où le jeune homme vient déclarer son amour à sa dulcinée et la demander en mariage à l'insu de sa famille. Dans le numéro « Roméo et Juliette », la *stand-up* explique qu'elle souhaitait jouer dans la pièce du même nom et qu'elle a auditionné pour le rôle principal. Elle apparaît en robe de style Renaissance et elle est coiffée d'un chapeau blanc. Elle décrit l'ensemble ainsi : « Pis, elle as-tu l'air assez sundae aux fraises, merci ? Manque juste le coulis au chocolat pis la cerise sur le chapeau!¹¹ » Cette indication supplémentaire sur la nourriture la met directement en cause, puisque la *stand-up* se compare à ce type de dessert. À la gauche du personnage se trouve une tourelle qui fait office de balcon. À ce décor est accrochée une poupée de Roméo grandeur nature qui s'apprête à grimper dans une échelle pour la rejoindre. « Juliette » monte finalement dans la tourelle/balcon et pratique sa harangue de manière non convaincante, pour des critères conventionnels théâtraux. Cette appropriation du lieu mène à un arrêt temporel qui vient structurer la narration, puisque Lise Dion devient alors un autre personnage.

Plus loin, l'humoriste s'insurge contre son personnage de Juliette, qu'elle trouve non réaliste et soumis. En s'adressant à Roméo, elle dit en sortant de son rôle : « Un p'tit bord de pantalon à faire, avec ça ?¹² » Cette interrogation se veut une réinvention de la fameuse fausse question faisant

⁸ Dans son spectacle suivant, *Le temps qui court*, Lise Dion rappelle ce numéro et poursuit sur la même lancée, à savoir qu'elle ne s'est pas améliorée dans sa maîtrise de l'électronique. Lise Dion. *Le temps qui court* (DVD), Montréal, TVA Films, nov. 2015.

⁹ Lise Dion, *op. cit.*, vers 61 min. 15 sec.

¹⁰ Vandana Shiva et Mies, *op. cit.*, p. 163.

¹¹ Lise Dion, *op. cit.*, vers 50 min. 30 sec.

¹² *Ibid.*, vers 53 min. 35 sec.

partie du répertoire populaire « Un p'tit chausson, avec ça ? », autrefois slogan de la chaîne de restaurants McDonald's. Ce numéro détonne par sa tentation romantique et par ses emprunts à la culture.

Même si Lise Dion, de par son agentivité, reprend contact avec sa « nature » de femme, il reste que sa relation avec son corps, on l'a vu, est problématique. Cependant, l'humoriste se moque aussi ouvertement de la culture dite légitime ou « sérieuse » en visant le monde du théâtre par le biais d'une mise en abyme. Le personnage fait ici une distinction entre deux types de culture : une qui est populaire et l'autre qui est élitiste. Lise Dion crée un brouillage entre les deux puisqu'elle participe aux deux formes : par la production de son propre spectacle et par sa participation à la pièce de théâtre. Tout va comme si elle essayait de les réconcilier, de créer un art de la scène unique. Cela s'inscrit dans la volonté de l'artiste de rejoindre le plus de gens possible, dans un souci d'harmonie propre à ceux qui ont pour travail de faire rire le public.

Se trouvant incompatible avec la Juliette de Shakespeare, le personnage de Lise décide que cette pièce ne lui correspond pas non plus : « Moi, je voulais faire du théâtre, mais comme Michel Tremblay. Alors, je vais vous faire *ma* version de *Roméo et Juliette* à la manière de Tremblay.²⁸ » On imagine que Dion veut dire par là que l'écriture du dramaturge est caractérisée par une langue qui se rapproche du joul et qui met en scène des personnages de condition ouvrière dans les années 1960. Tremblay est en effet assez proche du spectacle que l'humoriste est en train de présenter. L'on pourrait même y voir la prolongation de son travail, amorcé en 1968 avec la création au Rideau Vert de l'œuvre charnière *Les Belles-sœurs*. Sa liberté de langage, son souci du « réalisme » et l'importance de mettre en scène une ou plusieurs femmes sur scène sont aussi présents. Grâce à cette pièce maintenant mythique, « on assiste à une transformation spectaculaire du langage dramatique et de l'institution théâtrale. S'il y a une rupture du théâtre québécois, c'est donc en 1968 qu'elle se produit²⁹ ». Michel Tremblay a donc décroisé la culture populaire et la culture « sérieuse », ce que prône Lise Dion dans son spectacle.

²⁸ André Belleau. « Culture populaire et culture "sérieuse" dans le roman québécois », *Liberté*, vol. 19, n° 3, 1977, p. 31-36.

²⁹ Lise Dion, *op. cit.*, vers 53 min. 40 sec.

³⁰ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge. *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 464. Il faudrait également citer l'humoriste Clémence Desrochers qui, avec la chanson « La vie d'factrie » (1962), a permis l'émergence du joul et d'un horizon populaire de la culture. N'est pas en reste non plus la pièce *Le Cid maghané* (créée le 27 juin 1968) écrite par Réjean Ducharme.

Dans le numéro « Roméo et Juliette », le balcon, à la fois tourné vers l'intérieur de la propriété où vit Juliette ainsi que vers l'extérieur et l'espace public, constitue un lieu étonnant. Il est le théâtre d'un mélange carnavalesque qui joint deux types de culture. Il permet aussi l'émancipation du personnage qui passe d'un rôle de femme soumise à une femme libérée rejetant les codes et les normes, critique envers les relations amoureuses et les conventions culturelles. Ceci se remarque également dans l'espace clos, quoiqu'urbain, du Bar Vénus

De la maison, sphère domestique par excellence, le discours du personnage de Lise Dion transporte le public vers quelques autres lieux. Le balcon de Juliette est un endroit qui permet l'éclosion d'un positionnement original : l'humoriste joue sur le plan classique et moderne du théâtre, puisqu'il y a intervention de la pièce originale de *Roméo et Juliette*, mais aussi des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay. Est provoqué alors un enchevêtrement particulier, entre deux genres théâtraux, l'un populaire, l'autre dit sérieux. Le Bar Vénus prête au spectacle une structure narrative originale. Le personnage de Lise s'y retrouve à tous les deux ou trois numéros, alors qu'on la voit passer d'une femme malheureuse en ménage, à fraîchement divorcée, à en reconstruction émotionnelle. Lise Dion démontre en fin de compte une agentivité accrue qui se traduit par une occupation nouvelle du territoire.

2.4. Bilan provisoire

Au fil de sa carrière, Lise Dion a vendu un million de billets de spectacles, un exploit exceptionnel pour un artiste québécois*. Avec *Lise Dion*** (son deuxième spectacle solo), elle a connu un énorme succès (plus de 400 000 billets vendus*). L'humour de cette *stand-up* est rassembleur, bon enfant et marqué par l'autodérision, voire l'autodénigrement. Son personnage est généreux, communicatif, inventif et très critique envers lui-même. Lise Dion s'est insérée dans le paysage de l'humour au Québec en partie grâce à son côté imaginaire. Ce spectacle a des allures inoffensives puisque la *stand-up* critique peu le monde et les gens qui l'entourent et elle porte des attaques contre elle-même à la place. La trame principale du spectacle consiste en ses tribulations

* « Biographie de Lise Dion », *6 sens management* [en ligne] [page consultée le 10 juin 2014] [<http://www.sixiemesens.ca/biographie-de-lise-dion/>].

** Lise Dion. *Lise Dion* (DVD), Montréal, TVA Films, 2005. Comme pour les prochains DVD, l'indication de temps concerne la temporalité à l'intérieur du spectacle en entier, arrondie à cinq secondes près.

* « Biographie de Lise Dion », *op. cit.*

de famille : son mari Marcel et ses deux enfants, un fils et une fille. Le personnage vit des moments difficiles, tant dans sa relation de couple manquant de piquant qu'avec sa progéniture, à cheval entre l'adolescence et l'âge adulte, mais sur le point de quitter le nid familial. Du point de vue amoureux, Lise Dion passe de malheureuse en ménage (le personnage est blasé et se pose de nombreuses questions), à célibataire (Marcel la laisse), à conjointe d'un taliban, à célibataire à nouveau, mais émancipée. Sont intercalés dans cette narration des numéros de chant et d'autres types d'anecdotes en lien avec sa vie personnelle, souvent dirigés vers le domestique, de telle sorte que l'on obtient un panorama de son quotidien à même de permettre au public de s'identifier à elle.

L'autodénigrement est à la base de la rhétorique comique du personnage de Lise Dion. Il s'agit d'un enjeu qui est dilué dans le discours de ses congénères. Il fait apparaître le personnage comme sans malice et doux, sauf lorsqu'il est question d'elle-même. Les attributs corporels sont au centre des critiques humoristiques dont Dion se crible. Elle se décrit comme quelqu'un qui ne correspond pas aux normes esthétiques, notamment en regard de son poids. Cet élément est ciblé plus que tout autre au fil des numéros.

En définitive, le discours du personnage de Lise Dion est marqué par une forte dose de flèches dirigées contre elle-même. Bien qu'elle fasse partie de la poignée d'humoristes québécois ayant vendu autant de billets, cette *stand-up* ne pratique pas un humour qualifiable de féministe ni d'écoféministe. La raison la plus évidente est que son personnage critique son allure physique de manière récurrente. Il en résulte une agentivité de l'autodérision et de l'autodénigrement, plus commune chez elle que chez toutes les autres *stand-ups* du corpus. Par ailleurs, Dion incarne d'autres personnages, dont celui de Juliette, emprunté à la pièce de Shakespeare, et celui d'une femme inspirée des *Belles-sœurs*. Les emprunts à ces deux personnages emblématiques donnent à voir une situation de théâtre dans le théâtre. Dion y mélange les registres « sérieux » et populaire. Danse, accent, costumes, chant, mélanges langagiers et gestuelle contribuent aussi à la performance scénique. Celle-ci est fortement imprégnée par un humour dit domestique, en raison de ses références à tout ce qui a trait à l'intérieur de la maison, un domaine relégué aux femmes.

Le corps de Lise Dion sert de point d'appui à de nombreuses blagues, tout au long du spectacle. Ses attributs corporels, souvent considérés comme déficients ou en dehors de la norme, sont à la fois décrits et moqués. Au-delà de la surabondance de graisse, ciblée régulièrement, la pilosité et la chevelure sont des sujets abordés d'emblée par l'humoriste, à la recherche de l'approbation des spectateurs. Elle cherche aussi à concilier les points de vue et à être cette « mère » aimante et aimée du public. L'humoriste raconte qu'elle vit des moments difficiles avec ses enfants puisque ces

derniers ont du mal à prendre leur envol en dehors du nid familial, ce qui est narré à travers maintes anecdotes. Le corps maternel est donc mis de l'avant, ce qui donne lieu à une description plus ou moins détaillée de la relation avec les deux enfants ainsi que de leur « incrustation » dans la maison de Lise Dion. Elle fait état du clivage entre les sexes dans un numéro qui relate les relations conjugales. L'humoriste prend le parti des femmes, quoique ne s'affirmant pas féministe. La caricature est l'outil qui dessert ici ses propos. À partir du costume de la burqa, on a vu que le personnage prend position par rapport au manque de liberté des femmes afghanes. La burqa, qui veut réprimer le corps féminin, est étiquetée comme une entrave que l'humoriste refuse.

Les personnages de Lise Dion sont propulsés dans différents lieux et contextes et sont parfois porteurs de mélanges contrastants. Le bar Vénus constitue un endroit urbain d'importance, car le personnage y acquiert de l'assurance et de l'indépendance, à inscrire sous la bannière d'une agentivité renforcée. Les interludes « Piano-bar », au nombre de trois, instaurent une structure narrative au spectacle. Ils permettent de suivre le personnage dans la débâcle de son mariage, qui se solde par un divorce. Le bar a ceci de particulier qu'il est un lieu où est mise en scène une véritable pianiste qui joue pendant les numéros. Celle-ci interagit parfois avec la *stand-up*. Ces interludes offrent un décentrement par rapport aux autres numéros de forme traditionnelle. L'humour de Lise Dion circonscrit des lieux communs ayant contribué à sa grande popularité : la technologie et les rapports hommes-femmes notamment. D'autres lieux occupent une place moins importante dans le discours du personnage. On retiendra que la rue à l'extérieur du bar doit être comprise comme un espace d'émancipation.

La signature du personnage de Lise Dion est sa bonhomie, mais aussi une inventivité par rapport à sa narration. Son discours est résolument marqué par un autodénigrement fréquent de son corps. Il n'est alors pas surprenant qu'il fasse référence à la graisse corporelle ainsi qu'à la nourriture. Le personnage se place dans des situations que l'on dira théâtrales puisqu'il progresse tout au long du spectacle d'un point de vue émotif et que le théâtre est le propos d'un de ses numéros, soit « Roméo et Juliette ». Lise Dion est un véritable point d'amorce pour les femmes en humour ; il faut toutefois souligner les moyens qui l'ont menée au succès, soit de rire abondamment d'elle-même.

CHAPITRE III

JULIE CARON : DU ROSE À L’AFFIRMATION

Le premier spectacle de Julie Caron, *Une vraie fille... c'est moi ça ?*¹, met de l'avant le point de vue d'une femme moderne, c'est-à-dire qu'elle s'intéresse aux nouvelles tendances, qu'elle est une grande utilisatrice d'électronique, qu'elle est en couple, mais non mariée et qu'elle est une professionnelle énergique. Ce spectacle solo aborde les thèmes du couple et de la culture de la beauté. Julie Caron a choisi de mettre de l'avant les frontières poreuses qui existent entre les hommes et les femmes. Présenté sous la forme d'une question, le titre, *Une vraie fille... c'est moi ça ?*, montre que le personnage n'est pas certain de son identité et pose d'entrée de jeu des questions liées aux féminismes. Le terme « fille » est moins lourd de sens que celui de « femme ». En effet, il se rapporte à une étape insouciante de la vie, alors qu'une femme, par définition, est une adulte.

Les auteurs du spectacle sont Julie Caron, François Flamand, Stéphane Fortin, Guy Fournier, Sylvie Hertig, Pierre-Michel Tremblay et Patrick Bergeron, alors que le script-éditeur est Guy Fournier assisté de Marie-Hélène Dufour. Le directeur artistique est François Flamand. Le DVD a été filmé à la Maison Théâtre, sise au Cégep du Vieux Montréal. Les numéros sont : « Ouverture/C'est moi ça! », « Le couple et le BBQ », « La peur de virer folle », « Le golf », « La thérapie en forêt », « Le culte de la beauté et l'entraînement extrême » et « La comédie musicale ». Le personnage de Julie Caron est volontaire, niais et « fille » à la fois. Elle est vêtue d'un pantalon noir et d'un chandail pailleté pendant un long moment. Dans le dernier numéro, elle affiche un côté plus féminin, voire osé : un costume de danseuse de cabaret. Il y a donc une réelle progression du personnage à mesure que se développe le spectacle. En effet, son agentivité féminine, voire son féminisme, se déploie au fur et à mesure des numéros. Le principal enjeu qui sera cerné ici concerne l'évolution dramatique du personnage de Julie Caron.

Dans les premiers numéros, Julie Caron se montre angoissée, hyperactive, stressée et relativement peu heureuse en ménage. Son mode de vie la rend malade, raison pour laquelle elle consulte une spécialiste. Le numéro « La peur de virer folle » est évocateur du sujet. Un tournant

¹ Julie Caron. *Une vraie fille... c'est moi ça ?* (DVD), Montréal, TVA Films, 2007.

se produit dans « La thérapie en forêt ». En contact avec la nature, le personnage se reconnecte avec lui-même. S'ensuivent des numéros plus affirmés, où la *stand-up* critique plusieurs pressions qui sont exercées par la société sur les femmes. Ce ton affirmé se poursuit dans « La comédie musicale », quoiqu'il s'en dégage un fort dynamisme. Cette progression du personnage est reliée à la performance, en ce sens qu'il est question des genres, d'autodérision et de déplacements scéniques importants, le tout s'échelonnant au fil du spectacle. L'axe du corps, quant à lui, est surtout ciblé lorsque le personnage de Julie est redevenu lui-même plus lucide et critique. Finalement, l'axe de l'occupation de l'espace traverse l'enjeu narratif, puisque la forêt est le lieu où se produisent les changements dans le comportement du personnage.

Le décor est à dominante rose et il fait penser à un corsage et à une fleur. L'axe de la performance permet de mesurer l'agentivité de l'autodérision de Julie Caron, qui traverse notamment les numéros « La peur de virer folle » ainsi que « Le golf ». La performance de Julie Caron oscille entre l'autodérision et des moqueries au sujet des hommes, dont son conjoint Stéphane et son entraîneur personnel Tommy Lebeau. Une gestuelle ample et rapide caractérise les extraits qui se déroulent dans la salle d'entraînement ainsi que dans le numéro « La comédie musicale ». L'humoriste se transforme parfois en acrobate et elle opère des changements de costumes prompts. Cependant, malgré sa vivacité, Julie Caron donne à voir une femme sur scène qui peine à performer dans le domaine sportif.

L'axe du corps est observé par une approche de sujets tels que les menstruations, la mode, la chirurgie esthétique, la maternité et les stéréotypes corporels. Julie Caron exprime clairement son aversion pour la commercialisation de la « jeunesse éternelle », promue dans les revues féminines et la publicité. Selon Caron, ces revues présentent une mentalité malsaine quant à l'apparence physique des femmes en mettant sur un piédestal des mannequins trop maigres et une beauté sculptée au bistouri. L'humoriste regrette les pressions de la mode exercées sur les femmes. Elle souligne aussi que le fait d'avoir de la cellulite est un phénomène normal. Le personnage s'en prend également au physique masculin, notamment aux hommes qui s'entraînent de manière exagérée.

Finalement, l'axe de l'occupation de l'espace (un point d'importance ici) est développé alors que le personnage va s'autotraiter en forêt, une exigence de sa psychothérapeute, critiquant du même coup nos modes de vie, où la technologie règne en maître. L'urbanité, dans le spectacle, constitue un endroit où la folie oppresse tout un chacun. Cependant, un contact avec la nature peut remédier à ce mal universel. Le moment décisif de la thérapie en forêt est révélateur. En

effet, Julie Caron se rend compte du fait que ses habitudes de vie sont déjantées et qu'elles nuisent à sa santé mentale. Au départ, le personnage affiche une dépendance aux médicaments qu'il prend pour calmer ses angoisses causées par une vie hyperactive. Lors de sa thérapie en solitaire dans la forêt, Caron reprend contact avec elle-même et la nature. Elle s'accepte comme elle est, avec ses qualités et ses faiblesses. Il y a donc un revirement entre le personnage pétri d'angoisses en début de spectacle et le personnage plus solide et assuré qu'elle présente en fin de course. Sa philosophie par rapport à la vie change, pour ainsi dire. À partir de ce point, les numéros prennent position sur des sujets tels que le fanatisme entourant la beauté au féminin ainsi que l'entraînement sportif pratiqué de manière exagérée.

3.1. Entre niaiseries et dangers

La performance, dans le spectacle de Julie Caron, se présente sous plusieurs aspects. Le rose du veston que porte l'artiste dans le numéro « Ouverture/C'est moi ça! » constitue une couleur non dénuée de signification pour désigner le genre féminin érigé en construction sociale. La couleur rose est lourde de sens, lorsqu'il est question des spectacles d'humour au féminin. Il s'agit d'une couleur qu'un homme humoriste proscrirait tant dans son décor que son costume, à moins de s'en servir pour rire des femmes. En effet, la couleur rose est inhérente aux stéréotypes sexuels. Le clivage bleu/rose, apparu vers la moitié du XIX^e siècle et affirmé dans les années 1940, est bien plus qu'un lieu commun : il est devenu une norme discriminatoire, et ce, dès un jeune âge :

On a du mal à imaginer que quarante ans d'émancipation féminine séparent [filles et garçons]. Bref, on en revient à une exacerbation des différences et des rôles sexuels. D'un côté, on retrouve l'univers rose et brillant des filles, fait de romance, de cœurs, de fleurs, de papillons, d'étoiles [...] D'un autre côté, l'univers rouge et noir des garçons, fait de violence, de super héros, de sports extrêmes, de voitures, de bandes dessinées, de musique hip-hop ou rap au message sexiste, violent, dégradant ou méprisant pour les femmes.²

Donc, malgré ce que le titre annonce, on se trouve dans un univers « de filles », même si Julie Caron nourrit parfois autrement son discours. D'ailleurs, le mot « rose », du latin *rosa*, signifie « fleur », c'est-à-dire un élément, bien vivant, mais passif, qui évoque un rôle décoratif plutôt que performatif. Rappelons que c'est une fleur rose qui constitue le point focal du décor du personnage de Julie Caron. L'historien des couleurs Michel Pastoureau explique à ce propos que les classes populaires ou défavorisées et la petite bourgeoisie tendent plus naturellement vers ce

² Marie-Andrée Allard, *op. cit.*, p. 68.

clivage bleu/rose, alors que « dans les milieux aisés [...] on préfère désormais proclamer que l'on n'est plus esclave de telles modes³ ». Cette idée fait écho à la culture populaire, dont est issu le spectacle.

Au-delà des couleurs, la performance de Julie Caron est avant tout marquée, comme chez Lise Dion, par l'autodérision. La performance est aussi constituée d'une gestuelle comique et un talent de conteuse. Le numéro « Le couple et le BBQ » raconte maintes anecdotes de la vie de couple du personnage. Julie Caron enfile plusieurs blagues au sujet de son conjoint Stéphane, moqué abondamment. Au lieu d'utiliser l'autodérision comme il est commun de le faire pour les femmes, la *stand-up* rit alors plutôt de son pendant masculin. Dès le début du numéro, l'humoriste retire son veston rose, une façon de marquer le rythme et de s'orienter vers ce nouveau sujet qu'est la vie de couple, populaire auprès des humoristes des deux sexes. Elle porte alors un chandail noir en dentelle pailletée. Ce costume demeurera inchangé jusqu'au numéro final du spectacle.

Même si les blagues portent davantage sur les hommes, plusieurs marques d'autodérision sont présentes. En parlant des hauts et des bas que le couple traverse, Julie Caron raconte : « Il m'a dit qu'il se sentait comme une banane étouffée par sa pelure. C'est fin, hein ? [...] C'est moi ça : la pelure à Stéphane, Chiquita Caron!⁴ » Cette comparaison humoristique, réduit Julie Caron à un objet, qui plus est associé au comique par sa symbolique. Néanmoins, l'agentivité au féminin est bel et bien présente puisque la *stand-up* dénonce le surnom qui lui a été attribué; elle se joint ainsi à ses collègues féminines pour devenir « *agentes* en humour, c'est-à-dire qu'elles délaissent le rôle passif de public, qui leur a été longtemps dévolu, pour assumer le risque de l'action⁵. »

Caron raconte ensuite que son amoureux a acheté un barbecue haut de gamme qu'il a choisi de monter lui-même, pièce par pièce, ce qu'elle raconte tout au long du numéro :

Le BBQ! C'est quelque chose dans la vie d'un homme, ça, hein ? C'est normal que l'homme entretienne une relation aussi intense avec son BBQ. C'est dans ses gênes. Tout le monde le sait. C'est l'homme qui a découvert le feu! Vous vous demandez comme il a fait, hein ?⁶

³ Michel Pastoureau. *Les couleurs de notre temps*, Paris, Bonneton, 2003, p. 25.

⁴ Julie Caron, *op. cit.*, vers 11 min. 50 sec.

⁵ Lucie Joubert. « Rire : le propre de l'homme, le sale de la femme », p. 99.

⁶ Julie Caron, *op. cit.*, vers 16 min. 55 sec.

Le ton utilisé ici montre que la *stand-up* parle de manière ironique et qu'elle ne croit pas du tout en ce qu'elle avance. Le personnage mime ensuite un homme des cavernes de manière ridicule en poussant des sons barbares. Elle marche de manière saccadée et pratique sa gestuelle avec les bouts de bois imaginaires qui serviront à allumer le feu. Ces gestes suggèrent la supériorité intellectuelle des femmes par rapport aux hommes. Elle constitue une transposition (doublée d'une exagération). La transposition concerne l'homme des cavernes et les hommes contemporains. Julie Caron se fait ici l'agente d'un féminin futé qui critique les actions masculines.

Tel que le titre du numéro l'indique, « La peur de virer folle » traite des enjeux psychologiques du personnage. La moitié du numéro d'une durée d'environ sept minutes trente secondes concerne les rendez-vous de Julie chez la psychologue ainsi que les maux dont elle est affligée :

On a trouvé ce que j'ai. Je suis hypocondriaque à tendance angoissée ascendante obsessionnelle. Je te le dis que, mes *chums* de filles, elles sont jalouses. Avec ça, on a de l'ouvrage. Ce qui est le *fun*, c'est qu'avec tout ça, j'en ai au moins pour trois ou quatre ans.⁷

Il va sans dire que l'autodérision est fortement utilisée dans cet extrait. On retrouve également le procédé du rieur aveugle, c'est-à-dire une omission volontaire d'une information. C'est comme si, après un numéro sur son conjoint, la *stand-up* est contrainte à recommencer à rire d'elle, peut-être pour ne pas déplaire au public masculin, car il ne fait pas fi du sexe de l'humoriste qui se présente devant lui : le genre de l'artiste influence la réception de ses blagues. Le fonctionnement d'une blague repose sur un « système de levier et de point d'appui », puisqu'il faut *s'appuyer* sur *quelque chose* pour faire rire. Il s'agit donc de trouver un point d'appui, qui pourra être de nature thématique, rhétorique, performative ou formelle. Cependant, « s'appuyer » rime généralement avec « rire au détriment de x » ou « enfoncer l'autre », souvent par le biais de stéréotypes. C'est donc selon tous ces paramètres qu'il faut lire le personnage de Julie Caron lorsqu'elle rit d'elle-même, ce qui est fait régulièrement.

Plus loin, dans le numéro « Le golf », cette autodérision se poursuit. Le récit se déroule sur un terrain de golf, un lieu où les femmes réussissent moins bien que les hommes, à en croire le discours de Julie Caron. Non seulement la technique de golf du personnage n'est pas au point, mais ses remarques concordent avec le côté sot du personnage. Elle ne comprend pas les

⁷ *Ibid.*, vers 26 min. 10 sec.

consignes et les termes en anglais utilisés dans ce sport lui posent problème, car elle n'arrive pas à maîtriser cette langue qui ne lui « rentre pas dans la tête⁸ ».

Autodérision au féminin et sport font bon ménage dans une société patriarcale où les athlètes féminines occupent beaucoup moins l'espace médiatique que les hommes (hockey, baseball, basketball ou soccer professionnels) et où les garçons sont plus volontiers incités à exercer ces sports que les filles. Les livres et articles sur le sujet des femmes dans le sport sont sans appel : une discrimination systématique persiste entre les deux genres. Les auteurs de « Quand sport et féminité ne font pas bon ménage... » expliquent : « Une première interprétation du processus d'accession des femmes au sport repose sur des attitudes de rejet actif des hommes.⁹ » Beaucoup reste à faire pour faire évoluer ce milieu profondément misogyne et de nombreux exemples pourraient venir étayer les présents propos. Pensons aux préjugés inhérents aux jeunes filles, aux *pom-pom girls*, aux contrats publicitaires et aux subventions moindres pour les athlètes professionnelles femmes, etc.¹⁰ Caron s'affirme toutefois lorsqu'elle exprime son dégoût pour les vêtements de golf féminins.

Le numéro se termine quand le personnage arrive au dix-neuvième trou, c'est-à-dire au bar du *club house*. Il s'agit du seul « trou » où, à ses dires, elle est capable de s'attarder plus longtemps que son *chum*, qui prenait auparavant un temps exagéré pour réaliser ses coups. L'humoriste mime et parle alors comme une personne saoule : « Je l'ai battu : 4 h 20. J'étais maganée! L'anglais, je ne le parlais pas plus, mais je le *frenchais* en *Jésus Christ!*¹¹ », faisant référence à l'Anglais rencontré sur le terrain, plus tôt dans l'histoire. Cette clôture de numéro a comme caractéristique de présenter une femme qui se venge de son homme. Celui-ci a fait peu de cas d'elle tout au long de l'exercice sportif pendant lequel elle ne s'est pas amusée. Le numéro se termine alors que Julie Caron se laisse aller à embrasser longuement un autre homme que son conjoint Stéphane.

⁸ *Ibid.*, vers 34 min. 50 sec. Rappelons que Lise Dion dit exactement la même chose au sujet de la langue de Shakespeare.

⁹ Anaïs Bohuon et Grégory Quin. « Quand sport et féminité ne font pas bon ménage... », *Le sociographe*, n° 38 « Sport à tout prix ? Critique de la socialisation sportive », 2012/2, p. 24.

¹⁰ À propos des femmes et du sport, voir le numéro 6 (avril 2016) de la revue en ligne *Françoise Stéréo* [<http://francoisestereo.com/category/numero-6/>].

¹¹ Julie Caron, *op. cit.*, 42 min. 25 sec.

Dans le numéro « Le culte de la beauté et l'entraînement extrême », le personnage critique les revues féminines : « Pis astheure, on le sait, tsé dans les revues, là. Ils font des retouches sur toutte. Toutte est retouché. ¹² » La présence de mots utilisés dans la langue populaire tels que « toutte » et « astheure » constitue un parler familier d'une grande partie de la population. Ensuite, Caron narre les différents exercices pratiqués dans le centre sportif. Elle se fait conseiller par son entraîneur privé, Tommy Lebeau :

Là [l'entraîneur] m'a expliqué que, l'important, c'était de commencer avec le cardio. Moi, je trouvais qu'avoir monté les trois marches d'entrée, c'était bin bin assez. Non. M. Net m'installe sur un vélo stationnaire, avec un écran en avant. Il pèse sur *start*. Pédale, pédale. (Elle mime quelqu'un à vélo.) ¹³

Julie Caron critique le choix de son entraîneur, soit une machine qui permet de faire le même type de mouvements qu'un geste banal du quotidien, c'est-à-dire de monter des marches. Par le fait même, elle stipule que les gens qui s'emploient à l'usage d'un tel appareil ne sont pas assez occupés, signifiant qu'elle a des choses plus importantes à faire. Pourtant, elle s'exerce sur le simulateur, même si elle trouve cette activité insignifiante et répétitive, bref, sans but. Deux surnoms désignent presque coup sur coup Tommy Lebeau, l'entraîneur personnel de Julie Caron : il devient un King Kong, une bête brutale et dangereuse bien connue dans l'imaginaire collectif, puis « Lobotomie » proche du nom « Lebeau, Tommy ». Julie Caron signifie ainsi qu'il n'a pas toute sa tête et que cela le fait agir de manière stupide et imprudente. Ces surnoms méchants constituent une vengeance du personnage de Julie qui est fâché du manque de sécurité qu'il éprouve sur ce nouvel appareil, mais surtout parce que l'entraîneur n'a pas pu l'empêcher d'en tomber. Lorsque le personnage de Julie est à genoux, il se montre insultant en la surnommant « tite madame ». De plus, il est négligeant puisqu'il ne s'assure pas qu'elle est indemne. L'invective se poursuit : l'entraîneur aurait besoin d'un neurone de plus afin d'être mieux éduqué qu'un chien à la sexualité débridée. À cet instant, le personnage de Julie se montre inventif. Il affirme qu'il va monter les marches l'Oratoire Saint-Joseph à genoux pour demander une faveur. De la fulmination dirigée vers Tommy Lebeau, Caron s'adresse ensuite au public pour terminer sa blague, comme si celle-ci lui était venue après coup. Elle déverse sur les spectateurs sa colère d'avoir eu affaire à un personnage aussi rustre, voire dangereux pour elle. On constate donc que les péripéties en salle de sport ne correspondent pas bien au personnage de Julie et qu'elle a été peu épaulée par l'homme surentraîné et niais dans son désir de s'améliorer.

¹² *Ibid.*, vers 56 min. 20 sec.

¹³ *Ibid.*, vers 59 min. 5 sec.

Dans le numéro suivant « La comédie musicale¹⁴ », la performance met en son centre la danse et le chant. Julie Caron utilise ici le procédé de la mise en abyme, puisqu'il y a présence d'un spectacle dans un spectacle. Les comédies musicales partagent certaines caractéristiques avec les spectacles de *stand-up*. En effet, tous deux sont des divertissements scéniques à caractère dramatique, au centre desquelles les artistes performent et, surtout, ils constituent un art populaire. Dans ce numéro, les exagérations s'accroissent pour ajouter au ridicule du récit chanté et dansé par la *stand-up*. Lorsque les lumières se rallument, on constate que l'humoriste s'est réfugiée derrière son décor. Pendant ce temps, des ombres chinoises laissent entrevoir qu'elle change de costume, tout en chantant « Do-ré-mi », air tiré de *La mélodie du bonheur*, le thème général de la comédie musicale étant celui développé ici. Quelques instants plus tard, elle apparaît vêtue d'une robe bleu-gris, de souliers à talons hauts et d'un châle qui lui recouvre les épaules, visant à rappeler le personnage de Maria (joué par Julie Andrews) dans ce film de 1965. Ce passage vers un costume typiquement féminin joue sur un double sens. D'un côté, ce costume revient à quelque chose de plus conventionnel. D'un autre, ce retour vers le traditionnel sert à se moquer des comédies musicales en général. Julie Caron enfile des blagues au sujet de ce type de créations. Par exemple, en imitant une scène du film, tout en courant d'un bout à l'autre de la scène, elle dit, affolée : « Les enfants ! Les Allemands ! Par ici, non... par là ! Non, par ici, non, par là ! (en chantant) Dépêchez-vous, j'ai mal au cœur !¹⁵ ».

Si Caron prend le temps de parler de ce sujet, c'est qu'elle se sent proche de l'actrice principale de ce film, Julie Andrews, en raison de son prénom, l'une des premières choses qu'elle mentionne dans le numéro¹⁶. À l'image du reste du spectacle qui met de l'avant le « monde » de Julie Caron, l'humoriste présente des thèmes avec lesquels elle sent une accointance. Elle avoue :

Moi, j'aimerais tellement ça, jouer dans une comédie musicale ! Oui, parce que les personnages des comédies musicales sont tellement touchants ! Sont pas capables de communiquer comme du monde ordinaire ! Aussitôt qu'ils éprouvent un sentiment trop fort ou qu'ils ont quelque chose de grave à dire, ils se mettent à chanter. Ouin, pis nous dans notre famille, on a tout l'temps été d'même. Je me souviens : matante Raymonde, quand elle nous a annoncé sa maladie, là, elle s'est mis à chanter.¹⁷

¹⁴ Ce numéro a été mis en nomination au Gala Les Olivier 2006 dans la catégorie du Numéro d'humour de l'année.

¹⁵ Julie Caron, *op. cit.*, vers 67 min. 50 sec.

¹⁶ *Ibid.*, vers 67 min. 40 sec.

¹⁷ *Ibid.*, vers 67 min. 55 sec.

On entend alors une musique de rigodon et Julie Caron se met à chanter et à taper dans ses mains. Sur un air du folklore québécois (impossible à identifier), les paroles mentionnent que la tante a une bosse sur les seins. Comme c'est souvent le cas avec la musique traditionnelle québécoise, l'humoriste termine avec un « Scusez-là ! »

La *stand-up* poursuit avec d'autres raisons pour lesquelles elle apprécie les comédies musicales, non sans ironie :

Pis les histoires ! Ils font des comédies musicales avec des histoires tellement proches de nous autres ! Avec des p'tits riens de tous les jours, ils nous font vibrer, là. Tsé, prenez l'exemple d'une madame qui va s'acheter un gratteux au dépanneur. Pff ! Y'a rien là. Mais dans une comédie musicale, c'est hyper merveilleux, c'est sublime, c'est fabuleux ! Vous avez pas l'air à me croire pantoute, pantoute. J'va vous l'montrer.¹⁸

Cette mise en contexte est l'amorce de la suite du numéro, puisque la trame principale de la comédie musicale parodiée raconte l'histoire d'une dame qui achète un billet de loterie et qui gagne dix dollars. Ce sujet banal sert à monter à quel point les comédies musicales peuvent être empreintes d'exagérations : « Mettons madame Liberon¹⁹, OK ? Qui marche vers le dépanneur. Au rythme d'une fanfare de trois cent cinquante musiciens.²⁰ » Une musique se fait alors entendre et l'humoriste se met à danser de manière grotesque et fait une grande roue. Elle feint d'avoir une douleur à un nerf dans sa jambe. Elle poursuit son récit :

Dans la rue, tout le monde lui dit bonjour. (Elle prend plusieurs voix) « Bonjour, Mme Luberon ! Bonjour, Mme Luberon ! Salut grand-mère ! » Oui, parce que, dans les comédies musicales, tout le monde se dit bonjour avec le sourire fendu jusqu'aux oreilles. Comme dans le métro ! Tout le monde est super heureux ! Comme si tout le quartier avait... (Elle feint de fumer un joint. Elle rit de manière stupide pour imiter quelqu'un sous l'effet de la marijuana.) Pis du fort, là, de l'hydroponique. (Elle fait un salut de la main au ralenti.)²¹

Ici encore, l'humoriste se moque du manque de réalisme de ce type de productions. Les personnages qu'on y retrouve sont caricaturaux, trop heureux, étrangers aux désagréments réels du quotidien, semble dire Julie Caron. Son explication ne tient pas non plus la route : un quartier entier sous l'effet de la drogue. Le dynamisme de cet extrait réside dans les « phases » multiples auxquelles se soumet Caron : elle incarne plusieurs personnages successifs et feint un état où elle est perdue sous les effets de la drogue. Cette condition est une antithèse du numéro lui-même,

¹⁸ *Ibid.*, vers 68 min. 45 sec.

¹⁹ Le nom change pour Luberon plus loin sans que l'on sache s'il s'agit d'une erreur ou non.

²⁰ Julie Caron, *op. cit.*, vers 69 min. 10 sec.

²¹ *Ibid.*, vers 69 min. 40 sec.

dans la mesure où Julie Caron est très agitée pendant ce dernier : sa performance est énergique, voire endiablée.

C'est le cas alors que l'humoriste décrit le décor, un dépanneur, dans lequel se trouvent les personnages de la comédie musicale, et ce, de manière rapide et transportée :

Là, il faut imaginer le décor du dépanneur. Un hostie de gros décor ! Oh que oui ! Ici on le voit (elle marche rapidement pour montrer la longueur fictive et elle gesticule pour indiquer où se trouvent les différents éléments du décor.) : un très, très, très long comptoir en marbre rose. Là, t'as pas deux, t'as pas trois : t'as cinquante-six portes du frigidaire à bières en acajou ! (survoltée) Les voyez-vous ? (Elle prend une voix aristocratique.) Ici, t'as un escalier en or dix-huit carats avec des rideaux rouges en velours qui pendent de même, de chaque côté. Au plafond, t'as une boule disco, des banderoles, des *spots*, des couleurs, des ti nuages. Les fenêtres sont en ogive où on voit la mer et le plancher est en beau sable chaud. (survoltée) Comme dans un vrai dépanneur ! Pour qu'on puisse se reconnaître ! Le voyez-vous ?²²

Le personnage de Julie réagit de manière forte, comme si l'exubérance à laquelle on lui demande de croire était trop pour elle et qu'elle était sur le point d'exploser devant cette magnificence. Elle demande de manière répétitive si le public parvient à s'imaginer le décor qu'elle lui présente avec énergie. Caron semble ainsi tenter de ne pas perdre le public dans ce tourbillon de descriptions et d'actions rapides.

Un des personnages créés pour la comédie musicale est une jeune femme, une « coiffeuse de condition modeste au corps de déesse et au visage lumineux qui pourrait être joué par...moi!²³ » La *stand-up* chante ce qu'elle appelle « la chanson d'amour, comme dans toute bonne comédie musicale » entre la jeune femme et un livreur séduisant à bicyclette habillé avec du lycra. Ce dernier serait joué, selon elle, par l'ex-gardien de but du Canadien de Montréal, José Théodore :

Je sais qu'il pédale
 Mais qu'il ne l'est pas
 Mais peut-il m'aimer
 Ça, je ne le sais pas
 Oh ! je n'en peux plus
 Non ! je n'en peux plus
 Je l'aime et j'ignore
 S'il m'a déjà vue
 Je rêve qu'un jour
 Tous deux nous irons
 Sur sa bicyclette
 Jusqu'à l'horizon
 Assise sur sa barre
 À califourchon

²² *Ibid.*, vers 70 min. 10 sec.

²³ *Ibid.*, vers 71 min. 25 sec.

Comme deux amants
Oui, nous partirons

Je sais qu'il pédale
Mais qu'il ne l'est pas
Comme deux amants
Oui, nous partirons
Ah ! mon beau José
Oui, nous partirons !²⁴

Pendant cet extrait, Julie Caron accompagne son chant de gestes comiques. Tout d'abord, elle tient sa tête dans ses paumes, accoudée à son très haut tabouret vert. Elle affiche alors un air ingénu et rêveur et elle cligne des yeux exagérément afin de jouer la coiffeuse amoureuse. Elle danse ensuite en tournant sur elle-même avant de retourner vers le tabouret, où elle grimpe pour mimer la randonnée fictive du couple à bicyclette. Elle fait une arabesque, tout en restant perchée sur le tabouret, puis elle s'y rassoie et se remet à pédaler. Elle en descend pour aller au centre de la scène afin de terminer la chanson. Lorsqu'elle dit « nous partirons », elle lève le bras de manière théâtrale et elle rate la dernière note, plus aiguë. Elle la reprend, sans parvenir à ne pas fausser, ce qui semble programmé afin de faire rire.

Après ces péripéties, Julie Caron raconte que Mme Liboiron gagne dix dollars en grattant un billet de loterie, qu'un commis, joué par un Rémi Girard brillant par son absence, lui a vendu :

Là, Mme Liboiron, elle se met à gratter le gratteux, tsé. Pendant, qu'a gratte, y'a deux clients du dépanneur qui s'approchent de madame Liboiron. Oui, parce que, dans les comédies musicales, tous les personnages secondaires sont super curieux ! Ils se mêlent jamais de leu'z'affaires ! C'est assez l'*fun* ! Ils chantent toujours ce qui se passe pour être sûrs qu'on suive :

- (voix grave et en chantant) Que va-t-elle se gratter ?
- (voix plus aiguë, en dansant la gigue) Un ti deux ? Un autre gratteux ?
- (retour de la voix grave) Que va-t-elle se gratter ?
- (voix de Mme Liboiron) Mais quelle surprise ! J'me suis gratté un gros dix dollars !

Heille ! Là, tout le monde arrête bin net de faire ce qui fait dans l'dépanneur, pis ils s'approchent de madame Liboiron en chantant.²⁵

S'ensuit une fête démesurée et grotesque racontée, cette fois encore, par l'humoriste déchaînée.

Une musique festive joue, alors que Caron chante et danse :

Dix dollars !
Dix dollars !
Elle s'est gratté
Un dix dollars !
Dix dollars !

²⁴ *Ibid.*, vers 71 min. 45 sec.

²⁵ *Ibid.*, vers 73 min. 50 sec.

Dix dollars !
 Elle s'est gratté
 Un gros dix dollars !

Heille ! Là, ça part ! Les sacs de chips pis les sacs de lait revolent dans les airs ! La neige tombe du plafond. Les deux petits *helpers* chinois font une chorégraphie avec un gros sac de fromage en crotte (elle tourne sur elle-même avec bonhomie). [...] Là, y'a des clients qui entrent dans le dépanneur. Ils se demandent pas c'qui se passe : (en criant) y'embarquent dans l'*party* ! C'est assez l'*fun* : ils connaissent toutes les paroles ! [...] Huit cents danseurs ! Des Noirs qui sortent du frigidaire à bières ! Envoye donc, toé ! Huit cents beaux Noirs en collant de lycra, comme le beau José ! Pis pas un fif dans *gang* ! Ça se peut : y'en a chez Rona ! Ça danse, y'a des chorégraphies partout.²⁶

La chanson, accrocheuse, est répétitive et peu informative, ce qui corrobore la mièvrerie des comédies musicales, opinion que diffuse Julie Caron. Une autre longue description énergique s'ensuit, qui concerne différents personnages. Chacun a un rôle stéréotypé : les Chinois sont petits et agissent de manière comique, les clients sont curieux et les danseurs sont beaux et en forme. Le personnage de Julie est à la fois ébloui par sa propre mise en scène et critique de ce qui se passe. En effet, elle sait que ces exagérations n'ont rien de réel, ce qu'elle souligne, mais elle en rajoute toujours plus. Le nombre de danseurs devient tout simplement impossible à concrétiser en vrai, même si l'humoriste affirme que « Ça se peut », reprenant ainsi le slogan de cette chaîne de quincailleries.

La même musique reprend. Julie Caron raconte ensuite que la coiffeuse et le livreur se marient en deux minutes. Un idéalisme frénétique continue, au point que « l'aveugle du village retrouve la vue !²⁷ » Alors que la fête s'est déplacée dans la rue, un policier, joué par un Rémi Girard absent, arrête la troupe. Contre toute attente, ce policier se joint aux festivités. L'humoriste, personnifiant le célèbre acteur, exécute alors une danse ressemblant à de la claquette. Caron le décrit : il porte un *g-string* et l'acteur est incertain et maladroit dans ses pas de danse, sur le même air musical. La célébration est sur le point de se terminer quand les personnages présents dans les numéros précédents du spectacle sont à nouveau nommés, notamment le conjoint Stéphane et l'entraîneur personnel Tommy Lebeau, surnommé le « gorille des Tropiques », qui est devenu gouverneur de la Californie, en référence à Arnold Schwarzenegger. Les participants, maintenant au nombre de huit mille, forment une haie d'honneur afin d'accueillir Julie Caron, toujours selon sa description, transformée en très peu de temps derrière le paravent en danseuse de cabaret.

²⁶ *Ibid.*, vers 74 min. 35 sec.

²⁷ *Ibid.*, vers 76 min. 45 sec.

Comme on l'a vu, la performance du personnage de Julie Caron passe par plusieurs stades. Elle est au début axée sur le genre féminin par le biais de la couleur rose et de l'autodérision. À l'entraînement, la *stand-up* mime qu'elle s'entraîne sur un vélo stationnaire ainsi qu'un simulateur d'escalier trop demandant pour ses capacités. Lors du numéro « La comédie musicale », le plus déjanté du spectacle, le personnage donne à voir une représentation irréaliste et exagérément béate de ce type d'œuvre. Julie Caron incarne les personnages, elle gesticule, chante et danse afin de donner à voir une production imaginaire.

3.2. Costumes, défauts physiques et danse

Dès le premier numéro du spectacle de Julie Caron, « Ouverture/C'est moi ça! », le corps apparaît comme central dans *Une vraie fille... c'est moi ça ?* Déjà, les numéros portant sur l'entretien du corps et sur le sport, que nous avons déjà abordés, en témoignaient. Le corps féminin est particulièrement convoqué à travers les sujets comme les seins, les menstruations, les vêtements, la mode, les mannequins, les revues féminines, la chirurgie esthétique ainsi que la cellulite, ou encore à travers des thèmes touchant au quotidien des femmes. Par exemple, quand le personnage ressent l'appel de la maternité et qu'elle avoue souhaiter y accéder. L'humoriste s'en prend aussi au corps masculin, laissant de côté l'autodérision abondante chez les femmes *stand-ups*.

Le premier thème féminin concerne ce que Julie Caron nomme « l'appel de la mère²⁸ » en elle, qu'elle qualifie de « fatigant ». L'humoriste explique que, bien qu'elle s'épanouisse dans son métier actuel, elle caresse le désir d'être mère, sachant que ce rôle est parsemé de multiples embûches : « Ou bien je monte dans les couches de la société, ou bien j'en change pendant les prochaines années.²⁹ » La réalité des femmes d'aujourd'hui est bien différente de celle des femmes de la première moitié du XX^e siècle et avant, époque où elles étaient surtout cantonnées à leur rôle de mère justement. À cet égard, Julie Caron parle de la famille nombreuse qu'a engendrée sa grand-mère et, s'adressant à elle-même, elle dit : « Il devait lui manquer de tétines certain!³⁰ » Cependant, la stratégie de Julie Caron pour parler de la maternité renvoie surtout aux

²⁸ *Ibid.*, vers 3 min. 15 sec.

²⁹ *Ibid.*, vers 3 min. 20 sec.

³⁰ *Ibid.*, vers 6 min.

aspects dégradants de cet état, comme avec ce qui suit dans son discours. En effet, devenir mère nuit à la carrière et avilit le corps. Dans ces circonstances, il n'est pas étonnant que le personnage hésite. Elle pèse le pour et le contre, tout en s'en remettant à des exemples familiaux.

Les seins, en tant que partie du corps qui différencie le plus les femmes des hommes au premier coup d'œil, sont un sujet récurrent en humour, autant celui des hommes que des femmes. Puisque le temps laisse des traces sur le corps et que ce dernier est soumis aux diktats des apparences, les seins, en tant qu'attribut corporel féminin très visible, sont une cible de choix pour les humoristes. En fait, le corps féminin vieillissant et plus particulièrement les seins des corps plus âgés constituent un thème commun dans les spectacles de *stand-ups*. Caron explique que, avec les nouvelles technologies, les femmes pourront avoir des enfants jusqu'à soixante-dix ans. Ainsi, une femme âgée sera dotée de seins étirés, ce qui constitue un avantage : « T'es pas obligée de te pencher pour allaiter. Tu peux avoir des jumeaux : eux, ils jouent en arrière, dans la cour, pis toi tu réponds à la porte en avant.³¹ » Seins et vieillissement sont souvent associés pour donner à voir une réalité troublante : le corps vieillissant d'une femme est moins bien accepté que celui des hommes. Le rapport au corps, parfois ambigu, se poursuit sur le thème des menstruations : « C'est sûr que j'en veux des enfants : j'ai pas envie d'avoir été menstruée pendant vingt-cinq ans pour rien!³² »

Dans le numéro « Le golf », le personnage de Julie Caron raconte que, puisque son conjoint Stéphane est un très grand amateur de golf, elle s'est mise à suivre des cours avec un entraîneur personnel, un anglophone dont on ne connaît pas le nom. Lorsque celui-ci lui demande quel est son handicap (sous-entendu au golf, mais le personnage ne le comprend pas), elle répond : « C'est un peu gênant à dire, là. Moi, j'ai un sein plus gros que l'autre. Mais ça ne devrait pas trop débalancer ma *swing*.³³ » Ce référent corporel permet une fois de plus à l'humoriste de rire d'elle-même. Cependant, en s'adressant au public, elle poursuit : « Là, en ce moment, toutes les femmes dans la salle se sont dit : "*Alright!* Elle est normale!" pis tous les gars se sont dit : "*Voyons, simonak, c'est lequel, esti!*"³⁴ » Il se produit alors un retournement où la chute de la blague prend pour cible les hommes en se moquant de leurs travers, que d'aucuns s'empresseraient de qualifier

³¹ *Ibid.*, vers 9 min. 45 sec.

³² *Ibid.*, vers 9 min.

³³ *Ibid.*, vers 33 min. 40 sec.

³⁴ *Ibid.*, vers 33 min. 55 sec.

de « naturels ». Caron rit du fait que la concentration masculine est automatiquement dirigée vers sa poitrine, ce qui est appuyé par le sacre « esti ».

Dans « Le culte de la beauté et l'entraînement extrême », le personnage de Julie Caron raconte les tentatives pour plaire physiquement à son conjoint. Elle dit que, après s'être retrouvée elle-même grâce à la thérapie en forêt, elle souhaite retrouver son *chum*. Pour ce faire, elle se soumet à plusieurs contraintes. D'abord, afin de séduire Stéphane, elle achète des sous-vêtements qui ne l'avantagent pas d'un point de vue esthétique : « Un beau petit déshabillé sexy me semble que ça ferait la *job*. Écoute, y'avait assez de cordons après ceux que j'ai essayés que j'avais l'air d'une truite pognée dans un filet de pêche.³⁵

Plusieurs blagues de Julie Caron dénoncent le culte de la beauté, et plus spécifiquement la mode, comme ici :

Hey, pis la mode, c'est rendu super sexy. Ça finit pus. Surtout pour les jeunes. L'autre jour, justement en magasinant, je rencontre ma nièce de treize ans. Je dis : « Oh wow ! C'est ben cool, tes bas trois-quarts ! » Elle dit : « Bin franchement, matante, c'est pas des bas trois-quarts : c'est des pantalons taille basse. » C'était l'temps que matante retourne magasiner, hein ?³⁶

Le personnage insinue qu'entre elle et sa nièce perdure un clivage générationnel qui se remarque entre autres dans la mode. De plus, Julie Caron apparaît comme peu futée, n'ayant pas remarqué la différence entre deux pièces de vêtements, soit des bas et des pantalons. L'autodérision, encore une fois, est le moyen utilisé pour raconter cette blague ; Julie Caron est une « matante » et elle parle à la troisième personne, pour reprendre le point de vue de la jeune fille.

Ensuite, le personnage fait quelques critiques à saveur féministe : « Tsé, ça finit pu. Tsé, pour les femmes, la pression qu'on a d'être des éternelles jeunesses, voyons donc !³⁷ ». Ou encore :

Pis, les mannequins, là, des préadolescentes de sept pieds huit qui rêvent d'avoir des seins, là. C'est grand, grand, grand, grand, grand. Ça a l'air bête, bête, bête, bête, bête. C'est maigre, maigre, maigre, maigre, maigre... Ces filles-là, c'est tellement maigre que, quand il vente, ça siffle ! L'avantage, c'est que, quand elles vont chez le docteur, pas besoin de radiographie : on voit de bord en bord !³⁸

³⁵ *Ibid.*, vers 54 min. 25 sec.

³⁶ *Ibid.*, vers 55 min. 10 sec.

³⁷ *Ibid.*, vers 55 min. 30 sec.

³⁸ *Ibid.*, vers 55 min. 55 sec.

L'humoriste met ici en doute les effets positifs sur la santé des femmes les diktats corporels, puisqu'il serait anormal de pouvoir voir les organes internes sans l'aide de radiographies. Les multiples répétitions viennent souligner les traits physiques exagérés des mannequins. Si Caron décrit ces femmes comme « bêtes », c'est probablement parce qu'elles apparaissent d'ordinaire sans sourire et blafardes. De plus, les restrictions alimentaires extrêmes qui sont attendues d'elles jouent sur leur humeur, voire leur santé mentale. L'absurde présent dans les blagues permet, quant à lui, de mettre en lumière les exigences insensées en vigueur, pourtant suggérées en tant qu'état normal au grand public. Cette première partie du numéro montre à quel point les femmes et leur corps sont soumis aux contraintes de l'apparence, c'est-à-dire aux stéréotypes.

De nos jours, les stéréotypes à l'égard des femmes sont loin d'être tendres, ce que relate Naomi Wolf dans *The Beauty Myth*, dans le même ordre d'idées que Caron plus haut : « As women released themselves from the feminine mystique of domesticity, the beauty myth took over its lost ground, expanding as it waned to carry on its work of social control.³⁹ » Selon l'auteure, ces stéréotypes sont en train de détruire tous les aspects positifs qu'ont amenés la première et la deuxième vague du féminisme⁴⁰. Les femmes sont prises dans un système prédéterminé par la politique, où les hommes sont dominants. Elles sont contraintes par l'économie, la structure du pouvoir et une culture qui s'érige perpétuellement contre elles⁴¹.

C'est dans ces circonstances que, néanmoins, le personnage de Julie Caron fournit des efforts pour correspondre aux canons de beauté en vigueur (apparence de jeunesse, forme physique, mode et autres). L'auteur Jean-François Amadiou, dans l'ouvrage *Le poids des apparences*, fait état de ces critères et rapporte une « mondialisation des apparences⁴² ». De son côté, l'humoriste oscille aussi du côté de la critique de ces derniers :

Pour rester à *jour* avec la mode, il faut aller magasiner souvent, hein ? Oui, parce qu'eux autres, ils ont compris comment faire de l'argent, tsé, l'industrie. Parce qu'eux autres, quand ils n'ont plus d'idée, ils prennent une vieille affaire, pis ils la remettent à la mode.⁴³

³⁹ Naomi Wolf. *The Beauty Myth. How Images of Beauty are Used Against Women*, New York, W. Morrow, 1991, p. 10.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴¹ *Ibid.*, p. 12-13.

⁴² Jean-François Amadiou, *op. cit.*, p. 20-23.

⁴³ Julie Caron, *op. cit.*, vers 54 min. 40 sec.

Julie Caron critique l'économie, montrant que son personnage est au fait de ce qui se passe parfois à l'insu des consommateurs. En ce sens, elle apparaît comme futée. Elle indique d'une certaine façon qu'elle se sent prisonnière des méthodes qui sont employées pour engranger des profits.

Le personnage dénonce aussi l'industrie cosmétique à l'aide d'une exagération :

Comment ça que c'est des filles de quinze ans qui annoncent des crèmes anti-âge ?
« Regardez comme sa peau est belle! (en imitant la chanson de la publicité) C'est peut-être Maybelliine! » Non! (en parodiant la même chanson) « C'est peut-être pas l'temps d'en meeetre!⁴⁴ »

Julie Caron emprunte cet air à une chanson publicitaire bien connue, soit l'annonce de la compagnie de maquillage Maybelline, qui a court depuis plusieurs années. L'humoriste s'insurge contre les méthodes des publicitaires qui visent à culpabiliser les femmes sur leur apparence et leur vieillissement inéluctable. Elle leur reproche de vouloir donner en exemple des jeunes femmes qui n'ont pas l'âge de se soucier de leurs rides, une technique qui cible toutes les femmes légèrement plus âgées que la mannequin. Ainsi, Julie Caron cerne l'aspect mensonger des publicités du domaine de la cosmétique.

Julie Caron poursuit en ayant pour visée les revues féminines et les images qu'elles colportent : « Cindy Crawford. L'avez-vous déjà vue en personne, cette fille-là ? Elle existe peut-être même pas. Cher! C'est ben beau, Cher. Wooah! Mais allume pas une allumette à côté d'ça! Elle fond! Fwrrrouh!⁴⁵ » Le ton utilisé par le personnage lorsqu'elle dit « Elle existe peut-être même pas », soit en baissant la voix et en ralentissant le rythme, laisse planer un flou, un mystère autour de Cindy Crawford. Le son de la chanteuse connue pour ses nombreuses chirurgies esthétiques qui se consume presque instantanément renvoie à un humour sonore.

Ici, l'humoriste va puiser dans un réservoir populaire de figures connues, des lieux communs en soi, pour parvenir à ses fins humoristiques. Il s'agit ici d'une transposition puisque les deux Américaines, soit Cher et Cindy Crawford, sont mises en parallèle avec des caractéristiques inusitées, soit le fait de ne pas exister ou de fondre telle une chandelle. La transposition se définit comme un procédé humoristique qui « [met] un élément donné dans un environnement contraire à sa nature⁴⁶ ». Cindy Crawford est si belle, selon Caron, qu'il est impossible qu'elle existe

⁴⁴ *Ibid.*, vers 55 min. 35 sec.

⁴⁵ *Ibid.*, vers 56 min. 20 sec.

⁴⁶ Robert Aird et Joubert, *op. cit.*, p. 485.

réellement. Pour ce qui est de la chanteuse Cher, elle a été si retouchée par une série de chirurgies esthétiques, semble dire Julie Caron, qu'elle n'a plus l'apparence d'une femme normale. La *stand-up* exprime l'idée que cette idole n'est pas faite de chair humaine, mais de matière combustible telle que le plastique ou la cire, renvoyant à une image d'un objet préfabriqué et factice. Si le personnage s'en prend à de telles figures, c'est qu'il souhaite dénoncer le fait que ces femmes soient considérées comme des modèles à suivre et à imiter. Julie Caron insinue ainsi que l'on ne peut pas faire confiance à ces magazines (*Elle, Châtelaine, Clin d'œil, Vogue, etc.*) qui donnent à voir des images très éloignées de la réalité et retouchées à l'extrême, par le biais du maquillage, de trucages et de modifications faites à l'aide de logiciels.

La *stand-up* poursuit sur ce point critique de la beauté au féminin, soit la chirurgie esthétique :

On capote avec toutes, les filles. Le vieillissement, les rides. Ça s'explique, les rides! Regarde celle-là, ici. (Elle pointe du doigt le coin de son œil.) C'est parce que je ris beaucoup. Si je ne ris pas, j'en ai pas. [...] Soit ça ou le botox. Ça, c'est la grosse mode, le botox. Pour quatre cents piasses, tu peux avoir un traitement au botox. Ouin, t'as plus de ride. T'as plus d'expression non plus.⁴⁷

Force est de constater que le ton «fifille» donné au début du spectacle se maintient avec ce type d'extrait. Le personnage affirme encore sa féminité, mais une féminité consciente de son époque et du gabarit discriminatoire imposé aux femmes. Cependant, Julie Caron formule bel et bien sa tentation de passer sous le bistouri, même si cette assertion est réfutée tout de suite après. Dans cet extrait, elle affirme aussi son agentivité en acceptant ses défauts et son âge et elle affiche une saine acceptation de soi. La chute se montre efficace, car le personnage mime ensuite un visage traité au botox et incapable d'exprimer ses véritables émotions en raison de l'injection de médicament sous son épiderme. Julie Caron estime que la chirurgie esthétique va à l'encontre de ses valeurs et prône la paix avec elle-même en visant une perfection inatteignable, ce qui est dénoncé dans le livre *Beauté fatale* : « La chirurgie esthétique correspond à la vision libérale d'un sujet infiniment malléable, libre de toute détermination et censé travailler en permanence à son propre perfectionnement.⁴⁸ »

La dernière partie du numéro concerne la séance d'entraînement physique à laquelle l'humoriste se soumet : « J'ai décidé que, pour donner le grand coup pour séduire Stéphane, j'allais m'inscrire dans un gym. Je peux-tu t'dire qu'après sept ans de sabbatique, ç'a pas été

⁴⁷ Julie Caron, *op. cit.*, vers 56 min. 45 sec.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 164.

facile !⁴⁹ » À ce moment, l'éclairage du décor qui était rose devient mauve, pour marquer le changement de sujet. Puis la *stand-up* se moque de son entraîneur et de son apparence physique :

J'entre dans le gym. J'étais tout énervée, je cherchais mon entraîneur. Il m'avait dit : « J'ai les cheveux rasés, j'ai des boucles d'oreille, je suis super musclé, pis je suis en camisole. » J'étais dans marde : y'étaient deux cents amanchés d'même. Mais moi, j'ai fini par trouver le mien, parce que moi, c'était le genre de gars, tsé, avec deux grosses gosses, mais greffées en dessous des bras ! (Elle déambule, les bras arrondis.) Faque là, je vais me présenter. Je lui dis :

– Salut ! Moi, c'est Julie.

– (voix plus basse et nasale) Salut ! Moi, c'est Tommy. Tommy Lebeau.

J'ai dit : « Hoon ! Lobo-tomie. C'est déjà plus clair. (en s'adressant à lui) T'a pognes pas ? Non... Probablement pas, non...C'est sûr que tu la pognes pas...⁵⁰

Julie Caron parle ici du corps au masculin. L'occasion est de critiquer l'entraînement extrême et ses effets sur l'individu. L'entraîneur est dépeint comme quelqu'un qui a une très grande force physique, mais qui n'est pas du tout malin, au point qu'il ne comprend pas la blague émise à son égard. Pour l'humoriste, Tommy Lebeau a été victime d'une lobotomie causée par de l'entraînement excessif, comme si sa matière grise avait été réduite au profit de ses muscles surabondants. De même, les testicules, attribut sexuel connotant la virilité, seraient visibles, aux dires de Caron. Elle souligne aussi le peu d'originalité dont son entraîneur fait preuve, puisque les autres hommes présents dans la salle se ressemblent tous. Ainsi, l'apprentie-sportive rit ouvertement de l'entraîneur, qui ne comprend pas ce qui se passe.

Ici encore, tel un lieu commun, Julie Caron réussit mal les exercices qui lui sont demandés. Elle raconte qu'elle entre dans le centre sportif et qu'elle se change en enlevant sa « culotte de cheval⁵¹ ». Cette invective envers elle-même change pourtant quelques lignes plus loin, alors que son entraîneur, décrit comme costaud et stupide, et ils discutent, non sans énervement de la part de Julie Caron :

Avant que j'étouffe [mon entraîneur], il dit : « Écoute la grande, tu vas voir, ça va ben aller. Je vais te faire ramer, ça, c'est ben bon pour ta cellulite. » J'ai dit : « Toé, là, la fausse couche qui a survécu, écoute moé bin, toi-là. Regarde-moi din yeux. Pas eux autres (en pointant sa poitrine), eux autres. Regarde-moi ! De la cellulite, c'est normal. No-re-mal. » (en s'adressant au public) Ça, les gars, c'est comme la calvitie : c'est laite, mais c'est normal!⁵²

⁴⁹ *Ibid.*, vers 57 min. 45 sec.

⁵⁰ *Ibid.*, vers 58 min. 30 sec.

⁵¹ *Ibid.*, vers 58 min. 10 sec.

⁵² *Ibid.*, vers 61 min. 40 sec.

Le patriarcat a réussi à faire du corps des femmes un objet de convoitise. Tommy Lebeau adhère entièrement aux conventions patriarcales et il n'hésite pas à insulter Julie Caron par le fait même, peut-être sans s'en rendre compte, en semblant dire que son corps est déficient. Elle continue de montrer la stupidité de l'entraîneur, attiré par les attraits physiques féminins que sont ses seins. Optant à son tour pour un commentaire tranchant, Caron compare la culotte de cheval à la calvitie, un mal qui atteint nombre d'hommes. Cette assertion risque de déplaire aux membres masculins du public auquel elle s'adresse. Le personnage de Julie dénonce la pression qu'elle met sur ses propres épaules, se sentant obligée d'entretenir un corps parfait, même si la perfection est irréaliste, inatteignable ou antinaturelle. Il y a donc un pas important à faire pour que les femmes ne se sentent plus en compétition avec elles-mêmes.

Dans « La comédie musicale », l'agentivité relative au corps de Julie Caron est renforcée par des chants, des acrobaties et des pas de danse (notamment de la claquette). Le numéro est sur le point de se terminer lorsque Caron retourne derrière son paravent et en ressort en costume de *show girl* ou de danseuse de cabaret. Elle revêt un corset noir et un long foulard à plumes roses. Ce corset, un vêtement osé mais affirmé, se trouve lui aussi en porte à faux. En effet, il sert à susciter le désir chez les hommes et à réduire le corps à un produit de consommation ; cependant, il est porté par une femme qui endosse son corps et sa sexualité. C'est donc un simulacre de cabaret que Julie Caron souhaite présenter au public. Elle qui se moque depuis plusieurs minutes des comédies musicales, elle participe à son tour à cette folle mascarade, qui en est à son paroxysme. Elle s'invite dans le spectacle, un peu à la manière d'une intruse. Son corps devient le point focal de ce trait d'humour et il permet de boucler la boucle en force de ce numéro dynamique. Julie Caron entre en fusion avec son propre récit et, à son tour, elle exagère dans le but de faire rire, à la manière des autres personnages décrits plus tôt.

Le personnage de Julie Caron évolue au fil du spectacle. Il est d'abord critique envers lui-même et cible notamment ses seins par le biais de l'autodérision. Ensuite, après sa thérapie salutaire en forêt, son discours change et prend de la profondeur. S'il parle encore en mal de ses choix vestimentaires et de sa cellulite, le personnage de Julie s'en prend néanmoins au mode de vie féminin. Ainsi, Caron prêche contre les revues féminines qui colportent des images malsaines, la maigreur des mannequins, les chirurgies esthétiques et le maquillage. L'humoriste joue donc sur deux plans : elle est à la fois victime et pourfendeuse des pressions sociales qui pèsent sur l'apparence des femmes.

3.3. La nature sur scène

Comme c'est bien souvent le cas chez les *stand-ups*, le décor du spectacle ne désigne pas un lieu en particulier. Le panneau rose qui couvre le fond de la scène ne fait référence à aucun espace spécifique. C'est comme si la parole de l'humoriste était ainsi banalisée, puisque non ancrée dans un endroit nommé, urbain ou non. Cela ajoute à l'abstraction du discours, à sa fluidité, à sa volonté de légèreté ainsi qu'à sa volonté de ne pas se prendre au sérieux.

À la manière d'un prélude, les premières minutes consistent en une présentation du personnage, puisqu'il s'agit du premier solo de l'humoriste et qu'elle est méconnue du public :

J'ai trente ans, vingt-cinq quand je sors dans un 5 à 7 et trente-six sur mon permis de conduire. Je suis née à Rouyn-Noranda. Je suis restée là jusqu'à l'âge de dix ans, juste à temps pour avoir mon permis de chasse. J'ai grandi à Lac-Mégantic, oui, parce que j'ai mon permis de pêche aussi. Et c'est à Sherbrooke que j'ai fait mon cégep.⁵³

Avec ses exagérations, son va-et-vient numérique et territorial, le personnage crée une confusion comique dans la tête des spectateurs. Ils peuvent ainsi se comparer à elle et faire des liens mentaux entre elle et peut-être des gens de leur entourage. La géographie constitue une part importante de cet extrait servant à présenter l'humoriste.

Le décor dans lequel se situent les récits du personnage de Julie Caron, on le verra, est abstrait. Néanmoins, elle transporte son public vers un lieu original parmi les *stand-ups* du présent corpus : la forêt. Caron se rend dans un chalet, seule, pour décrocher de son mode de vie effréné. Là, elle entre en connexion avec les fleurs, les arbres et, plus important encore, elle-même. Ce lieu marque un temps d'arrêt qui aura des répercussions sur le reste des numéros du spectacle, au sens où le personnage peut se recentrer sur lui-même. Ce numéro est l'occasion de mettre en opposition la ville et la nature, et ce, dans une perspective écoféministe à laquelle Julie Caron semble souscrire.

Dans le numéro « La thérapie en forêt », les lieux où se situe l'action décrite par l'humoriste restent soit flous, soit uniquement nommés. Dans d'autres cas, il faut user de logique pour savoir où se passe l'action en tenant compte du contexte. Par exemple, lors de ses consultations de psychologie, on en déduit que Julie Caron est dans le bureau de la psychologue. Dans ce long numéro d'un peu plus de dix minutes, Julie Caron part seule dans un chalet en forêt. Ce cas est unique, puisqu'elle est en véritable et profonde relation avec l'espace. Ce numéro touche très

⁵³ *Ibid.*, vers 1 min. 30 sec.

directement différents éléments naturels, plus que nul autre dans le corpus. Le personnage y est angoissé et névrosé et les blagues sont marquées par de nombreuses exagérations. Comme Caron l'a expliqué dans « La peur de virer folle », elle est une personne angoissée qui doit être traitée médicalement et psychologiquement pour ses problèmes d'ordre mental. La thérapie en question est une recommandation de sa psychologue qui lui aurait dit : « "Je ne te donne pas le choix. V'là un chalet, une clé, une cassette. T'as une semaine pour te retrouver." Me retrouver ? Elle devait penser que je suis perdue! Comme de fait, en cherchant le chalet, je me suis perdue.⁵⁴ »

Ce numéro met en vitrine une opposition entre ville et forêt. L'urbanité est vue comme un lieu où l'on se perd mentalement et psychologiquement. À l'inverse, la forêt permet un ressourcement tout indiqué, selon la psychologue du personnage. Cette dernière semble même penser que la ville est nuisible pour sa patiente : « Si je reviens trop vite en ville, ma psy va penser que je suis pas capable de passer du temps toute seule avec moi-même, faque je vais la faire au complet [la semaine en forêt].⁵⁵ » En effet, la ville est l'obstacle entre Caron et son moi profond, qu'elle tente depuis trop longtemps de réprimer. L'entité urbaine a des airs de gouffre où la personnalité des individus est étouffée, sans doute en raison de la vitesse à laquelle la vie s'y déroule et de la forte densité de la population. Dans ces circonstances, il y a peu de place à la liberté de penser et d'être. La ville soumet les personnes à une solitude contradictoire, puisque l'on y est entouré des autres. On s'y compare sans cesse, ce qui instaure une compétition entre les individus, et on y subit le passage incessant des véhicules, la pollution, le bruit, la violence, etc. Le cerveau a donc du mal à s'y reposer, ce que suggère Caron dans son discours. À l'autre bout du spectre, la forêt et la nature ne représentent pas ces problèmes : l'air est pur, la densité moindre, la circulation automobile est quasi absente et la violence a peu ou pas court. Le calme et la paix sont ce qui amène la psychologue à forcer le séjour du personnage de Julie en forêt. Ce lieu favorise la reconnexion avec soi parce que le rythme du quotidien est plus faible et qu'il laisse place à la réflexion et à la contemplation. Ceci contraste avec la ville qui érige la performance en loi non écrite. La forêt permet un recentrement sur le corps, l'âme et leurs besoins, d'ordinaire niés ou asphyxiés en ville.

L'opposition ville/nature touche de près les écoféminismes, qui sont évidemment constitués de deux facettes dominantes qui incluent les féminismes et les critiques

⁵⁴ *Ibid.*, vers 43 min. 55 sec.

⁵⁵ *Ibid.*, vers 45 min. 20 sec.

environnementales/écologiques. Les écoféminismes sont étroitement liés à l'écocritique⁵⁶. Ces dernières jouissent d'ailleurs d'un intérêt marqué depuis quelques années. Pour Alain Suberchiot, dans *Littérature et environnement*, l'écocritique est décrite comme une « poétique de l'habitation du monde⁵⁷ ». Cette poétique, chez Julie Caron, est brouillée, car elle ne semble bien nulle part, puisque ses racines avec la nature ont été rompues. C'est ce que l'on a constaté entre autres dans « La peur de virer folle » : surmenée, elle fait des crises d'angoisse, elle a des manies ainsi que des phobies et elle est hypocondriaque.

Dans le numéro, le personnage de l'humoriste présente la nature comme un lieu de retour aux sources et de contact avec ce que les êtres humains ont perdu en s'engageant dans une logique consumériste et capitaliste. Le personnage concilie difficilement les impératifs actuels avec sa personnalité. Afin d'évoluer dans ce type de société, elle doit être médicamentée avec des Ativans, médicament servant à soigner les problèmes d'anxiété. Le public constate qu'elle vit dans le déni, ce qui se remarque alors qu'elle entretient une conversation avec sa thérapeute : « J'ai dit : "Laisse faire les vacances. Augmente donc mes doses à la place!"⁵⁸ » Le rythme effréné imposé au personnage est symptomatique de la présente époque.

La transposition du récit dans la forêt est un temps d'arrêt, tant pour le personnage que pour les gens qui vivent en ville, lieu problématique dans une perspective écoféministe. Bien sûr, dans un contexte urbain, l'écosystème n'a pas la même résonance qu'en forêt, par exemple. En effet, les *stand-ups* présentent leurs spectacles en ville. En plus, les récits relatés s'y déroulent généralement. La thérapie dans la forêt crée une opposition entre ville et nature. La ville soulève d'importants problèmes, tant sur le plan esthétique qu'environnemental : « la laideur de l'industrialisation et de l'urbanisation est un phénomène contre lequel s'érige un

⁵⁶ Deux courants majeurs se prêtent à l'écocritique : d'abord, les théories anglo-saxonnes (l'*ecocriticism*, les *green studies* ou l'*environmental imagination*) sont fondées sur l'éthique, la philosophie et les mouvements associatifs; ensuite, les théories françaises privilégient la réintroduction du sujet humain et du personnage écologique, pensées entre autres par André Gorz et Edgar Morin. Par ailleurs, il ne faut pas confondre les termes « environnement » et « écologie » : le premier est surtout utilisé chez les anglophones, alors que les francophones préféreront le second.

⁵⁷ Alain Suberchiot. *Littérature et environnement : pour une écocritique comparée*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2012, p. 18.

⁵⁸ Julie Caron, *op. cit.*, vers 43 min. 50 sec.

environnementalisme⁵⁹ ». Ainsi, Julie Caron semble critiquer la ville dans ce numéro. De plus, l'environnement est lié à l'art, ce que pratique Caron :

l'environnement est un art, un art éminemment social, l'art collectif du milieu de vie. C'est à la responsabilité de tous, et pas seulement des femmes souvent gérantes de l'environnement de proximité, que fait appel l'idée de développement d'une relation constructive à l'environnement.⁶⁰

Dans cette optique, Julie Caron fait indirectement la promotion des milieux naturels et de leur lien avec la spiritualité, quoique plusieurs ambiguïtés surgissent au fil du numéro et que le personnage s'adapte d'abord bien mal à sa semaine de repos loin de tout.

Le personnage se rend au chalet en « minoune », dit-elle (elle s'assit en fait sur un tabouret). Après avoir pratiqué des exercices de respiration, elle fait jouer la cassette fournie par sa psychologue. Une voix masculine s'élève pour lui donner des instructions afin de relaxer, une voix à laquelle le personnage « répond » :

- Vous apercevez devant vous une belle forêt avec un mignon petit sentier bordé de fleurs sauvages.
- Attends une minute, là! Des petits arbres, des gros arbres, moyen arbres, des... (La voix continue, mais elle est interrompue par Julie.) Bin les nerfs! J'ai même pas vu les fleurs encore!⁶¹

La nature devient ici un sanctuaire. Il s'agit en fait de laisser à la nature sa place sacrée. L'âme troublée du personnage peut donc en partie s'expliquer par son mode de vie, fortement influencé par son époque, ses diktats et ses manques. On peut aussi y voir une connexion avec les souvenirs d'enfance.

Il y aurait également un parallèle à faire avec l'intérêt soudain et fort de Julie Caron pour les arbres et les fleurs mentionnés dans l'extrait. En fait, en s'en voyant entourée, elle souhaite « demeurer » auprès d'eux après en avoir imaginé les formes, telle une présence réconfortante qui la rapproche d'elle-même. Cependant, et l'on pourrait conclure à une métaphore de la société actuelle et de son patriarcat dominant, la voix masculine la rappelle à l'ordre. Selon les instructions de sa psychologue, la cassette a pour but de la mener à la paix intérieure. Le personnage est donc « arraché » à sa nature profonde, ce qui crée une brisure entre lui et le monde, en permanence. Cela fait dire à Émilie Hache que « ces deux formes d'oppressions [des

⁵⁹ Nathalie Blanc. *Vers une esthétique environnementale*, Versailles, Éditions Quae, 2008, p. 205.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 208.

⁶¹ Julie Caron, *op. cit.*, vers 47 min. 40 sec.

femmes et de la nature] ne sont en effet pas seulement factuellement contemporaines, mais sont liées entre elles, à savoir que l'une s'appuie sur l'autre et inversement, tel un ruban de Möbius⁶² ». D'aucuns critiqueraient Julie Caron de se contorsionner sur scène alors qu'elle mime un ballon qui se dégonfle et qu'elle se traîne par terre⁶³, de daigner se trouver drôle devant des centaines de spectateurs ou de tout simplement s'affirmer par le biais de son agentivité. À la manière des sorcières pratiquant la Wicca⁶⁴, le personnage de Julie Caron cherche « une façon de se reconnecter à ses émotions, à son propre jugement, à sa propre expérience, et finalement à son propre pouvoir.⁶⁵ »

L'enregistrement se poursuit et mentionne que, après un moment de relaxation, Julie Caron est en mesure « de parler aux arbres⁶⁶ ». Elle éteint le lecteur de cassettes et, en s'adressant au public, hébété, elle rétorque : « Parler aux arbres... Je ferai pas ça à jeun, certain. Oh que *no!*⁶⁷ » Elle se saoule afin d'avoir la force de remplir son devoir, mais elle subit une crise d'angoisse avant de s'atteler à la tâche dictée plus tôt par la voix de l'homme. Après une discussion avec elle-même, enfermée dans la bécosse adjacente au chalet (il y a alors un quasi-*blackout* sur scène), elle se lance, encore en état d'ivresse. Un tabouret exagérément haut vert vif suggère l'arbre auquel elle s'adresse :

Oh boy! Ce qui est pratique, ici, c'est qu'y'a pas de trottoirs, faque y'a pas de craques⁶⁸! Y'a d'la bibitte en masse par exemple. J'vas ben pogner le cancer du Nil, moé-là. Maudite marde! Bonjour les arbres! *Hello!* Salut, l'arbre! *Hello! Good morning!* ¡Holà! C'est quoi, toi, ton nom, hein ? Érable ? Chêne ? Noyer ? Hêtre ? Ne pas être ? Tsé, je suis habituée de parler avec tes cousins, à la maison : préfini, *masonite* pis cadre de porte. Ils font dire un ben beau bonjour. Ça va bien, la famille, hein ? Hey, coudonc, tu m'entends-tu ? Pour moi, t'es dur de la feuille, hein ? Tu vas finir en deux par quatre, en cure-dent ou en papier de toilette, toé! Pau' ti loup!⁶⁹

⁶² *Ibid.*, p. 20.

⁶³ *Ibid.*, vers 46 min. 30 sec.

⁶⁴ Selon Émilie Hache, « la Wicca se présente de fait comme la réinvention contemporaine de rituels païens/sorciers qui existaient en Europe au cours des siècles passés, organisés autour du culte de la déesse. » « Introduction » dans Émilie Hache (dir.). *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016, p. 38.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁶ Julie Caron, *op. cit.*, vers 48 min. 10 sec.

⁶⁷ *Ibid.*, vers 48 min. 15 sec.

⁶⁸ Elle fait référence à sa peur maniaque de marcher sur les craques de trottoir.

⁶⁹ Julie Caron, *op. cit.*, vers 49 min. 25 sec.

La discussion du personnage avec l'arbre fait penser au mouvement Chipko, qui signifie en hindi « étreindre les arbres ». Dans le nord de l'Inde, des villageois, en grande majorité des femmes, se sont opposés à l'exploitation commerciale de la forêt. Pour ce faire, ils et elles entouraient les arbres de leurs bras pour éviter qu'ils soient coupés. Cette scène se rapproche aussi de l'idée japonaise de prendre « un bain d'arbres », le « shinrin-yoku », une thérapie qui consiste à se rendre en forêt pour s'immerger dans l'environnement dans une visée de bien-être.

Cependant, la « séance » de Julie Caron avec l'arbre est ambiguë : il y a un effet comique à discuter avec un tel végétal. Elle ne prend pas au sérieux la démarche qui est, après tout, le point d'amorce d'une série de blagues. Aussi, le fait qu'elle ait besoin de parler avec eux dénote une coupure entre elle et le monde naturel. Le personnage critique indirectement notre mode de vie qui n'en prend pas assez compte. L'humoriste joue donc sur deux tableaux à la fois. On pourrait dire qu'elle échoue à la tâche en fin de compte puisque la discussion ne semble pas concluante. Elle se termine après s'être désintéressée de ne pas obtenir de réponse et elle « insulte » l'arbre plus ou moins en lui parlant d'autres types d'arbres dont le bois a été utilisé. De plus, la conversation à sens unique se déroule alors que le personnage de Julie a bu deux bouteilles de vin; elle n'est donc pas entièrement consciente de ce qu'elle dit.

En définitive, cette scène constitue une tentative de se rapprocher d'une philosophie plus en lien avec les éléments naturels. Julie Caron démontre qu'elle a une certaine capacité d'adaptation à la vie en forêt. La *stand-up* ne fait pas la promotion complète de la forêt comme un lieu d'équilibre. Elle tente une reconnexion avec le cosmos, mais il n'y parvient que partiellement et, par le fait même, parviendra difficilement à trouver sa place au sein de la société, une fois la thérapie terminée, à moins qu'il ne se fasse un déclic supplémentaire. Le personnage de Julie s'éloigne du tabouret/arbre et dit qu'elle va profiter de ce moment, seule avec elle-même. Elle se met alors à faire un auto-examen de dépistage du cancer du sein⁷⁰, au centre de la scène et face au public. Ainsi, la brève discussion avec l'arbre a permis au personnage de se recentrer et au moins de lui permettre de se reconnecter à son corps et de ne pas en avoir honte. Elle en prend même soin. Ainsi, comme c'est souvent le cas pour les femmes humoristes, Julie Caron doit concilier deux réalités : soit celle de sa « nature » féminine perçue comme telle, soit celle de la femme qui s'affirme comme une égale des hommes. Dans le premier cas, il y a un risque de perpétuer des

⁷⁰ *Ibid.*, vers 50 min. 40 sec.

stéréotypes et de l'enfermer encore plus dans les limites du féminin établies en dehors de sa volonté.

Le numéro se termine alors que Julie Caron se parle à elle-même dans le miroir, une autre tentative pour réussir sa thérapie, ce à quoi elle parvient finalement. Elle a trouvé cette information dans le magazine *Châtelaine*, explique-t-elle :

Être soi-même, c'est jamais d'être parfait. Wow! Philosophe, avec ça! Hey! Je me r'trouve! Sans l'aide de Claire Lamarche [...] C'est ma psy qui n'en reviendra pas! Tsé, Julie, au fond, c'est l'*fun* qu'il nous reste encore six jours parce que demain, j'ai encore de beaux grands projets pour toi : on va aller parler aux roches!⁷¹

D'une certaine manière, Julie Caron reprend contact avec les anciennes cultures sages, lui permettant non seulement de renouer avec le plaisir, mais aussi avec le calme intérieur. Le renouement avec le monde naturel est complété : elle qui possédait déjà un chien et qui travaille sur elle-même (monde animal) a fait la paix, quoique de manière relative, avec le monde végétal et minéral. Une musique joyeuse clôt le numéro lorsque Caron annonce que son projet du lendemain est d'aller parler aux roches. Elle fait planer plusieurs ambigüités qui renforcent l'effet comique et ses possibilités. Quoi qu'il en soit, le choix du thème principal de « La thérapie en forêt » est original, étant donné que peu d'humoristes parlent aussi abondamment des éléments naturels, souvent oubliés en humour de scène, s'exerçant d'ordinaire *dans* un contexte urbain et *pour* lui.

La prise de conscience du personnage de Julie peut être mise directement en lien avec le séjour en forêt, là où elle a renoué avec une partie d'elle-même tue ou enfouie par le patriarcat. En fait, on peut qualifier cette prise de conscience d'écoféministe. Ce courant de pensée permet de voir certains angles morts des féminismes plus conventionnels. Selon l'auteure Catherine Larrère :

Ce qu'apporte l'écoféminisme au féminisme dominant, c'est la redécouverte et la réappropriation du corps. Celui-ci, assimilé au biologique, au naturel, a du mal à trouver sa place dans un féminisme qui proclame son antinaturalisme. Il n'y a cependant pas de raison de construire le féminisme sur le déni de la nature.⁷²

En plus de ce décentrement vers les villes, la technologie est omniprésente; une lecture écoféministe permet de rassembler sous une même bannière les questions entourant les femmes,

⁷¹ *Ibid.*, vers 52 min. 50 sec.

⁷² Catherine Larrère. « Postface : L'écoféminisme ou comment faire de la politique autrement » dans *Reclaim, op. cit.*, p. 374.

l'environnement et le développement⁷³. D'ailleurs, la technologie envahit littéralement la vie du personnage de Julie et sa thérapeute lui recommande de s'en éloigner, car elle n'a pas le temps de s'occuper d'elle-même, ce qui est montré par une énumération comique et révélatrice de l'époque où l'on vit :

Comment ça, pas assez de temps pour moi ? Tsé, moi dans la vie, j'ai tout ce que ça prend pour perdre le moins de temps possible. J'ai deux lignes au bureau, deux lignes à la maison, deux lignes sur mon cellulaire. J'ai trois boîtes vocales, j'ai *69, *67. J'ai un agenda électronique, j'ai un haute-vitesse, un promeneur de chiens, une femme de ménage, un congélateur plein de *pizzas* pochettes⁷⁴.

Ainsi, sans s'en rendre compte, le personnage de la *stand-up* est soumis à une urbanité et à une technologie qui lui causent du tort, tant et si bien qu'elle n'est plus à même de constater et de mesurer son lien essentiel avec la nature. Le fait de s'y retrouver devient à son tour une source d'angoisse que Caron, hautement sollicitée dans un contexte urbain (elle l'a exprimé en d'autres lieux dans les numéros précédents), doit apprivoiser durant son numéro. Ce laisser-aller n'a rien de naturel pour elle et elle se voit aux prises avec des désordres mentaux que peine à masquer la médication.

L'espace est aussi une préoccupation du personnage de Julie Caron dans le numéro final « La comédie musicale ». Dans ce numéro, elle décrit un décor imaginaire où se déroule une partie de l'histoire du spectacle qu'elle narre : un dépanneur hors-norme constitué de matériaux clinquants et onéreux. D'entrée de jeu, l'humoriste invite le public à imaginer avec elle cet espace public. Ce décor aurait coûté trop cher à la production, tant il est exagérément beau. Il aurait fallu un grand investissement pour un décor présent peu de temps et ne constituant pas la trame principale du spectacle. Surtout, son absence permet de dire à quel point il est irréaliste, inenvisageable au quotidien. La description du décor imaginaire et exubérant est faite par le biais d'une gestuelle généreuse et ample. Celle-ci se veut l'égale de la surcharge des lieux, en tout cas en comparaison avec le dépanneur que connaît le commun des mortels. Les éléments les plus improbables sont un comptoir en marbre rose, des armoires en bois d'acajou, un escalier en or, des rideaux en velours rouges, des fenêtres en ogive et un plancher de sable. Ils empruntent à un décor d'une richesse abondante et inutile, à un lieu de fête ainsi qu'à un lieu utopique, c'est-à-dire une plage. On

⁷³ Noël Sturgeon. *Ecofeminist Natures: Race, Gender, Feminist Theory, and Political Action*, New York, Routledge, 1997, p. 137.

⁷⁴ Julie Caron, *op. cit.*, vers 43 min. 10 sec.

apprend aussi plus loin qu'il y vente, ce qui soulève les jupes des filles⁷⁵, ce qui crée une image romantique et sensuelle.

Cet espace fantasmé sert à montrer ce que Julie Caron a annoncé au début du numéro, soit que les comédies musicales sont irréalistes et niaises. Non contente de décrire les faits et gestes des personnages, l'humoriste tient à décrire les lieux, ce qui complète la vue d'ensemble de la fausse comédie musicale. Cela lui permet de planter un décor qui correspond à la frivolité de la production artistique imaginée. Cet extrait montre que l'espace est un pilier du discours et de l'action, peu importe le type de spectacle. En effet, les spectacles de *stand-up*, les comédies musicales et le théâtre ont en commun de mettre en valeur l'espace, quoique l'utilisation qu'ils en font varie grandement.

D'un point de vue narratif, la forêt occupe une place d'importance dans le récit du personnage de Julie Caron. Véritable pivot au sein de la structure du spectacle, la forêt est un lieu où le personnage se retrouve et prend contact avec lui-même. Il y a un avant et un après-séjour dans la nature, dans *Une vraie fille... c'est moi ça ?* Le discours se rallie indirectement à des enjeux écoféministes, puisque l'environnement ainsi que son occupation par les femmes sont mis de l'avant. L'extrait où Caron parle aux arbres va dans ce sens. Dans l'espace naturel fréquenté se produit alors une prise de conscience qui se répercutera dans la vie du personnage ainsi que dans le lieu métaphorique de la fiction que sont les numéros suivants.

3.4. Bilan provisoire

Le décor de l'humoriste se caractérise par la couleur rose, fortement représentée. Elle marque le clivage entre les sexes, une logique que suit Caron à certains égards. La performance humoristique et scénique de Julie Caron est empreinte d'autodérision, qui se retrouve de manière systématique dans chaque numéro ou presque. Dans certains cas, la *stand-up* cible les hommes et plus particulièrement son conjoint, décrit comme un homme des cavernes et une personne orgueilleuse, de même que l'entraîneur Tommy Lebeau. Autrement, Julie Caron se choisit comme le point de mire de ses blagues. Elle se décrit comme quelqu'un de très angoissé et ayant peu d'aptitude pour le sport, notamment le golf. La performance est mise de l'avant dans les extraits où le personnage est dans une salle d'entraînement et fait l'essai d'un vélo stationnaire et d'un simulateur d'escalier. Une gestuelle abondante accompagne le texte. C'est aussi le cas avec la comédie musicale : un rigodon, des gestes rapides, une interprétation de multiples personnages,

⁷⁵ *Ibid.*, vers 73 min. 30 sec.

une description énergique du décor fantasmé, une chanson accrocheuse et une finale haute en couleur sont autant d'éléments qui contribuent à une performance des plus actives.

L'enjeu de la progression narrative coïncide avec les axes que sont la performance, le corps et l'occupation de l'espace. La performance du personnage de Julie change tout au long du spectacle. L'humoriste performe d'abord d'une manière plutôt féminine, en atteste le rose prédominant, mais elle explique qu'elle est malheureuse et inconfortable dans le rôle qu'elle s'est donné. Dans la deuxième partie du spectacle, elle est plus épanouie, plus dynamique, et sa performance va dans ce sens. Sa séance d'entraînement et la comédie musicale qu'elle imagine et décrit à grand renfort de déplacements scéniques s'enchaînant à rythme d'enfer le prouvent. Grâce à sa prise de conscience en forêt, elle développe un côté critique, ce qui permet au personnage de livrer ses commentaires sur des sujets actuels en rapport à l'apparence physique des femmes notamment. La forêt est un endroit qu'elle occupe d'abord sans intérêt, mais qui lui permet de refaire le plein d'énergie. Son lien avec l'environnement la pousse même à parler aux arbres. Cette incursion significative dans un tel lieu est unique dans le corpus de la thèse.

D'un début de spectacle présentant peu un point de vue féministe, le spectacle *Une vraie fille... c'est moi ça ?* se conclut sur une note engagée, quoiqu'on ne puisse pas clairement faire mention d'un point de vue féministe. Comme souvent en culture populaire, cet engagement féministe, voire écoféministe, est à double tranchant. En effet, le personnage de Julie Caron oscille entre une agentivité déclarée et un repli sur l'autodérision. Deux numéros ont retenu l'attention en particulier, en regard d'une grille de lecture écoféministe : « La thérapie en forêt » et « Le culte de la beauté et l'entraînement extrême ». Ceux-ci s'orientent plus que les précédents sur une saine représentation du corps féminin et de la nature comme lieu spirituel qui permet une reconnexion avec son propre corps de femme. On a vu qu'il est malmené par un patriarcat et un système capitaliste qui se sont construits sur lui, comme le souligne Judith Butler. La scène se déroulant dans la forêt est un moment décisif du spectacle et elle demeure originale.

La signature de Julie Caron est celle d'une femme énergique qui se cherche, fortement angoissée au point d'être traitée médicalement. Caron trouve cependant le moyen d'outrepasser ses inquiétudes. Encore dans la trentaine, elle s'interroge sur la direction que prendra son avenir. Cette *stand-up* fait montre des inégalités entre les sexes et revendique ses droits en tant que femme. Elle n'ose cependant pas toujours aller jusqu'au bout de ce qu'elle conteste. Elle laisse entrevoir un bien-être incomplet que vient souligner le titre de son spectacle sous la forme d'une interrogation. Son spectacle a ceci de commun avec les récits conventionnels (roman, conte,

nouvelle, etc.) qu'il se produit une progression entre le début et la fin. Celle-ci concerne le personnage lui-même, devenu plus zen et équilibré.

CHAPITRE IV

CLAUDINE MERCIER : PERSONNAGES AU PLURIEL

En 2007, Mercier présente son troisième spectacle, *Claudine Mercier. Troisième spectacle*¹. Claudine Mercier, Benoît Pelleret et Daniel Thibault ont écrit les textes et Daniel Thibault s'est vu confier la mise en scène. Le spectacle a été enregistré au Théâtre Saint-Denis 1, une des plus grandes salles de la métropole. Mercier y aborde de nombreux thèmes qui concernent la femme dans la quarantaine. Les numéros du spectacle ont pour titre : « 40 ans! », « La vendeuse du HMV », « La mammographie », « Génération 70 », « Le couple », « Les choristes », « Les hommes », « Shanon », « La petite fille » et « Transformations ».

De ces numéros, cinq sont chantés en tout ou en partie. En effet, Claudine Mercier s'est surtout fait connaître pour ses imitations de chanteuses. Cette humoriste se caractérise sans contredit par ses parodies chantées. Cela la distingue des autres *stand-ups* du présent corpus. Elle incarne un personnage, futé et niais en même temps, qui se transforme en imitatrice régulièrement. Elle se glisse aussi dans la peau d'autres personnages : une animatrice, une petite fille, une vendeuse, etc. L'enchaînement des numéros est parfois d'une rapidité déconcertante, à la manière d'un tourbillon comique. Le costume est au cœur de ces transformations. Dans plusieurs numéros, elle porte une tunique et un pantalon noir, mais d'impressionnants changements de costumes sont à noter pour les numéros chantés. En effet, un peu à la manière d'un effeuillage, Mercier retire des couches de vêtements pour interpréter les différents personnages, et ce, à deux moments dans le spectacle. La performance est livrée devant des panneaux amovibles et un escalier sur lesquels sont projetés différents jeux de lumière. Cette humoriste a créé de nombreux personnages connus dans sa carrière.

La performance est donc au centre des multiples personnages interprétés par Mercier, et ce, dans quatre numéros qui seront scrutés : « Shanon », « Génération 70 », « Les choristes » ainsi que « Transformations ». Dans le premier, le personnage androgyne de Shanon performe une séance de motivation hors-norme. Il sera intéressant de se pencher alors sur la théorie des genres, puisque Mercier opère un brouillage à cet égard. C'est l'animatrice et chanteuse Nanette Workman qui mène le bal dans l'émission fictive « Génération 70 ». Celle-ci évolue en parodies chantées d'œuvres connues de cette période. Quant aux « Choristes », la *stand-up* accompagnée

¹ Claudine Mercier. *Claudine Mercier* (DVD), Montréal, Films Équinoxes, 2007.

de deux sosies choristes (des hologrammes affichés sur un écran) reprennent une série de chansons des années 1950 et 1960. Dans « Transformations », les costumes sont mis de l'avant afin de présenter d'autres chansons imitées, ici un mélange allant des années 1930 à 2000. Il faut voir dans toutes ces parodies un hommage aux femmes interprètes.

Tous les personnages de l'humoriste sont à mettre en lien avec le thème du corps, mais c'est surtout son personnage « standard » de *stand-up* qui aborde la question. En ce sens, il sera question entre autres du vieillissement au féminin, de réflexions sur la maternité, de traitements contre les varices, de la mammographie et de la sexualité. Le spectacle est l'occasion pour Claudine Mercier de faire le point sur sa carrière en humour ainsi que de son choix de ne pas avoir d'enfant, ce dont elle parle dans le premier numéro « 40 ans! ». Dans « La mammographie », l'humoriste traite de ce type d'examen pour relever le comique qui s'en dégage. Finalement, en accord avec le très populaire thème de la vie de couple, le personnage de Claudine Mercier ne manque pas de rire de son conjoint fictif en abordant la sexualité dans « Le couple ».

Les personnages de la *stand-up* évoluent et occupent quelques types d'espace urbain se matérialisant dans « La vendeuse du HMV » ainsi que dans « La petite fille ». Le magasin HMV est le fil conducteur du numéro dans lequel se déroule une discussion entre le personnage de Claudine et la vendeuse, menant à des parodies chantées. Cette fois, par contre, Claudine Mercier modifie les paroles des chansons interprétées par des Québécoises. Le personnage de la petite fille, lui, se soucie du bien-être animal, dans « La petite fille ». Elle répète et commente ce qu'elle a entendu dans son entourage, notamment sur ce que lui a dit son grand-père.

4.1. Métamorphoses, voix et costumes

La performance de Claudine Mercier se décline en une multiplicité de personnages, ce qui constitue son originalité principale. Ceux-ci sont généralement des chanteuses du Québec d'époques différentes. Un répertoire bien connu est mis en scène dans plusieurs numéros. La voix de l'humoriste est un instrument dont elle use différemment des autres *stand-ups* du corpus de la thèse, dans la mesure où le chant occupe une vaste partie des numéros de Mercier. C'est aussi par les costumes, dont les changements sont parfois d'une extrême rapidité, qu'elle se différencie. Ces changements de costume viennent appuyer sa performance. Elle met aussi de l'avant une

performativité des genres, notamment en critiquant les hommes et en endossant un personnage androgyne survolté, Shanon.

Les numéros « Les hommes » ainsi que « Shanon » permettent à deux conceptions du masculin de se mesurer. La première développe le point de vue d'une femme sur les hommes, la seconde met en scène un personnage androgyne, Shanon, personnage récurrent chez Mercier. Dans le premier cas, le personnage de Claudine Mercier livre ses opinions sur les hommes et la vie de couple, notamment la sexualité. Dans le deuxième cas, le personnage de Shanon retient l'attention. Ajoute à la confusion à propos de ce personnage le fait que ce prénom d'origine irlandaise est unisexe². Shanon est vêtu/e d'une veste rouge à fermeture éclair et d'un pantalon noir et porte une perruque de la même couleur rouge. Ce costume met en lumière « les variations autour du jeu sur les identités sexuées à travers le corps et le vêtement³ ». En s'imaginant que Shanon est une femme, son costume peut être perçu comme un moyen de s'affirmer dans un monde d'hommes : « Le vêtement de travail est parfois utilisé comme levier de transformation des normes de genre au travail, lorsque les femmes entrent dans des "bastions masculins"⁴ ». En effet, l'on pourrait dire de l'emploi de Shanon qu'il ou elle est motivateur ou motivatrice, puisqu'il/elle donne des conseils à la manière d'un *coach* de vie. En fait, toutes les perceptions sont modifiées selon le genre du personnage.

D'un point de vue langagier, son parler est teinté d'un fort accent anglophone. Il commet nombre d'erreurs de grammaire et d'anglicismes, ce qui n'est pas sans rappeler le personnage de Nanette Workman dans le numéro « Génération 70 ». En effet, le personnage de Shanon est caractérisé par un accent et des erreurs de français similaires à Workman, comme on le verra plus loin. Certaines métamorphoses d'expressions connues donnent à sourire, par exemple « taureau par les capricornes⁵ » (« prendre le taureau par les cornes ») ou « Entre femmes, faut se serrer les couilles⁶ » (« se serrer les coudes »). Dès les premières phrases du numéro, l'on constate la manière survoltée qu'a Shanon de s'exprimer : « Hi! My name is Shanon. Bonjour! Ma nom est

² « Shanon », *Think Baby Names* [en ligne] [page consultée le 22 mai 2017] [<http://www.thinkbabynames.com/meaning/1/Shanon>].

³ Pascal Barbier *et al.*, « Vêtement » dans Juliette Rennes, *op. cit.*, p. 660.

⁴ *Ibid.*, p. 662.

⁵ Claudine Mercier, *op. cit.*, vers 58 min. 50 sec.

⁶ *Ibid.*, vers 63 min. 55 sec.

Shanon! Hé hé, j'ai pas entendu ton réponse. Quand je dis "Bonjour! Ma nom est Shanon", tu réponds : "Bonjour Shanon!"⁷ ».

Shanon a une façon très agitée de se déplacer et de parler au public. Le personnage donne des trucs pour mener une vie moins stressée, par exemple, utiliser moins de mots pour parler, ce qui résulte en une succession d'ellipses :

Quand tu parles, dis juste les mots principaux. Ça va aller bin plus vite, pis on va se comprendre pareil. *Check* ben, je vais te conter mon soirée d'hier, pis tu vas toute comprendre. *Check* bin ça. Soirée, routine, divan, télé, chocolat, chip... miroir, panique et cellulite, pantalons serrés. Courir, magasin, essayer, vendeuse, mentir, bourrelets, sortir... *Chum* arrivé, humiliée, sauver sans payer, policiers, rattraper, photo face, profil, crise de nerfs, ambulance, camisole de force, attendre nuit, sauver, autobus, Saint-Denis, spectateurs. Tu vois, ça, c'est un bon truc pour sauver du temps.⁸

Ici, l'humoriste s'approprié la figure de Shanon et il en résulte une mascarade comique. Le personnage de Mercier est ici présenté comme un/e aliéné/e évadé/e d'un hôpital psychiatrique. Se présentant comme un/e professionnel/le, le public prend conscience du peu de crédibilité du personnage. Mercier a créé à dessein un individu disjoncté et difficile à suivre. En fait, ce dynamisme exagéré permet d'attiser l'intérêt du spectateur, qui ne saura pas comment « gérer » le personnage.

La confusion au sujet du genre du personnage est parlante en regard de la théorie des genres. Avec Shanon, il y a une mixité genrée neuve, mais trouble :

Le corps/travesti serait tout à la fois l'équation d'une assimilation des schèmes extérieurs qu'il ingérerait (la féminité, s'il s'agit d'un homme et inversement) et d'un processus d'autoréférentialité, puisqu'il n'abdiquerait jamais sa réelle identité (physique) en tant que support, indéniablement responsable du changement qu'il subit dans la transformation de son apparence.⁹

La réalisation du passage du genre à l'autre implique des enjeux que soulève Judith Butler :

En imitant le genre [la stand-up] révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence. En fait, une partie du plaisir, de l'étourdissement dans la performance, vient de la reconnaissance que le rapport entre les sexes et le genre est entièrement contingent vis-à-vis des configurations culturelles que peuvent prendre les unités causales censées naturelles et nécessaires.¹⁰

⁷ *Ibid.*, vers 55 min. 35 sec.

⁸ *Ibid.*, vers 57 min. 50 sec.

⁹ Karl-Gilbert Murray. « Le travestissement : l'imitation comme processus de transformation », *ETC*, n° 64, 2003-2004, p. 25.

¹⁰ Judith Butler, *op. cit.*, p. 261.

En effet, le costume, la coiffure, la gestuelle du personnage de Claudine Mercier contribuent à configurer la culture d'une époque. Comme on le verra, par le costume, Mercier passe d'une époque à l'autre. Tout va comme si l'aspect relatif aux costumes fonctionne par rapport aux normes établies en regard des sexes. Ils participent à une parodie qui permet de révéler la nature ambiguë de la notion de genre. Cette ambiguïté de tous les points de vue (visuelle, genrée, orale, etc.) fait en sorte de situer Shanon dans une zone grise, comme si, par son travail de *coach* de vie, il ou elle se trouvait en dehors de la réalité. Cependant, le spectateur se rendra compte que Shanon n'est qu'un personnage.

La théorie de Judith Butler voulant que les genres soient une construction sociale se vérifie par le biais des personnages parodiés. Remettant en question le féminisme tel que conçu dans les années 60, Butler explique : « Les féministes ont souvent considéré que ces identités parodiques étaient dégradantes [...] Mais le rapport entre l'"imitation" et l'"original" est, je crois, plus complexe que cette critique féministe ne laisse généralement penser.¹¹ » En fait, il faut voir dans la parodie de Mercier un acte comique ainsi qu'une critique des genres. Il demeure que le genre féminin est plus souvent réprimé par rapport au genre masculin, ce qui fait dire à Jérôme Carrié que

[I]e système binaire des catégories sexuées essentialiste, cloisonne et oppose, voire provoque un déterminisme sur le plan des représentations, des pratiques et des comportements sociaux. Ces différenciations fondées sur le sexe binaire sont source de discriminations et d'inégalités qui obligent les individus à jouer une partition écrite d'avance par les normes, les valeurs, les pratiques institutionnelles.¹²

Ainsi, ce système binaire désavantage les femmes depuis toujours. Le peu de présences féminines dans le domaine de l'humour peut en partie être attribuable aux stéréotypes :

En soi, la parodie n'est pas subversive et il faut encore chercher à comprendre comment certaines répétitions parodiques sont vraiment perturbantes, sèment réellement le trouble, et lesquelles finissent par être domestiquées et circuler de nouveau comme des instruments de la domination culturelle.¹³

Cette domination culturelle constitue en fait le socle des revendications féministes depuis l'avènement des suffragettes, à la fin du XIX^e siècle.

¹¹ Judith Butler, *op. cit.*, p. 260.

¹² Jérôme Carrié. « Du jeu à la norme : l'art du travestissement », ERES | *Empan*, 2007/1, n° 65, p. 16.

¹³ Judith Butler, *op. cit.*, p. 262.

Shanon reste un entre-deux à définir. Le personnage va ensuite dénicher dans la salle un spectateur qui sera son cobaye. Elle tombe sur un certain Gaétan Lacroix, selon les dires de l'homme. Ils discutent d'un autre des « trucs » de Shanon, qui consiste à ne pas dormir pour gagner du temps : « Regarde-moi, Gaétan Lacroix, ça fait six mois que je n'ai pas dormi. Je suis pleine d'énergie, je suis la preuve vivante que ça marche mon théorie. Là, va falloir que tu m'expliques pourquoi tu crois pas en mon affaire.¹⁴ » Cependant, Shanon s'endort dans ses bras. Le personnage se réveille peu après. Outré, il traite le spectateur de « vicieux », en raison de leur proximité, en le renvoyant à son siège. Shanon met fin à sa séance sans qu'aucune question ou problématique ne soit réglée. Le public est alors à même de se demander si le personnage de Shanon est un charlatan.

Dans le numéro « Génération 70 », c'est dans la peau du personnage de Nanette Workman qu'apparaît ensuite l'humoriste. À ce moment, elle est vêtue tout de noir. La voix et la manière de s'exprimer sont les principaux indicateurs de la métamorphose en Nanette Workman : un accent légèrement anglophone, des erreurs de grammaire (notamment avec le genre des noms, ex. : « son chanson ») et une voix grave sont utilisés.

À entendre les rires dans la salle lorsque l'humoriste se met à parler, l'identification est immédiate. Workman anime l'émission *Génération 70* sur la chaîne MusiMax (désormais Max), mention inscrite sur une affiche. Le récit se déroule dans un studio d'enregistrement, que l'on imagine en toute logique être celui de la chaîne, à Montréal. Puisque le personnage de Nanette ne sait pas parler en public, elle prend ses « tits cartons¹⁵ », comme elle le dit, soit les cartes-mémos dont se munissent les animateurs et animatrices, règle générale. L'animation manque de rythme et le personnage parle d'une voix monotone. Elle commence par une courte présentation historique des années 1970, en y insérant certains commentaires personnels :

Les années 70 ont commencé en 1967 quand le Général Charles de gauche a crié du haut du balcon : « Vive le Tit-Québec en vente libre! » Le 24 juin 1975, des centaines de milliers de personnes vont fêter la Saint-Jean-Baptiste sur la montagne. Le 25 juin 1975, esti que j'ai eu mal à la tête!¹⁶

Claudine Mercier/Nanette Workman introduit ensuite la chanteuse Emmanuelle, qui est à l'origine du grand succès de la chanson « Et c'est pas fini » (1973). Elle se lève du siège où elle

¹⁴ Claudine Mercier, *op. cit.*, vers 62 min. 30 sec.

¹⁵ *Ibid.*, vers 24 min. 30 sec.

¹⁶ *Ibid.*, vers 24 min. 40 sec.

était assise et des jeux de lumière projettent des fleurs jaunes sur le décor. L'humoriste parodie la chanteuse, ce qui constitue une mise en abyme, et répète le fameux refrain en boucle :

Et c'est pas fini
C'est rien qu'un début
Le vrai soleil
On l'a pas encore vu
Et jusqu'aujourd'hui
On n'a rien vécu
La grande extase
On l'a pas encore vue
Non c'est pas fini
C'est rien qu'un début
Mais c'est le plus beau des commencements.

Ensuite, une autre mise en contexte sur l'actualité de l'époque permet d'introduire le succès « Lady Marmelade » (1974) de Patti LaBelle (mais aussi interprétée par Nanette Workman), puis « Une femme avec toi » (1975) de Nicole Croisille. Ces deux chansons sont parodiées par la *stand-up*, alors qu'on a adapté d'autres lumières à l'ambiance des œuvres. Ces succès évoquent les années 1970. Ces airs sont connus de tous et le public se plaira à les entendre. Par ces performances, Mercier (et ses consœurs humoristes) met en pratique « une puissance cathartique et revendicative à la fois : une énergie permettant le truchement d'un combat féministe [,] une construction culturelle faisant de l'intime et du foyer familial des espaces remis en cause publiquement¹⁷ ».

Les chansons introduisent un discours politique au sujet des années 1970. Dans le numéro « Les choristes », au retour de l'entracte, la performance par la chanson est aussi présente, tout comme avec « Transformations ». Le costume agit comme épice humoristique dans les deux cas. Il permet d'identifier au premier coup d'œil l'artiste parodié. Les cheveux ne sont pas en reste : ils constituent une feinte apte à convoier un message humoristique puisque, de tout temps, « le motif capillaire compte parmi les signes iconiques propres à soutenir la lecture de l'image. Dans ses emplois les plus subtils, il permet d'en décoder les intentions tant dénotatives que connotatives, en devenant l'instrument d'un discours symbolique et axiologique.¹⁸ » Avec « Les choristes », les cheveux sont d'abord recouverts, puisque Mercier porte un turban en serviette (comme au spa), en plus d'un peignoir blanc. Sous ce peignoir et son turban sont dissimulés les

¹⁷ Anne-Julie Ausina. « La performance comme force de combat dans le féminisme », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014, p. 81.

¹⁸ Julia Drobinsky. « La coiffure féminine entre moyen d'identification et principe axiologique dans l'iconographie de Guillaume de Machaut », *La chevelure dans la littérature et l'art du moyen âge : actes du 28e Colloque du CUER MA, 20-22 février 2003, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2004*, p. 121.

costumes qui serviront plus tard dans le numéro. Elle explique le déroulement de sa séance de massage qu'elle aurait eu pendant l'entracte, non sans une mention autodénigrante au sujet de son corps :

Déjà ? Mon Dieu, j'ai mal calculé mes affaires à soir. C'est parce que j'ai décidé de me faire masser à l'entracte. Ça a fait du bien : il m'a pas massée, il m'a désossée! Il est génial, mon massothérapeute! Lui, il utilise plusieurs techniques. C'est un mélange de massage suédois, shiatsu, Golden Retriever... un vrai professionnel! Il faisait des mouvements de bas en haut, dans le dos. À un moment donné, j'ai ouvert un œil. Je me suis vu passer la culotte de cheval sur le bord de la joue.¹⁹

Après quelques minutes de *stand-up*, le personnage raconte qu'elle pense ne pas être née à la bonne époque, ce qui donne le ton à la performance à venir. Elle retire son peignoir et son turban pour se métamorphoser en chanteuse des années 1950. On présume qu'elle s'incarne en Doris Day, puisque Mercier se met à chanter « *Whatever Will Be, Will Be (Que Sera, Sera)* » (1956). Elle porte une jupe évasée, de couleur rose, qui descend jusqu'aux genoux ainsi qu'une perruque noire aux cheveux courts frisés. Ce vêtement, constitué de couches superposées, évolue au cours du numéro en s'allégeant : Mercier porte à la fin du numéro une robe plus moulante. Les années 1950, fortement patriarcales, sont une époque où il existe un fort clivage entre les genres du côté vestimentaire : « les revendications d'égalité appellent à la sobriété vestimentaire, mais seulement pour les hommes, qui sont les seuls citoyens "égaux".²⁰ »

Ensuite, sont projetés sur l'écran, au fond de la scène, deux sosies qui font office de choristes. Ces hologrammes créent un effet d'humour visuel. Toutes les trois chantent un extrait de « *Lolipop* » (1958) du groupe The Chordettes. Cette chanson est suivie de « *My Boyfriend's Back* » (1963) par The Angels, puis de « *It's my Party* » (1963) par Leslie Gore, de « *The Twist* » (1960) par Chubby Checker, de « *Baby Love* » (1964) par The Supremes, de « *Ces bottes sont faites pour marcher* » (1966) par Muguette ainsi que de « *Do you San Tropez ?* » (1968) par Geneviève Grad. Claudine Mercier s'interrompt pour discuter avec l'une des choriste. Le numéro se termine avec « *Respect* » (1967) d'Aretha Franklin.

Toutes ces chansons sont emblématiques de leur époque. Elles évoquent sans doute maints souvenirs chez les spectateurs, surtout les *baby-boomers*. Elles permettent également de continuer de reculer dans le passé, toujours en faisant appel à la nostalgie. Il s'agit aussi d'airs entraînants, ce qui instaure un rythme dans le spectacle. Les artistes parodiés ont des traits caractéristiques qui les rendent imitables et reconnaissables. Ces œuvres traduisent aussi une certaine vision de

¹⁹ Claudine Mercier, *op. cit.*, vers 38 min. 50 sec.

²⁰ Pascal Barbier *et al.*, « Vêtement » dans Juliette Rennes, *op. cit.*, p. 660.

l'amour et du romantisme ou de la liberté d'être au féminin. Elles sont tantôt joyeuses, tantôt tristes ou affirmées d'un point de vue féminin.

À l'exception du seul homme imité, Chubby Checker, toutes les chanteuses ont en commun d'avoir brisé le moule patriarcal. Elles ont participé à l'émancipation féminine par le biais de leur contribution musicale. En effet, les années 1960 ont été riches en bouleversements, notamment en ce qui a trait à la seconde vague du féminisme. Ces années ont été un prélude à une rupture significative en matière de droits des femmes : « Autonomes, les individu(e)s sont devenu(e)s sujets de leur propre personne, ce qui jusqu'alors était impensable.²¹ » Checker est cependant noir; il est, autrement dit, un artiste en marge, tout comme les femmes chanteuses de l'époque. Le personnage de Claudine Mercier semble leur rendre hommage.

La voix, qui plus est la voix qui chante, est au cœur de ces extraits et elle ajoute à l'agentivité scénique du personnage. En effet, la voix « constitue l'un des principaux indices dans la perception d'un sujet comme genre²² ». Dans cette optique, Claudine Mercier affirme son identité féminine et conteste l'ordre établi en faisant usage de la parole et de la chanson, en imitant des artistes ou d'autres personnages. D'ailleurs, l'humoriste imite aussi la voix masculine de Chubby Checker. Mercier a donc la capacité de se métamorphoser par le biais du costume, mais aussi d'en faire autant avec sa voix, ce qui ne peut pas être accompli sans un grand contrôle vocal. La voix, éminemment organique, laisse transparaître la femme derrière l'artiste plus que ne le fait le personnage. Il a donc fallu à la *stand-up* maîtriser sa voix plus que les autres humoristes qui ne font pas forcément usage de la chanson; Julie Caron chante en introduction, mais Mercier est la seule du corpus de la thèse qui s'y risque avec autant d'insistance. Ainsi, il y a un parallèle à faire entre voix et costume, deux vecteurs d'importance des personnages sur scène :

On pourrait conséquemment comparer la voix à un vêtement. De la même manière que le vêtement permet d'accentuer, d'exagérer, de créer artificiellement les traits qui font qu'un corps est perçu comme féminin ou masculin, la voix permet d'accentuer, de créer artificiellement les traits sexués des appareils phonatoires.²³

Le costume demeure central dans la performance du personnage dans le tout dernier numéro du spectacle, « Transformations ». Il s'y produit un changement très expéditif de costumes qui accompagne l'enchaînement de chansons de différents horizons. Ici, Mercier met de l'avant une

²¹ Michèle Riot-Sarcey. *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, 2008, p. 97.

²² Aron Arnold. « Voix » dans Juliette Rennes, *op. cit.*, p. 714.

²³ *Ibid.*, p. 717.

certaine esthétique de la vitesse de même qu'une macédoine éclectique. En effet, cet amalgame éblouit par ce qu'il contient et « raconte » de manière visuelle et sonore. Chaque extrait de pièce est présenté par Claudine Mercier, vêtue à la manière des interprètes d'origine, par exemple une robe longue rose et une perruque blonde pour Marilyn Monroe ou une robe noire aux genoux pour Édith Piaf. Ces costumes constituent des lieux communs, en ce sens qu'ils permettent d'identifier la chanteuse rapidement.

Ces chansons sont, à l'image d'un pot-pourri d'époques multiples, venant ainsi clore les séries évoquées plus tôt et même plus : « I Feel Like a Woman » (1997) de Shania Twain, « Diamonds Are a Girl's Best Friend » (1953) de Marilyn Monroe, « Milord » (1959) d'Édith Piaf, « Ça va venir, découragez-vous pas » (1930) de La Bolduc, « Il venait d'avoir 18 ans » (1973) de Dalida, « Tico tico » (1942) d'Alys Robi ainsi que de « Cabaret » (1972) de Liza Minelli. Il est à noter que le tout dernier mot avec lequel se termine le spectacle est « cabaret ». Claudine Mercier veut sans doute rendre hommage à la tradition de ces institutions qui ont précédé la venue des *stand-ups*, soit ces prédecesseuses féminines. Ce type de spectacle possède une longue histoire qui met de l'avant le rôle performatif des femmes en humour :

Le cabaret du type « nouveau burlesque » (*New Burlesque*) apparaît dans la lignée de cette théorie en tant que mouvement artistique féministe, danseurs et danseuses se revendiquant comme performeurs et performeuses qui pratiquent l'effeuillage, dans un style humoristique d'autodérision, et élaborent des spectacles populaires à la frontière entre le contemplatif, l'humoristique et le politique.²⁴

Les mises en abyme sont donc nombreuses, chez Claudine Mercier. Celle du cabaret est la plus significative, puisqu'il s'agit de la percée des femmes sur les scènes québécoises, et elle dénote une autoreprésentation de la figure de l'artiste dans ces numéros chantés. Les artistes que la *stand-up* incarne ont cassé le moule du patriarcat en se consacrant à leur art. Dans le cas du cabaret, la performance donne à voir une artiste qui maîtrise son rôle. Mercier agit dans le même sens dans son choix thématique et performatif. Elle s'approprie les traits et les succès des interprètes pour les faire siens, comme s'ils avaient toujours fait partie d'elle. Les chansons interprétées par Mercier constituent des miroirs d'elle-même et de son personnage tout autant que de la société dans laquelle elles sont nées. Néanmoins, elles demeurent des « autoportraits travestis²⁵ » dont on ne saurait attester la concordance avec la femme réelle. Selon Jean Starobinski, il ne faut pas *tout* voir de la femme artiste en spectacle : « La féminité idéale s'associe [...] à l'éclairage glorieux et infamant d'une scène où la femme s'offre et se refuse tout

²⁴ Anne-Julie Ausina, *op. cit.*, p. 84.

²⁵ Jean Starobinski. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004, p. 8.

ensemble, dans l'impudeur d'une exhibition payante.²⁶ » Claudine Mercier s'est approprié ces « codes » en laissant un brouillage intact.

À l'exception de la chanson « The Twist », toutes les pièces parodiées/imitées ont été originalement interprétées par des femmes. Il s'agit donc d'une galerie féminine (à la différence que les femmes de Mercier sont des artistes), un phénomène dont fait état l'ouvrage *Les filles en série*²⁷, où est établi un parallèle entre les cariatides et les figures répétitives du féminin. En effet, les cariatides semblent emprisonnées, mais il n'en demeure pas moins que chacune est essentielle à la structure du bâtiment religieux, de l'Erechthéion sur l'Acropole d'Athènes. Elles forment ainsi un tout solidaire et collectif, ayant au départ une fonction décorative, puis structurante.²⁸

La « collectivité » des personnages que souligne Claudine Mercier est donc une façon de renforcer à la fois sa propre agentivité et celle des autres. En présentant ces succès féminins du XX^e siècle, la *stand-up* vient affirmer par la bande que les femmes ont réellement et durablement pris leur place dans le domaine artistique et en tant qu'agentes pour elles-mêmes et aux yeux de la société. En fait, la guirlande de personnages parodiques de Claudine Mercier donne lieu à une performance comme « une sculpture de la pensée²⁹ » : elle en présente sa version.

4.2. L'humour plutôt que la maternité

Le corps se regroupe en quatre thématiques principales : la maternité, les varices, la mammographie et la sexualité. Il est à noter que ces thèmes sont présents dans le discours du personnage de *stand-up* de Mercier, celui que l'on imagine plus près de la véritable personne. Tout d'abord, le personnage de Claudine Mercier se pose des questions à l'égard de la maternité. Elle a finalement choisi de ne pas avoir d'enfant et de se concentrer sur sa carrière. Les varices

²⁶ *Ibid.*, p. 37.

²⁷ Martine Delvaux. *Les filles en série. Des barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Remue-ménage, 2013. Cependant, l'ouvrage traite généralement de l'idée que les « filles en série » sont une résultante néfaste, dans la mesure où leur individualité est émuée, voire complètement soustraite.

²⁸ *Ibid.*, p. 15 de l'emplacement numérique (chapitre 1).

²⁹ Anne-Julie Ausina, *op. cit.*, p. 93.

sont un problème de l'aspect corporel que rencontrent les femmes en général. Une fois de plus, elles subissent des pressions au sujet de leur apparence, puisque la société exige la perfection ou peu s'en faut. Les varices, en tant que problème de circulation sanguine, peuvent être l'occasion d'un déplacement : à un problème réel répond une pression esthétique. Ensuite, Mercier met au jour une réalité féminine : elle raconte l'expérience de sa mammographie, ce qu'elle fait en usant d'autodérision. Finalement, la sexualité du personnage de *stand-up* est l'occasion pour elle de parler de ses phantasmes et de ce qui lui déplaît sur le plan sexuel dans sa vie de couple.

C'est par une chanson que débute le premier numéro du spectacle, « 40 ans! » : Claudine Mercier raconte qu'elle s'est ennuyée de son public depuis son dernier rendez-vous. Elle s'arrête de chanter, prétextant qu'elle doit reprendre son souffle puisqu'elle n'est plus aussi jeune qu'avant :

Ça paraît que j'ai eu quarante ans y'a pas longtemps. Bin y'a quatre ans, là. Là d'habitude quand je dis ça, le monde applaudit, parce qu'ils en reviennent pas de voir comment j'ai l'air jeune. Ils disent qu'à quarante ans on est dans la force de l'âge. Moi, j'ai plus l'impression que quand je force, tout lâche. Hey, dire qu'à vingt ans, je chantais : « Y-M-C-A »! Bin là, je suis plus à l'âge où je chante : « C-L-S-C ».³⁰

Le personnage ment ici sur son âge, puis se ravise. Il hésite entre la satisfaction par rapport à son apparence physique – la quarantaine serait un bel âge – et le contraire : son corps n'est pas ce qu'il a déjà été. Ici, Mercier joue sur les ambivalences. Elle compare la vingtaine et la quarantaine en usant de deux acronymes bien connus : le Y.M.C.A et le C.L.C.S. Le premier fait référence à la chanson popularisée par Village People et le deuxième au système médical du Québec. Le sujet du système de santé québécois est un lieu commun du discours social québécois, au même titre que le vieillissement au féminin. Nombreux sont les préjugés qui leur sont rattachés. Ceux-ci se caractérisent par des « représentations négatives persistantes [qui] ont prise sur les femmes qui se voient vieillir, [qui] affectent et diminuent leur estime d'elles-mêmes.³¹ » Ainsi, le corps vieillissant des femmes est stigmatisé et les questions ainsi que les doutes apparaissent bien avant l'atteinte de l'âge de la vieillesse.

³⁰ Claudine Mercier, *op. cit.*, vers 2 min. 30 sec.

³¹ Michèle Carpentier et Anne Quéniart, *op. cit.*, p. 16.

Le numéro est l'occasion pour le personnage de partager avec son public, en lien avec l'âge et le corps, ses réflexions à propos de la maternité :

Ouin, ça c'est quelque chose qui m'a fatigué, cette année, les bébés. Moi j'en ai pas, pis rendue à mon âge, j'pense pas que je vais en avoir non plus. Mais veut, veut pas, la nature fait sa job. À quarante ans, l'horloge biologique ne fait plus tic-tac-tic-tac. Non là c'est : bip-bip-bip! « C'est le temps de te reproduire » Bip-bip-bip! Hey, c'est pas mêlant, j'deviens sur les hautes quand j'écoute *Caillou*. Des fois, je me demande de quoi j'aurais l'air enceinte. Dans ce temps-là, je regarde les hommes de quarante ans.³²

Ici, la mise en contexte de cet extrait relate le choix de l'humoriste, c'est-à-dire de ne pas avoir d'enfant. Elle souligne cependant que son corps lui a joué des tours, pendant son processus décisionnel. En effet, la nature met à sa façon de la pression sur les femmes, selon elle. « L'horloge biologique » lui a fait savoir que les derniers moments pour prendre sa décision étaient arrivés, ce qui est exprimé par le biais d'une alarme métaphorique. Dans son quotidien, le corps du personnage réagit aux pressions naturelles. Elle compare ensuite le ventre proéminent de certains hommes à ceux des femmes enceintes, une image comique.

Claudine Mercier explique qu'elle a échappé au code maternel et à la Mère symbolique, tout en riant de l'apparence des hommes. Elle s'inscrit en faux contre la société québécoise et « une Patriararchie Unie³³ ». Cette expression d'Anne Larue fait référence à un monde où le patriarcat domine et, plus encore, où les individus se rallient derrière ce concept, hommes et femmes confondus. Dans ces circonstances, il est complexe pour les femmes d'agir et de faire entendre leur propre voix. Le personnage se libère de cette soi-disant entrave qu'est la maternité et préfère « aimer son propre reflet dans le miroir³⁴ », c'est-à-dire de tendre « vers cette capacité de faire corps avec son image, de vivre enfin selon son propre regard.³⁵ » L'humoriste se projette dans une réalité dont elle avoue qu'elle ne la connaîtra jamais : la grossesse.

La blague concernant le ventre des hommes dans la quarantaine (« Des fois, je me demande de quoi j'aurais l'air enceinte. Dans ce temps-là, je regarde les hommes de quarante ans »), quant à elle, prend des airs de revanche pour toutes les femmes qui ont vécu la grossesse, la maternité

³² Claudine Mercier, *op. cit.*, vers 4 min. 5 sec.

³³ Anne Larue. *Fiction, féminisme et postmodernité. Les voies subversives du roman contemporain à grand succès*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 34.

³⁴ Patricia Smart. *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire québécoise*, Montréal, XYZ, 2003, p. 241.

³⁵ *Ibid.*, p. 242.

et, par extension, celles qui subissent les pressions patriarcales. Claudine Mercier réagit contre les mécanismes du pouvoir en place opposé au féminin-maternel. Il s'agit d'un état qui assujettit les femmes dans une certaine forme d'aliénation, puisque les sacrifices et le dévouement attendus d'elles sont nombreux.

Mercier poursuit sur sa lancée : son pouvoir imaginatif est en lien avec la maternité. Elle se projette dans des états propres à la délivrance d'un enfant. Le personnage y exprime également sa solidarité féminine :

C'est fort pareil, la nature, moi j'ai jamais accouché pis on dirait que je vis comme un phénomène d'identification avec les femmes enceintes. L'autre jour, à Canal Vie, ils montraient une femme en plein accouchement. Je m'identifiais à elle, j'étais rendue à terre dans le milieu du salon avec un coussin, des oreillers, un drap sur les genoux, la boule de bowling de mon chum entre les jambes, pis là je faisais mes respirations. Mon chum me dit :

- Qué cé tu fais là ?
- Toi, mon éccœurant tu me toucheras plus jamais!
- Ça nous a beaucoup rapprochés!³⁶

Claudine Mercier raconte qu'elle est tout à fait maîtresse de son corps et que l'état d'invasion subi par nombre de ses prédécesseuses n'a plus cours de nos jours. Elle retourne même la situation contre le masculin en s'adressant librement et de manière déjantée (il s'agit d'un accouchement fictif *dans* un récit fictif) à son conjoint. On perçoit tout de même une autodérision féminine dans la mesure où la *stand-up* se moque des douleurs de l'accouchement, une faute attribuable au père de l'enfant fictif. Mercier dit aussi que ce faux accouchement les a « beaucoup rapprochés », elle et son conjoint. La finale crée une situation paradoxale : il ne peut plus la toucher, mais ils se sont rapprochés. Ainsi, la grossesse ne sera vécue que de manière imaginaire par la *stand-up*. Elle relate ici un événement charnière pour plusieurs femmes, ce que corrobore Patricia Smart. L'auteure explique combien la maternité influe sur la trajectoire d'une existence féminine : « Se découvrir enceinte [...], c'est voir tout son destin prendre forme, irrémédiablement, à partir de son corps.³⁷ » Ici, il s'agit du contraire et Claudine Mercier ne fait que l'imaginer.

Si Claudine Mercier et les femmes humoristes rient autant d'elles-mêmes, c'est bien parce que la « domination masculine³⁸ », pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu, est globale plutôt qu'individuelle : « L'auto-ironie des femmes apparaît tantôt individuelle tantôt collective :

³⁶ Claudine Mercier, *op. cit.*, vers 4 min. 45 sec.

³⁷ Patricia Smart, *op. cit.*, p. 237.

³⁸ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, couverture.

individuelle lorsqu'elle raille le "je" uniquement, collective lorsqu'elle englobe, à travers un personnage ou une situation, toutes les femmes qui partagent la même "communauté de destin"³⁹ ». C'est donc dire que l'emploi qui est fait de l'autodérision touche les femmes. Utilisée de manière saine, l'autodérision pourra donc produire un effet positif sur le public féminin et masculin également. Par contre, une autodérision plutôt défensive n'obtiendra pas les mêmes résultats, encore moins une autodérision qui tend vers le dénigrement de soi d'où aucun message visant à promouvoir le féminin ne peut émaner.

En outre, et comme le démontre le précédent extrait, l'autodérision comporte certains risques et les femmes qui l'utilisent doivent en être conscientes : « It is clear that self-disparaging humor must be carefully used and women would do well to avoid the type of self-disparaging humor that targets her own personal traits, especially in a male or mixed-gender group.⁴⁰ » Un humour où l'humoriste s'autodénigre ou use d'une autodérision trop récurrente peut lui nuire ainsi qu'à son public féminin, qui pourrait perdre une certaine confiance. L'autodénigrement peut aussi faire en sorte d'encourager le public masculin à l'irrespect des femmes. En ce sens, l'autodérision peut être nuisible, dommageable. Dans l'extrait de l'accouchement fictif, Claudine Mercier s'en prend aux deux protagonistes du récit, soit elle et son conjoint.

Cependant, et bien qu'elle puisse franchir une frontière risquée avec l'autodérision, l'humoriste sait aussi que son usage comporte des avantages. L'autodérision peut permettre un rapprochement de celles qui partagent avec la *stand-up* cette « communauté de destin » : « The greater tendency of women to use self-deprecating humor when speaking with other women may serve to make them feel close to one another.⁴¹ » Avec l'autodérision, Claudine Mercier peut rallier à sa cause les femmes du public et favoriser le rire puisqu'une compréhension tacite les unira, telle une sorte de communion féminine. Ainsi, en plus de faire naître le rire, l'humoriste provoque une sorte bien-être.

³⁹ Lucie Joubert. *Le carquois de velours*, op. cit., p. 46.

⁴⁰ Judith Worell, op. cit., p. 609.

⁴¹ Herbert M. Lefcourt. *Humor: The Psychology of Living Buoyantly*, New York, Kluwer Academic/Plenum Publishers, 2000, p. 163.

Dans cette optique et jusqu'à un certain point, l'autodérision est un signe de santé mentale, ce qu'atteste Lucie Joubert. Elle utilise le terme d'« auto-ironie », qui s'apparente à l'autodérision⁴² :

Les narratrices qui recourent à l'auto-ironie semblent dire : « Comment ai-je pu tomber si bas ? » Chaque trait ironique qu'elles décochent dans leur propre direction annonce, d'une certaine façon, qu'on ne les y reprendra plus. À la fois constat d'une incongruité et appel au changement, l'ironie sur soi [...] reste empreinte d'une empathie, quelques fois désillusionnée, pour le sujet (elles-mêmes) dont elles se moquent.⁴³

L'autodérision peut donc être vue comme une volonté de changement et un geste empreint de sensibilité pour autrui et pour soi. Même si une certaine déception ou un certain désabusement semble poindre lorsqu'elle est utilisée, l'autodérision témoigne d'une situation qui pourrait s'améliorer. À l'inverse, certains usages de l'autodérision sont une marque de détestation de soi et une consolidation de sa position d'infériorité qui contraste avec un humour magnanime, confiant. Ceci est particulièrement délicat dans le cas des femmes, déjà en position de subordonnées aux yeux de la société :

The unnerving message transmitted by these self-deprecating jokes is that it's okay to be hostile as long as you make yourself into the object of hostility. [...] When you make self-deprecating jokes, you are solidifying your own lowly position in the power structure by seeming to agree that you deserve to be the victim or target of such humor.⁴⁴

Dans ce cas, l'autodérision n'a rien de rébarbatif, d'anguleux. Toutefois, c'est une arme dangereuse qui risque de blesser d'abord son utilisatrice puisque tant elle-même que le public pourraient croire qu'elle mérite ces accusations, ce qui est le plus souvent faux : la société porte une part importante du blâme quant aux inégalités des genres. Plusieurs facteurs permettent de catégoriser une blague autodérisoire. C'est donc selon ces paramètres que peut être compris ce numéro sur la maternité, un enjeu de taille.

En clôture du premier numéro, Claudine Mercier justifie son retour en scène, relié à sa décision de ne pas avoir d'enfant : « Tout ça pour dire que cette année, j'avais le choix entre faire un spectacle et faire un bébé. Ben j'ai choisi de faire mon spectacle.⁴⁵ » Il n'y a pas à dire : d'un

⁴² Lucie Joubert. *Le carquois de velours*, *op. cit.*, p. 16-18. Dans ces pages, Lucie Joubert décrit l'ironie comme « un bouclier », une arme au « fort potentiel d'agressivité » qui a une volonté « de dépasser l'innocence d'un jeu de mots ou d'un trait d'esprit pour aller vers une contestation ».

⁴³ *Ibid.*, p. 50-51.

⁴⁴ Regina Barreca, *op. cit.*, p. 25-26.

⁴⁵ Claudine Mercier, *op. cit.*, vers 7 min. 25 sec.

point de vue féministe, cette assertion en dit long. En effet, comme l'explique Lucie Joubert dans *L'envers du landau*, les femmes sont sous la pression d'accéder à la maternité, à défaut de quoi elles sont étiquetées comme marginales⁴⁶. Le personnage de Mercier, lui, va à contre-courant et il poursuit dans sa voie humoristique, un domaine où, faut-il le rappeler, les femmes sont en minorité. Tout va comme si maternité et humour ne pouvaient pas aller de pair. D'ailleurs, toutes les humoristes du corpus de cette thèse, à l'exception de Lise Dion, présentent des personnages qui n'ont pas d'enfants et qui, bien souvent, ne veulent pas en avoir.

« La mammographie », survenant après des performances chantées, est un numéro de forme *stand-up* standard qui place le corps féminin en son centre, comme un retour à la base. L'introduction de ce numéro concerne d'abord un autre aspect corporel, soit les varices, ce que Claudine appelle un « esthétique de problème⁴⁷ », en travestissant un sacre bien connu, soit un « esti » de problème. Elle raconte :

J'ai eu huit traitements de quarante piqûres chaque. Après chaque traitement, tu te retrouves que t'as quarante *tapes* blancs ça d'long (elle montre avec deux doigts une longueur exagérée de ruban adhésif) avec une tite boule de ouate dans l'milieu. J'avais l'air d'un mouton qui a été rasé par un fermier qui avait le Parkinson. En plus, j'y avais pas pensé pis j'avais mis une jupe. Quand j'ai mis mes bas de nylon après, j'avais l'air d'une vraie folle. Tout le monde me regardait avec des gros yeux dans le métro. « Bin quoi ? Tu t'es jamais coupé en te rasant, toi ? »⁴⁸

Le thème de l'esthétique féminine correspond à un lieu commun de l'imaginaire ayant cours en Occident; cet extrait offre un « modèle identificatoire⁴⁹ » aux femmes, mais aussi aux hommes qui y verront un procédé « normal ». Claudine Mercier ne dénonce en rien l'industrie qui enserre des cibles féminines, dont elle-même fait partie. En fait, elle ne s'insurge pas contre le modèle préconçu du corps féminin, tel qu'il a été défini par la figure de la Barbie depuis sa création. L'on y verra un archétype fétichisé du corps féminin impossible à reproduire en vrai⁵⁰, fortement en

⁴⁶ Lucie Joubert. *L'envers du landau. Regard extérieur sur la maternité et ses débordements*, Montréal, Triptyque, 2010, p. 13.

⁴⁷ Claudine Mercier, *op. cit.*, vers 18 min. 10 sec.

⁴⁸ *Ibid.*, vers 18 min. 20 sec.

⁴⁹ Mona Chollet. *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, Découverte, 2012, p. 99.

⁵⁰ Cependant, la mannequin Valeria Lukyanova, surnommée la « Barbie humaine » a subi de multiples chirurgies pour y parvenir. Marlie Beaudin. « Valeria Lukyanova ou la "Barbie humaine" choque encore sur les réseaux sociaux avec une nouvelle séance photo », *Journal de Montréal*, 20 janvier 2014 [en ligne] [<http://www.journaldemontreal.com/2014/01/20/valeria-lukyanova-ou-la-barbie-humaine-choque-encore-sur-les-reseaux-sociaux-avec-une-nouvelle-seance-photos>].

lien avec la société de consommation⁵¹. Le corps, dans la performance de Mercier, est réduit à un élément malléable et assujéti aux diktats de la mode et de l'économie. Cela ajoute au récit du personnage qui raconte ses péripéties en livrant des images comiques par le biais de la description et d'exagérations (par exemple, les « *tapes* blancs ça d'long »), « *tapes* » désignant des rubans adhésifs.

Le thème corporel de la mammographie, au cœur du numéro du même nom, est le prochain sujet abordé par l'humoriste. Ce thème revient régulièrement à l'intérieur des spectacles de la dernière décennie. En effet, Lise Dion et Julie Caron en traitent également, prouvant que les *stand-ups* y voient un fort potentiel humoristique. Il faut y voir une volonté pour les personnages/femmes de partager ces moments médicaux, qui touchent, après tout, plus de la moitié de la population, à partir d'un certain âge. En se prenant comme cible tout au long du numéro, Mercier s'attire la sympathie du public plutôt que ses foudres. Ses références autodératoires sont nombreuses dans ce numéro, bien que les hommes soient aussi parfois ciblés. L'humoriste fait état de son inconfort lors du fameux test, mais les petites attaques envers elle-même ne sont jamais loin. L'humour de Mercier, dans cet extrait, oscille entre l'autodérision, la « stupidité » du personnage et les images cocasses. Il est à parier qu'une patiente qui aurait subi une mammographie, soit environ la moitié du public, lors de ce numéro traité sans méchanceté ou jugement négatif, se reconnaîtra dans le personnage. L'humour permet donc une communion entre les individus, qui peuvent donc rire de souvenirs parfois douloureux.

Dans ce cas-ci, l'autocensure qui découle de l'autodérision de l'humoriste peut avoir des répercussions positives, quoiqu'il y aurait à redire par une lorgnette féministe. Claudine Mercier en a fait un thème où se mélangent images comiques, autodérision/autodénigrement et comparaisons :

En plus, cette année, j'ai eu ma première mammographie. Je sais pas pourquoi, mais j'étais toute fière. Je suis même allée voir ma mère après!

- Regarde, man », je t'ai amené des photos!
- Dire que t'as les seins à ton père!

Quand t'enlèves ta jaquette dans la salle d'examen, par exemple, tu te sens un peu moins *winner*. Tsé les seins à l'air avec des gros pantalons corduroy brun pis des grosses bottes d'hiver Sorel... C'est pas l'idéal. [...] Faque là, ils te mettent le sein dans une espèce de grosse machine, c'est comme un étoupe en plastique transparent, pis là, ils l'écrasent. [...] [La technicienne] m'avait dit de ne pas regarder, mais moi, j'ai regardé. Quand j'ai vu mon sein qui avait l'air d'une crêpe aux bleuets, je suis tombée dans les pommes, pendue après mon sein. Remarque que c'est une façon comme une autre de

⁵¹ Nicoletta Bazzano. *La femme parfaite. Histoire de la Barbie*, Paris, Naïve, 2009, p. 26.

se faire remonter les seins : les seins restent là, c'est toi qui descends. Je vais te dire, pas de brassière à cerceaux pour un p'tit boutte. À tous les matins, je me disais : « Vas-y! Saute, t'es capable! »⁵²

Par un trait d'autodénigrement, Mercier souligne la taille de sa poitrine, qui est généralement associée au degré de féminité d'un individu⁵³. En effet, le thème des seins constitue un vecteur du machisme ambiant : un homme se disant viril sera à la recherche d'une femme dotée d'une grosse poitrine pour renforcer son ascendant dans l'œil des autres, quoique des différences culturelles peuvent faire varier cette conception. Dans l'ouvrage *Le sein, une histoire*, Marilyn Yalom donne l'exemple des Argentines d'origine espagnole qui préfèrent afficher de grosses poitrines afin d'accentuer leur différence sexuelle⁵⁴. Pour les Brésiliennes, les grosses poitrines sont associées à la classe populaire noire⁵⁵. Les seins correspondent à une vision sexualisée de la société, puisqu'ils représentent un des aspects corporels les plus distinctifs entre les sexes.⁵⁶

Malgré leur relatif petit nombre, les femmes en humour ont permis la naissance d'un nouveau discours naturellement plus axé vers des thématiques féminines. Claudine Mercier est d'ailleurs une des premières à avoir investi les scènes québécoises avec un spectacle d'humour solo. Citons ici Lysanne Langevin, quant à l'apport de femmes comme elle à la scène humoristique québécoise :

Du fait de la présence des humoristes féminines certaines rubriques autrefois négligées ont enrichi le répertoire de l'humour : la ménopause, la garderie, le travail domestique, les rapports amoureux, le « sexisme ordinaire », etc. enfin quantité de sujets abordés par les femmes entre elles et jadis considérés de l'ordre du privé ont désormais une vie publique non dénuée de sens politique.⁵⁷

Il semble que la société s'attende à autre chose que ce qu'une femme humoriste offre en spectacle, c'est-à-dire à provoquer et à « agresser » parfois. En se présentant sur scène, elle risque

⁵² Claudine Mercier, *op. cit.*, vers 18 min. 55 sec.

⁵³ Marilyn Yalom. *Le sein, une histoire*, Paris, Galaade, 2010, p. 329.

⁵⁴ L'on pourrait ici brouiller les cartes et avancer qu'elles font ainsi valoir leur agentivité sexuelle, mais cela écarterait de la ligne directrice suivie ici.

⁵⁵ Marilyn Yalom, *op. cit.*, p. 329.

⁵⁶ Le mouvement des Femen l'a bien compris et c'est en tant qu'arme que ses membres utilisent leur poitrine. En brandissant leur corps tel un arsenal offensif, elles rappellent aux hommes d'où ils sont venus; l'agentivité des membres est renforcée, mais aussi celle du féminin du même coup : « Les Femen témoignent de l'*empowerment* par la dénudation en public, comme le font les pratiquantes de l'effeuillage ou les performeuses strip-teaseuses. » Ainsi, le corps féminin, qu'il soit présenté sur une scène conventionnelle ou lors d'événements officiels comme les aiment les Femen, permet aux femmes de rehausser leur statut sociétal, pour peu qu'on veuille écouter leur message. Christine Bard. « "Mon corps est une arme", des suffragettes aux Femen », *Les temps modernes*, n° 678, 2014/2, p. 228.

⁵⁷ Lysanne Langevin, *op. cit.*, p. 8.

de paraître frustrée plutôt que drôle et elle évite consciencieusement de multiples sujets afin de ne pas déplaire; l'autodérision est un moyen de se faufiler, à défaut de mieux. En effet, les humoristes ne tiennent pas le haut du pavé. Pas encore.

Les sujets abordés par Claudine Mercier peuvent ne pas être spécifiques aux femmes, par exemple ici, dans le cinquième numéro du spectacle « Le couple ». Cependant, elle y aborde le thème de la sexualité au féminin du point de vue de la femme. Certains thèmes spécifiques aux femmes ont été répertoriés dans le corpus préliminaire. Ceux-ci peuvent être : la conciliation travail/famille, l'allure corporelle, le poids, la mode, le vieillissement, la mammographie, l'accouchement, la ménopause, la cellulite, la chirurgie plastique, la prostitution, le port du voile, la femme-Barbie, l'amitié féminine, etc. Ces thèmes, les hommes humoristes ne les aborderont que peu ou pas du tout puisqu'ils relèvent d'un univers qu'on dira « voilé », celui des femmes. Dans presque tous les cas, l'autodérision s'insère partout dans le discours des humoristes. Donc, si la présence de ces topiques est relativement nouvelle en humour de scène, elle est minée par le rire de soi, atteignant la personne de la *stand-up*; on remarque donc à la fois un gain et un recul pour la condition des femmes.

Pourtant, dans l'extrait qui suit, tiré du numéro sur le couple, le personnage évite les écueils de l'autodérision ou de l'autodénigrement. C'est ce que l'on constate dans ce numéro où il est largement question de la sexualité, du point de vue du personnage féminin, mettant de l'avant un certain côté naïf :

Me semble, faire l'amour, c'est tellement beau. Moi, je trouve que faire l'amour, c'est un des plus beaux cadeaux de la vie. C'est vrai, hein, c'est comme un cadeau... C'est sûr, y'a des soirs, tu dis : « J'espère que t'as gardé ta facture! » Là, c'est rendu qu'on le fait de moins en moins, c'est rendu qu'on le fait une fois par semaine. Pis encore, on alterne : une semaine c'est lui, une semaine c'est moi. On le fait tellement pas souvent, la semaine dernière, j'ai fait un rêve érotique et il était dedans. Non, j'exagère. On ne le fait pas souvent, mais quand on le fait, il donne vraiment tout ce qu'il a. Lui, il dit qu'il fait l'amour comme si c'était la dernière fois. Pis je vous dis, ça marche. Après je dis toujours : « Mets-en que c'est la dernière fois! » L'autre jour, j'ai dit : « Tsé, bébé, peut-être qu'il manque un peu de fantaisie dans notre vie de couple. » Fac un soir, je rentre dans la chambre à coucher. Vous auriez dû voir ça. Y'avait la casquette en cuir, le collier en cuir, les bobettes en cuir avec sa bedaine. Je suis partie à rire. Y'était insulté. Il dit : « Bin quoi ? C'est sado-maso ». J'ai dit : « C'est pas sado-maso, ça. C'est grosso modo. Franchement, sado-maso, t'as pas un autre phantasme que ça ? ». Il dit : « Oui, j'aimerais ça faire l'amour avec deux femmes en même temps ». J'ai dit : « Bin là, t'as déjà assez de misère avec une! ». Après, je me suis dit : « Tsé, c'est pas bête, ça me ferait quelqu'un avec qui parler après ». Il dit :

- Tsé, c'est important d'entretenir la flamme dans le couple.
- Mets-en, t'es bon là-dedans. T'as le don de me mettre le feu!⁵⁸

⁵⁸ Claudine Mercier, *op. cit.*, vers 36 min.

Plusieurs renversements, soit le procédé qui annonce une « fin contraire à celle qu'on avait laissé croire⁵⁹ », rendent cet extrait comique. Ceux-ci visent l'Autre, c'est-à-dire le conjoint fictif. Le premier cas concerne la « facture », puisque le cadeau offert, soit une relation sexuelle, a été décevant. Un renversement a lieu, mais aussi une incompatibilité logique, des « éléments discordants rassemblés par une certaine logique⁶⁰ », puisque le cadeau ne peut pas être monnayable. Le deuxième cas se produit lorsque Mercier parle de la « garde partagée » de leur relation, une semaine sur deux. Le troisième cas est donné à voir avec la réponse « Mets-en que c'est la dernière fois! », commentaire peu encourageant pour le partenaire. Le quatrième renversement advient lorsque le costume sado-masochiste constitue l'interprétation du conjoint à la demande de sa conjointe d'ajouter de la « fantaisie » à leur union. Deux renversements, les cinquième et sixième, surviennent coup sur coup : il s'agit de la difficulté du conjoint à gérer une seule femme, puis la conversation que Claudine Mercier entretiendrait avec une éventuelle deuxième partenaire. Finalement, un septième renversement clôt cet extrait, alors qu'il est enchevêtré au jeu de mots entre « entretenir la flamme » et « mettre le feu ». Comme on le voit, cette succession rapide de chutes ou de *punchs* instaure un rythme qui est susceptible de faire rire beaucoup. Le procédé humoristique du renversement agit ici comme une enfilade d'entrechoquements par rapport au discours dominant masculin.

Par ce discours, le personnage montre sa mainmise sur son propre corps, de même que son agentivité au sein du couple : elle affirme ses opinions et ne fait pas abstraction de ses désirs. Elle exprime que c'est elle, qui « porte les pantalons ». Le thème de la sexualité revêt une importance particulière puisqu'elle constitue « l'expérience fondatrice des relations conjugales⁶¹ ». Dans le même ordre d'idée, Michel Foucault indique : « La conjugalité est pour l'activité sexuelle la condition de son exercice légitime.⁶² » Cet extrait témoigne des tensions qui peuvent exister à l'intérieur d'un couple, surtout s'il perdure depuis plusieurs années. L'on pourrait donc dire que « l'art de se conduire dans le [couple] se définirait moins par une technique de gouvernement et davantage par une stylistique du lien individuel⁶³ ». Mercier avoue ne pas avoir donné de

⁵⁹ Robert Aird et Joubert, *op. cit.*, p. 485.

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ Michel Bozon. *Sociologie de la sexualité*, Paris, Nathan, 2009 dans Fernanda Artigas Burr et Manuela Salecedo Robledo. « Conjugalité » dans Juliette Rennes, *op. cit.*, p. 119.

⁶² Michel Foucault. *Histoire de la sexualité*, tome III « Le souci de soi », Paris, Gallimard, 2013, p. 225.

⁶³ *Ibid.*, p. 199.

connotation religieuse à la relation avec son amoureux : « Nous autres, on n'est pas mariés, on est juste accotés. On ne dit plus ça, "accoté", on dit "conjoint de fait". Ils appellent ça "conjoints de fait", parce que plus ça fait longtemps que t'es avec ton conjoint, moins tu le fais.⁶⁴ »

Le thème du couple est devenu banal, tant il recoupe presque tous les spectacles des humoristes, tous genres confondus. Il constitue un réservoir inépuisable pour les comiques. Il a par ailleurs l'avantage de présenter les deux sexes, d'ajouter un penchant féminin dans l'abondance offerte de spectacles performés par des hommes, quoique l'image dédagée des femmes puisse être douteuse. Ce problème ne se pose pas dans le *Troisième spectacle*, où le point de vue féminin permet d'étendre les avenues peu ou non encore explorées par les femmes *stand-ups*.

La maternité est une réalité que le personnage de Claudine Mercier a choisi de ne pas connaître. Elle savait que le temps ne joue pas en sa faveur. De même, le temps ne peut qu'entraîner vieillissement du corps féminin, constamment soumis aux pressions externes de la société. Bien qu'elle s'imagine enceinte, Mercier préfère s'adonner à son métier d'humoriste. Dans le même ordre d'idée que le vieillissement au féminin, l'humoriste fait état de son traitement contre les varices, ce dont elle se sent mal à l'aise, un sentiment qui se retrouve aussi dans son numéro sur la mammographie. Dans les deux cas, le personnage utilise le procédé de l'autodérision. Dans l'épisode sur la sexualité, elle s'en prend aussi à son conjoint et elle affirme son agentivité sexuelle. Dans tous ces cas, le personnage endossé est celui de la *stand-up* que l'on pourrait dire « standard » : elle incarne un personnage que l'on peut imaginer comme près de sa personne réelle. Ce personnage revient de temps à autre dans le spectacle, alors que les nombreux autres sont surtout utilisés lors des parodies de chansons.

4.3. Occuper la ville et au-delà

L'occupation de l'espace, chez Claudine Mercier, est déclinée en deux catégories. D'abord, parmi la petite quantité de lieux mentionnés par les différents personnages figure le magasin HMV, que l'on identifie à l'espace urbain en ce sens que ces commerces sont propres aux agglomérations. Ensuite, l'occupation de l'espace par le biais de l'environnement est mise en valeur par le biais de thématiques animales, dans le numéro « La petite fille ». On y remarque une relation particulière de ce personnage avec la nature.

⁶⁴ Claudine Mercier, *op. cit.*, vers 34 min. 20 sec.

Le second numéro du spectacle « La vendeuse du HMV » constitue le point de départ de plusieurs interprétations parodiques de chansons. Dans ce magasin de disques, le personnage incarne la vendeuse, une jeune femme. Ce numéro constitue un alliage entre le *stand-up* et la parodie⁶⁵ de chansons. L'*imitation*⁶⁶ à proprement parler (qui se résume à chanter *comme* un chanteur ou une chanteuse) est à différencier d'une parodie chantée. Claudine Mercier change les paroles des œuvres afin de rendre le tout comique, à l'exception de « *Believe* » de Cher, chanson dont le texte n'a pas été modifié par l'humoriste, peut-être parce qu'elle paraît déjà parodique. Ces performances chantées viennent renforcer le monologue et vice versa; il faut voir dans ces derniers des « bulles et du trait des bandes dessinées où le principal est ce qui est absent, suggéré, et que le spectateur ajoute, imagine.⁶⁷ » La parodie est à la base de multiples moments dans le spectacle, en plus de celui-ci : c'est le cas de « Génération 70 », de « Les choristes » et de « Transformations ». Mercier y effectue un va-et-vient entre l'imitation et la parodie, passe d'un personnage à l'autre par différentes méthodes (costume, voix, gestuelle, etc.). Les chansons choisies dans « La vendeuse du HMV » (« *Believe* », « J'entends ta voix », « Comment j'pourrais te l'dire » et « Je rentre à Montréal ») sont ici toutes issues de l'époque contemporaine, contrairement à ailleurs dans le spectacle où elles proviennent d'époques antérieures. Mercier ne s'est pas autorisé à changer les paroles de « *Believe* », qui étaient en outre en anglais.

Voyons d'abord en quoi consiste la parodie, selon Daniel Sangsue, qui a creusé la question dans plusieurs livres et articles. D'abord, « la parodie serait ainsi *la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier*.⁶⁸ » Cependant, la parodie n'est pas qu'une pâle copie puisqu'elle engendre une création nouvelle; ainsi, « parodier, c'est *se démarquer tout en se démarquant*⁶⁹ »; la parodie entretient un paradoxe. L'interprétation du « texte » original par Claudine Mercier est donc à prendre en compte. Pour atteindre l'effet humoristique voulu, la blague doit s'appuyer sur X (trait physique ou de personnalité par exemple) et dessiner à gros

⁶⁵ On préfère appeler ces performances « parodies » plutôt que « pastiches », car l'humoriste reprend les tics des chanteuses et tend à se moquer d'eux, tant par la gestuelle, la voix que par les paroles des chansons.

⁶⁶ Pensons par exemple à Véronic Dicaire ou à Marc Dupré.

⁶⁷ Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit, *op. cit.*, 23.

⁶⁸ Daniel Sangsue. *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 104.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 107.

traits. En d'autres mots, la parodie est une « activité polémique et satirique, retournant des thèmes et des formes, "s'attaquant" aux défauts d'un auteur ou d'un genre, subvertissant le patrimoine culturel à travers le rire.⁷⁰ » Finalement, derrière la moquerie qui lui est propre, la parodie « fonctionnerait ainsi comme une *admiration détournée*, un hommage qui ne veut s'avouer comme tel.⁷¹ » Il faudrait donc considérer les parodies des chanteuses comme une sorte de consécration qui salue leur travail ou encore les considérer telle une « copie ratée⁷² », quoique volontairement.

Quatre chanteuses sont parodiées par Claudine Mercier dans « La vendeuse du HMV », c'est-à-dire qu'elle les endosse en tant que personnage : Cher⁷³ avec « *Believe* » (1998), France D'Amour avec « *J'entends ta voix* » (2008), Marie-Chantal Toupin avec « *Comment j'pourrais te l'dire* » (2000) et Ariane Moffatt avec « *Je rentre à Montréal* » (2005). Il est pertinent de parler de ces femmes comme de personnages, puisqu'il y a acte de création de la part de Claudine Mercier et qu'il existe un décalage (qui plus est humoristique) entre la personne véritable et son rendu scénique. En effet, le mimétisme ne peut pas être parfait et ce n'est pas le but poursuivi par la *stand-up*, qui montre certaines caractéristiques permettant une identification rapide de la chanteuse. Par ailleurs, l'humoriste reste habillée de la même façon afin de les parodier, soit avec une tunique et des pantalons noirs, sans véritable souci de leur ressembler : seules la voix, la musique, les mimiques, la gestuelle et les paroles permettent d'identifier l'artiste qui se trouve à l'origine des parodies.

Pour mener à bien son entreprise d'imitation/parodie, Claudine Mercier doit obligatoirement passer par les caractéristiques (tic, timbre de voix, façon de chanter ou de s'habiller, etc.) les plus visibles de chaque personnage afin de se faire comprendre de son public instantanément et de provoquer le rire. En ce sens, l'humoriste cherche à rendre les stéréotypes propres à chacun de ses personnages. En fait, le stéréotype peut être défini comme quelque chose qui « se suffit à lui-même. Il ne supporte ni modification, ni rationalisation, ni critique; il est absolument rigide. Contrairement au préjugé qui peut n'intéresser qu'un aspect particulier de sa victime, il fait

⁷⁰ Daniel Sangsue. « La parodie, une notion protéiforme » dans Paul Aron (dir.). *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 98.

⁷¹ Daniel Sangsue. *La relation parodique*, op. cit., p. 106.

⁷² Judith Butler. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, Le Découverte, 2006, p. 272.

⁷³ À noter que Julie Caron parle également de cette chanteuse américaine devenue une icône musicale. Caron se moque plutôt de son apparence.

disparaître celle-ci "derrière sa caricature"⁷⁴ ». Par contre, le stéréotype n'est « pas nécessairement perçu comme négatif⁷⁵ », bien qu'il soit réducteur et globalisant⁷⁶. Le stéréotype est une composante importante de la parodie puisque celle-ci repose sur une identification à un élément parodié original, bien que caricatural. L'usage de stéréotypes pour parodier les chanteuses peut donc être vu comme une tentative de retour à la norme ou à la régulation du genre : « dans le cadre de l'hétéronormativité, la régulation du genre peut parfois être une façon de maintenir l'ordre sexuel.⁷⁷ »

Le tout est censé se dérouler dans un magasin HMV, que l'on identifie à l'urbanité puisque ce type de commerce ne peut exister que dans les agglomérations. Cet endroit a été choisi par l'humoriste pour son lien direct avec la musique. Ce que dit la vendeuse rencontrée est l'élément qui relie les chansons entre elles. Le HMV est le point de départ (et de retour) des chansons qui permettent au personnage de s'approprier d'autres personnages et de livrer ses « opinions » sur les chanteuses elles-mêmes. Le magasin intervient comme le fil conducteur. Puisqu'il s'agit du point d'ancrage du numéro, le magasin alloue à Claudine Mercier de s'épanouir dans son agentivité. Celle-ci s'exprime par le biais de sa voix.

La vendeuse, plus jeune que la cliente, s'y connaît en musique. Elle a une opinion sur tout et elle s'exprime dans un français malmené : « "Bonjour madame. J'peux-tu t'aider ? Tu veux un disque de Cher ? [...] Elle, elle est intègre, dans le sens que son disque lui ressemble. Dans le sens qu'elle est en plastique. [...] Hey, même sa voix, ça sonne *cacanne*"⁷⁸ ». La *stand-up* chante alors « *Believe* » avec une gestuelle exagérée. Puis, elle reprend la voix et les mimiques de la vendeuse, afin de faire un lien vers France D'Amour, suivie par Marie-Chantal Toupin. Chez ces chanteuses québécoises, les chansons ont été modifiées. Sur l'air de « Comment je pourrais te l'dire⁷⁹ », l'humoriste a changé les paroles originales⁸⁰ (colonne de droite). Cette nouvelle

⁷⁴ Paul Hassan Maucorps dans Allard, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁷ Judith Butler. *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁸ Claudine Mercier, *op. cit.*, vers 8 min. 10 sec.

⁷⁹ *Ibid.*, vers 13 min. 50 sec.

⁸⁰ Marie-Chantal Toupin. « Comment j'pourrais te l'dire », *Paroles-musiques.com* [en ligne] [page consultée le 18 juillet 2017] [http://www.paroles-musique.com/paroles-Marie-Chantal_Toupin-Comment_Jpourrais_Te_Ldire-lyrics,p21328].

chanson interprétée par une fausse Toupin ne fait pas dans la dentelle et le tempérament de cette artiste y est souligné :

Comment j'pourrais te l'dire
 Comment j'pourrais t'écrire
 Ton *bike* dans' grange
 Appelle tes assurances
 Avec *ma chum* Josée
 On a pris ton Harley
 On a fait un *welly*
 Devant le Kentucky
 Comme Caroline Néron
 On a pas fait ben long
 Ça l'air qu'les gros totons
 Ça *fuck* la direction
 J'roulais d'l'gaz au fond
 J'dépassais un camion
 J'ai frappé un piéton
 Y'étais dans son salon

Comment j'pourrais te l'dire
 Comment j'pourrais t'écrire
 C'que j'suis, c'que j'pense
 C'que j'aurais dû comprendre
 T'avoir à mes côtés
 D' savoir c'qui t'a manqué
 Avec qui t'es parti
 Les soirs que t'es sorti...
 De se frôler la main
 Ou de s'dire à demain
 Une soirée compliquée
 Au milieu des corps froissés
 De se revoir un peu
 J'pourrais pas d'mander mieux
 Les choses ont p't'être changé
 Sans doute on va s'croiser

De la chanson modifiée ressort un champ lexical relatif à la motocyclette. Les anglicismes, absents de la version originale, participent au registre familier. Le personnage de la chanson aurait eu un accident de motocyclette, au cours duquel elle aurait embouti le salon d'une maison et aurait blessé un des habitants, décrit ici comme un « piéton ».

La dernière chanteuse parodiée est Ariane Moffatt⁸¹, dont la chanson-parodie s'étire interminablement en rimes en « al », puisque la chanson en question est la bien connue « Je rentre à Montréal⁸² » (colonne de droite). Le personnage de Claudine Mercier feint alors de ne pas pouvoir s'arrêter de faire des rimes décousues, et ce, jusqu'à sa sortie de scène :

Chu pas capable
 D'arrêter d'faire des rimes en « al »
 S'pas normal
 J'ai un problème mental
 Rentrez-moi à l'hôpital
 [...]
 J'dois être dans ma phase anale
 Quand je marche, chu à la verticale
 Quand j'me couche, chu à l'horizontal
 Je retire-tu au fédéral
 Sûrement pas au provincial
 J'm'ennuis pas, mais là y faut que j'y al'
 Parce que là, je sens que j'vous achale
 Une dernière 'tite rime en « al »
 [...]
 Ça te piques-tu quand t'as la gale?
 Y'as-tu quelqu'un qui s'en va à Laval?
 Faut que j'aille rejoindre ma *chum* Chantal
 On s'en va au Commensal
 Parce qu'y'ont du pain intégral [...]

Le soleil inonde le terminal
 Et le dub fait danser mes scandales
 En format original
 Je rentre à Montréal
 Mon ivresse n'a rien d'un mirage
 Paris a engueulé ma rage
 Finis les enfantillages
 Je range mes peurs au garage
 Et je reviens à Montréal
 Mon sourire est un alliage
 Ultra léger et malléable
 (Totally natural)
 Le soleil inonde le terminal
 Et le dub fait danser mes scandales
 En format original
 Je rentre à Montréal

⁸¹ Clau

⁸² Ariane Moffatt. « Je reviens à Montréal », *Paroles-musiques.com* [en ligne] [page consultée le 18 juillet 2017] [http://www.paroles-musique.com/paroles-Ariane_Moffatt-Montreal-lyrics,p65336].

Contrairement à « Comment je pourrais te l'dire », cette nouvelle parodie cherche moins à broser le portrait d'Ariane Moffatt. Le comique consiste plutôt en une longue accumulation de faits divers présentés avec des assonances. L'histoire de la chanson est aussi moins définie que la précédente, ce qui contraste avec l'accident fictif de Toupin. Elle est réussie d'un point de vue créatif et hors du commun; elle est éthérée et déconnectée de la réalité. Cette chanson altérée a aussi comme différence d'interpeller le public. En effet, le personnage de la chanteuse ne peut pas se contrôler elle-même et, au lieu de s'arrêter, elle souligne son trouble. Aussi, le procédé des rimes en « al » est intégré à la composition, comme pour mettre en évidence les inventions langagières du personnage.

Le corps et la voix de l'humoriste sont donc ici au service d'imitations parodiques foisonnantes, multipliant les personnages et les emprunts dans le domaine culturel québécois ou d'ailleurs. Claudine Mercier joue tant sur le plan de la forme que du fond puisqu'elle a fait siens les airs connus du Québec contemporain et actuel. Le public se voit balloté entre l'image qu'il entretient des chanteuses, les inventions de la *stand-up* et le degré comique qu'elle ajoute. Le magasin HMV est le fil conducteur de ces performances, apparaissant comme un lieu des mélanges par excellence, un lieu que tous s'approprient pour créer à leur tour un univers qui leur est propre d'un point de vue musical. En effet, chacun constitue selon ses envies ce qui peut être la trame sonore de son quotidien en consommant ce qui est vendu chez le disquaire. L'humoriste donne à voir sa trame sonore, ou à tout le moins celle de son personnage de *stand-up*. Chez un marchand de disques, tous les styles musicaux peuvent être trouvés, du classique au *heavy metal*, en passant par le western. Dans ce lieu, Mercier invite à un voyage, par le choix des pièces qu'elle interprète. Cet espace est donc l'endroit où Mercier laisse libre-cours à son imagination, où des personnes rencontrées et des chansons entendues agrémentent son existence. Cette imagination se constate dans ses parodies, alors que les textes originaux des chansons ont été modifiés par elle. Ses références sont multiples et elle permet une véritable plongée dans la culture musicale de plusieurs époques.

Claudine Mercier laisse aussi une grande place à l'imagination dans le numéro intitulé « La petite fille », l'avant-dernier du spectacle. Le personnage de la petite fille y occupe une place centrale et son discours est imprégné par les questions environnementales qui constituent des éléments-clés des modalités de l'occupation et de l'habitation de l'espace. L'environnement est

une notion rare, surtout parce que les numéros sont situés dans un espace « hors » de la réalité, c'est-à-dire dans un *non-lieu*⁸³, dont les caractéristiques spatiales sont souvent inconnues.

Le personnage de la petite fille possède une grande notoriété étant fréquemment apparue dans les spectacles précédents et les publicités de Claudine Mercier. Rappelons ses principaux traits. La petite fille ne possède pas de nom et son apparence se rapproche de l'archétype d'une fillette : elle est coiffée d'une lulu sur le dessus de sa tête et porte une robe salopette en jeans et un chandail jaune. Sur le devant de sa robe est brodé un lapin rose. Le numéro commence alors qu'elle chante quelques instants une chanson enfantine. La fillette s'affaire à dessiner à l'aide d'un gros crayon bleu pendant toute la durée de son monologue. Sur sa table à dessin devant laquelle elle est assise se trouve un ourson en peluche blanc et rose. Le personnage s'exprime dans un français peu élaboré, en adéquation avec son âge; on avance cinq ou six ans. Elle a un tic de langage qui consiste à ajouter des « là » à de nombreuses phrases préscolaires. Son discours se résume à paraphraser ce que les adultes autour d'elle ont dit et à faire des observations sur un ton enfantin. Celles-ci permettent de souligner certains aspects absurdes du quotidien.

Les thématiques environnementales développées par la petite fille concernent toutes des animaux, qui sont divisés en trois catégories : les maringouins, les canards et les vaches. Cet intérêt animalier (exception faite des maringouins) pourrait être expliqué par l'âge du personnage : les animaux captivent les enfants⁸⁴. En effet, les bienfaits des bêtes auprès des jeunes et des moins jeunes ne sont plus à prouver⁸⁵. Dans un premier temps, il est question des maringouins et d'associations cocasses faites par la fillette :

À cause du virus du Nil, papa a acheté une grosse machine qui tue les maringouins. C'est comme un gros néon bleu, pis ça, ça donne des chocs électriques aux maringouins. Ça fait tic-tic-tic! Papa y dit que c'est juste les maringouins mâles qui sont attirés par les néons bleus. Maman a dit que c'est parce qu'y pensent que c'est un club de danseuses.⁸⁶

⁸³ Notion empruntée à Marc Augé dans, notamment : Marc Augé. « Retour sur les "non-lieux". Les transformations du paysage urbain », *Communications*, n° 87, 2010/2, p. 171 à 178.

⁸⁴ Odile Amblard. « *Entre les enfants et les animaux, une relation très riche* », *Notre famille. Vos questions de parents*, 2014 [en ligne] [<http://www.vosquestionsdeparents.fr/dossier/1458/entre-les-enfants-et-les-animaux-une-relation-tres-riche>].

⁸⁵ Annie Bernatchez. « L'utilisation thérapeutique de l'animal auprès de l'enfant », *Zoothérapie Québec* [en ligne] [page consultée le 17 mai 2017] [<http://zootherapiequebec.ca/wp-content/uploads/2012/11/Lutilisation-animal-aupr%C3%A8s-de-lenfant.pdf>].

⁸⁶ Claudine Mercier, *op. cit.*, vers 66 min. 50 sec.

Le public se retrouve donc à écouter le flux d'associations multiples et saugrenues du personnage. Il s'agit d'une version enfantine du genre féminin, le seul cas dans le corpus de la thèse. Ce personnage fait de très nombreuses descriptions. Ses quelques opinions, dont la charge pourrait autrement choquer, sont désamorçées par sa façon de narrer, la voix enfantine et les tics. La fillette place également le public en position de malaise, puisque lui seul semble comprendre certains aspects du discours, la tension entre les parents notamment, ce qui est fidèle au procédé du rieur aveugle. Rappelons que ce procédé se définit comme le fait « d'omettre volontairement de divulguer une information⁸⁷ ». Le rieur aveugle interpelle le loufoque en chacun. Il est caractérisé par la fantaisie et fait appel à l'imaginaire. Après tout, un spectacle d'humour permet de s'évader et c'est probablement ce qui explique le choix des humoristes de l'utiliser fréquemment.

Dans l'extrait suivant, la fillette montre encore une fois sa naïveté au sujet de la pandémie annoncée (mais non avérée) de la grippe aviaire, dont le virus a été disséminé par des canards. Ici, comme pour la plupart des blagues dans le numéro, une mise en contexte et une chute rapide créent un effet d'enchaînements vifs, dégageant de brèves images :

Grand-papa y dit que bientôt, ça va être la grippe aviaire, là. Ça, là, la grippe aviaire, c'est à cause des canards. Parce que les canards, ça va dans les autres pays, pis ça attrape le rhume, pis y donnent ça aux autres oiseaux. Grand-papa y dit : « En tous cas, si la grippe aviaire fait autant de ravages que la danse des canards, on n'a pas fini d'en entendre parler! ». Grand-papa y dit : « Comment veux-tu qu'ils s'occupent de leur grippe aviaire, sont même pas capables de s'occuper des nids de poule à Montréal. »⁸⁸

La bonhomie du grand-père et sa première blague font sourire, le rapprochant de l'archétype du grand-père aimant qui raconte des histoires à ses petits-enfants. En effet, le terme « ravage » pour parler de la comptine de la danse des canards est une exagération imaginative. Le grand-père est cette figure récurrente dans le numéro qui inspire de nombreux commentaires à la fillette, tel un protecteur et un allié précieux. Vu son âge, il possède une certaine sagesse, sagesse qui est parfois attribuée aux enfants également, en raison de leur âme dite pure et innocente. Quant à la seconde blague, elle constitue une métaphore alliant l'actualité de la métropole aux animaux volants.

Mercier insère ensuite un constat de nature politique à son monologue, ce dernier concernant la restauration rapide et le sort réservé aux animaux : « Grand-papa y dit qu'il y a 150 000 restaurants McDonald dans le monde. Pis vous savez-tu combien il faut qu'ils tuent de vaches,

⁸⁷ Robert Aird et Lucie Joubert, *op. cit.*, p. 485.

⁸⁸ Claudine Mercier, *op. cit.*, vers 67 min. 20 sec.

chaque jour, pour faire toutes les boulettes ? Trois!⁸⁹ » En disant cela, la petite fille affiche vivement ses trois doigts dans les airs, comme pour ajouter du poids à son discours. Deux lectures possibles peuvent être faites ici. Premièrement, le public comprend que ce chiffre est dérisoire par rapport à la réalité, puisqu'une chaîne telle que McDonald fait certainement abattre des milliers de bêtes par jour. Cependant, ce chiffre très bas outre la fillette : pour des yeux naïfs d'enfant, tuer des animaux pour se nourrir peut apparaître comme un acte cruel; il en va d'ailleurs de même dans certains courants écoféministes. Fidèle à sa nature d'enfant, la petite fille se préoccupe du sort des animaux. Pour elle, fonctionner avec empathie envers les animaux est indispensable. Son esprit « pur » n'accepte pas la souffrance animale et les considère comme des égaux. Il apparaît aussi une dichotomie entre la perception du personnage et la réalité, puisque l'on conçoit aisément que la chaîne de restaurants abat beaucoup plus que trois têtes de bétail pour carburer en tant que méga entreprise cotée en bourse multimilliardaire. D'ailleurs, la chaîne de restaurants McDonald a été maintes fois critiquée pour de nombreuses raisons (nutritionnelle, écologique, financières, etc.). En fait, la petite fille refuse l'anthropocentrisme; cette prise de position pourrait s'expliquer par le fait qu'elle se sait de genre féminin et que, en tant qu'enfant, sa voix est peu entendue, ce qui renforce sa compassion à l'égard des êtres sans défense.

Deuxièmement, la fillette fait état du peu de valeur nutritive présente dans les soi-disant boulettes de viande des restaurants McDonald. Elle indique ainsi que trois bêtes suffisent à produire la viande consommée partout dans le monde, ce qui laisse penser qu'il y a bien autre chose que de la viande véritable, dans ces hamburgers. Dans les deux cas, cette chaîne semble peu fréquentable et douteuse, aux yeux de la petite fille. De façon implicite, le personnage de Claudine Mercier s'insurge contre la multinationale qui participe au modèle économique actuel, déficient et sauvage. Elle rejoint en ce sens la célèbre écoféministe Vandana Shiva qui parle d'un « maldéveloppement⁹⁰ » des pays riches industrialisés. Finalement, il est à noter que l'information transmise provient du grand-père, soit une figure dépositaire de sagesse et qui prolonge son savoir dans son héritière, un peu à la manière des écoféminismes qui cherchent à rétablir l'équilibre enseigné dans les sagesse anciennes, par les aînés.

⁸⁹ *Ibid.*, vers 68 min. 45 sec.

⁹⁰ Terme de Vandana Shiva dans Maria Mies. « Libérer le consommateur » (ch. 16) dans Shiva et Mies, *op. cit.*, p. 279.

L'occupation de l'espace des personnages de Claudine Mercier demeure peu mentionnée dans ses numéros. Il est peu en lien avec le comique de cette *stand-up*, qui table plutôt sur sa création de multiples personnages. Néanmoins, dans le magasin HMV, elle incarne quelques-uns de ses personnages, en commençant par la disquaire hippie. Une autre personnification de Mercier se réalise en la personne de la fillette. En tant que jeune, elle fait valoir sa proximité avec la nature et plus spécifiquement les animaux, avec qui elle entretient une relation d'égal à égal. Les préoccupations pour l'environnement du personnage dénotent un souci à l'égard de sa préservation et de sa durée dans le temps.

4.4. Bilan provisoire

S'il fallait décrire *Troisième spectacle* de Claudine Mercier en un mot, ce serait « multiplicité ». En effet, l'humoriste présente une importante quantité de personnages, qu'ils s'expriment par le biais de la chanson, de la parodie ou du *stand-up*. Son offre est donc mixte quant aux genres qu'elle performe, ce qui la distingue des autres humoristes. L'autodérision n'est pas moins présente dans cette œuvre que les autres, malgré la protection ou la couverture qu'offrent les personnages. On retiendra que la voix et le costume sont des composantes qui bonifient la représentation humoristique, au point d'en devenir parfois le point focal, comme c'est le cas avec le numéro final « Transformations ». Dans ce numéro, Mercier passe d'une chanteuse à l'autre très rapidement. Au fil du spectacle, le corps est hautement sollicité et permet une agentivité au féminin qui se développe à la fois dans un contexte urbain ou dans un *non-lieu*, soit un espace abstrait. Des réflexions thématiques de Mercier concernent des sujets à dominante féminine en lien avec le corps, soit la maternité, la sexualité au féminin et la mammographie notamment. En définitive, ces numéros permettent une lecture du discours social du texte humoristique.

La particularité du spectacle de Mercier réside dans son enchaînement de personnages et de chansons. La voix, le costume et la coiffure contribuent au phénomène. L'humoriste a amené la performance à un autre niveau en s'employant à des imitations parfaitement reconnaissables d'interprètes d'ici et d'ailleurs. Elle fait se succéder les époques et les genres musicaux, non pas sans une certaine nostalgie. En tant que textes écrits par d'autres, les chansons font moins intervenir la *stand-up* dans un registre du discours ou que l'on pourrait qualifier d'opinion. Les exceptions apparaissent lorsque Mercier modifie les textes des chanteuses québécoises pour

raconter autre chose que l'histoire originale de ces pièces musicales. À d'autres moments, Claudine Mercier délaisse son personnage « de base » (qui se veut près d'elle-même) pour endosser des costumes de quelqu'un d'autre. C'est le cas avec Shanon et la petite fille, qui présentent deux versions du féminin. L'un est androgyne et l'autre est une enfant. Par la multiplicité des personnages déployés, il ressort de *Troisième spectacle* un réel dynamisme et une originalité qui se démarque des autres œuvres du corpus. Mercier montre qu'elle a la capacité de passer d'un personnage à l'autre, à l'aide de costumes superposés et spécialement conçus pour l'occasion. L'humoriste se distingue également par ses renvois historiques, des années 1930, avec La Bolduc, à nos jours, avec des interprètes populaires québécoises telles France d'Amour et Marie-Chantal Toupin.

Les thèmes principaux des numéros de *stand-up* (« 40 ans! », « La mammographie », « Le couple » et « Les hommes ») demeurent assez standards par rapport aux congénères humoristes de Mercier. En effet, elle pointe du doigt des moments cocasses et absurdes et, si elle critique sous le couvert humoristique les hommes ou son conjoint, l'autodérision n'est pas rare. Ces thématiques s'entrecoupent souvent d'un spectacle à l'autre, sans que toutefois l'on puisse dire qu'ils se ressemblent de manière générale : les personnages sont distincts les uns des autres. Claudine Mercier a aussi en commun avec les autres *stand-ups* du corpus de cibler des thématiques féminines qui passeraient sous silence autrement, sans toutefois les traiter de la même façon, ce que permet notamment la personnalité de leur personnage : les varices, le vieillissement au féminin, la mammographie surtout. Cette dernière est aussi une thématique de choix chez Lise Dion et Julie Caron. Mercier et Caron montrent un intérêt pour le cabaret. En effet, comme vu au chapitre deux, le spectacle de Caron se termine également avec une allusion au cabaret, institution qui a préparé le terrain aux femmes *stands-ups*.

La signature de Mercier se décrirait donc comme succession de personnages provenant d'époques multiples et dont elle ne laisse paraître que les traits les plus évidents (Marilyn Monroe, La Bolduc, Shania Twain, etc.). En dehors des chanteuses imitées, les personnages de Mercier sont caractérisés par des traits peu probables et exagérés. Ses numéros de *stand-up*, plus conventionnels, présentent une femme dans sa quarantaine qui fait des observations sur le quotidien, surtout en ce qui concerne sa « nature » féminine. Il ressort un grand respect des artistes imitées, une suite/mise en abyme qui constitue en fin de compte une galerie de portraits au féminin.

CHAPITRE V

CATHY GAUTHIER : FRANCHIR LES LIMITES

Le premier spectacle de Cathy Gauthier *100 % vache folle* a marqué le coup. Elle y utilise un style grivois et un humour cru, contrairement à l'image stéréotypée des femmes. Son personnage est culotté, énergique et opiniâtre. Comme ses congénères, elle porte un veston, mais qu'elle a choisi rose, avec des jeans et des baskets blancs. Le tee-shirt rose sous la veste laisse voir un décolleté plongeant; ce vêtement tout aussi suggestif devient blanc lors de la deuxième partie. Originaire de l'Abitibi, Gauthier parle abondamment de cette région. Les numéros de ce spectacle se nomment : « Introduction », « Abitibi », « TKO », « Les affaires qui me rendent grippette », « Je ne veux pas d'enfants », « La fille saoule », « Les techniques de *cruise* » et « J'suis une blonde plate ». Le décor est constitué d'un fond bleu et des spots allumés sont dirigés vers le plafond. Dominique Michel est à la mise en scène, Cathy Gauthier a écrit les textes et François Avard a été chargé de la script-édition. Le spectacle a été enregistré à la salle L'Étoile du Quartier Dix30. Fait à noter, c'est Dominique Michel elle-même qui fait la présentation du spectacle de Cathy Gauthier, sur le DVD, signifiant ainsi qu'elle appuie et apprécie l'humoriste.

La performance livrée par l'Abitibienne est caractérisée par un ton parfois vulgaire, truffé de sacres et d'anglicismes. Cette caractéristique lui a immédiatement collé à la peau en début de carrière. Son humour est d'un registre populaire, en regard des erreurs de syntaxe et de grammaire par exemple. Le personnage de la « fille saoule » est l'occasion pour Cathy Gauthier de « jouer » avec son public, puisqu'elle descend dans la salle, ce qui instaure avec succès un certain malaise. Dans ce numéro, Gauthier met en lumière certains préjugés contre les femmes. Ici, elle joue un jeu double et montre un personnage dont les comportements sont altérés par sa consommation d'alcool.

Chez Gauthier, le corps est mis de l'avant de manière ambivalente. En effet, elle rallie, dans différents numéros, à la fois la pédophilie et l'humour grivois. Elle emprunte aux codes masculins en ce qui concerne la poitrine féminine et sa manière de parler. En effet, à la manière d'un miroir, la *stand-up* donne à voir le sexisme ordinaire à l'endroit des femmes en le faisant sien. C'est ce qui

¹ Cathy Gauthier. *100 % vache folle* (DVD), Montréal, Productions Phaneuf, 2008.

se passe lorsqu'elle commente l'apparence de certaines jeunes femmes, lors d'un *match* de TKO, une forme de combat extrême. Elle utilise alors un ton grivois, sa marque de commerce. Comme la plupart de ses collègues, l'humoriste exprime ne pas vouloir d'enfant, un propos auquel elle consacre un numéro entier. Cela la mène à faire part de sa crainte ainsi que de son dégoût par rapport à la pédophilie. À plus d'une reprise, Cathy Gauthier formule des assertions en promulguant la solidarité féminine.

En choisissant pour thème l'Abitibi et Montréal, Cathy Gauthier met en opposition des lieux où s'entrechoquent des époques et des thèmes. D'abord, la région de l'Abitibi est présentée comme un lieu loin d'être paradisiaque, mais dont elle est néanmoins fière. Gauthier imite plusieurs membres de son entourage, dont ses parents, des gens peu instruits, religieux et obtus. Leur conception du bien-être animal en ferait sursauter plus d'un. Montréal, pour sa part, est une ville qui a des allures de jungle, où la jeune femme s'est d'abord sentie perdue. Finalement, l'église de la paroisse, en Abitibi, est l'endroit où s'est épanoui le sentiment religieux de la fillette, mais qui s'est transmuée en un sentiment antireligieux alors qu'elle s'est intéressée aux hommes.

100 % vache folle, en 2008, est en définitive un spectacle qui a attiré l'attention. Cathy Gauthier est une *stand-up* qui est allée au-delà des limites d'alors, à la manière d'une pionnière. Elle convie régulièrement des domaines antinomiques, tout en déployant un registre qui vole parfois bas. Son personnage principal est fort et licencieux. En dehors de celui-ci, Gauthier n'endosse que quelques autres personnes, pendant de courts moments. Cependant, le personnage principal propose certains sujets originaux qui donnent à réfléchir, notamment la pédophilie. En guise de fil d'Ariane, on analysera le personnage de Cathy Gauthier en tant qu'individu fictif exo-montréalais, affirmé et au langage parfois vulgaire pour mettre en valeur son trait dominant de femme qui fait de l'humour.

5.1. Langue et jeu avec le public

Cathy Gauthier a été qualifiée d'humoriste « vulgaire ». Cette étiquette lui a initialement collé à la peau, jusqu'à devenir la marque de commerce du personnage, pour ainsi dire. Des thèmes osés et un langage cru ont contribué à ce phénomène. D'ailleurs, elle a dit : « Quand je regarde en arrière,

3 Franco Nuovo. « La vraie Cathy Gauthier », *La Presse*, 19 août 2014 [en ligne] [<http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/humour-et-varietes/201408/19/01-4792937-la-vraie-cathy-gauthier.php>].

je comprends que j'ai pu en scandaliser quelques-uns. Il y a au moins 60 % du matériel que je ne ferais plus. Je n'oserais plus.» Néanmoins, cette façon de faire du *stand-up* a marqué les esprits et il convient de porter une attention particulière au personnage de Cathy Gauthier en constatant tout d'abord sa façon de parler : on verra dans un premier temps son langage (type et québécoisismes) et, dans un second temps, l'usage qu'elle fait des sacres. Finalement, il sera question de la performance de l'humoriste alors qu'elle s'invite dans le parterre où se trouve son public.

Faisons tout d'abord une courte histoire de l'humour vulgaire ou cru. Durant plusieurs décennies, les monologues, et plus tard les spectacles d'humour, étaient considérés comme des sous-genres grossiers. Cependant, les mots obscènes et les images choquantes sont loin d'être propres au Québec. Déjà, pendant le Moyen âge, sont apparus les jongleurs et les bouffons de cour. Les fabliaux, de courtes histoires grivoises, faisaient le ravissement des foules, en général peu éduquées. Il y a ici un parallèle intéressant à faire entre cette époque et l'ère contemporaine en ce qui concerne la vulgarité et l'ambiance sociale régnante. En effet, les ressemblances se font tant du côté du fond que de la forme des blagues : « Like some fabliaux, some jokes are complex short narratives that require the audience to follow a carefully constructed storyline before the punch line is delivered ». Dans les deux cas, l'humour agit comme un exutoire utilisé par les individus vivant le plus souvent sous différentes op/pressions. Les comiques du Moyen âge et ceux d'aujourd'hui ont une fonction « hygiénique », puisqu'ils ont comme fonction sociale d'« assainir », par des pratiques plus ou moins glorieuses, les mœurs. Tout va comme si user de sacres et de vulgarités permet de garder la société « les deux pieds sur terre » afin de ne pas trop se prendre au sérieux ou encore d'alléger le quotidien. Dans ces circonstances, le rôle social des humoristes n'est plus à débattre : ils reflètent ce qui les entoure. Fait à noter, jamais autant qu'au Moyen âge les comiques ont plus ressemblé aux humoristes actuels, quoique les femmes soient nouvellement des instigatrices dans le domaine.

Aux États-Unis existe un niveau d'humour plus cru (appelé humour *trash*). À ce propos, l'humoriste Mike Ward répète que les Québécois sont très réticents à apprécier un humour rude. Selon lui, les limites sont moindres au Pays de l'Oncle Sam, même si l'humoriste admet que « le

· *Ibid.*

· John F. Moran. « 'So the villain walks into a bar...': the fabliau as stand-up comedy » dans Kristin L. Burr, John F. Moran et Norris J. Lacy (dir.). *The Old French Fabliaux. Essays on Comedy and Context*, Londres, McFerland & Company, 2007, p. 30-41.

· Logan E. Whalen. «Modern Dirty Jokes and the Old Fabliaux» dans *ibid.*, p. 149.

Québec est plus ouvert qu'avant ». D'ailleurs, comme il le rapporte aux *Francs-Tireurs*, le producteur Gilbert Rozon lui aurait dit : « Aux États[-Unis], tu serais millionnaire, mais au Québec, ça ne marchera jamais ». Durant cette entrevue, l'humoriste mentionne aussi que ses critiques en anglais sont beaucoup plus prompts à lui faire des compliments (« *smart* » par exemple), alors que ce n'est jamais le cas en français.

Le langage utilisé dans *100 % vache folle* est tantôt « familier », tantôt « populaire » et parfois « vulgaire ». Les exemples proviennent ici du numéro « Les affaires qui me rendent grippette ». Dans le premier cas, Cathy Gauthier dit par exemple : « Je pogne les nerfs à rien. Sauf que ça dure rien que 30 secondes, après je réalise que je suis folle. Je prends une grande respiration, j'fais une grande salutation au soleil et tout redevient à la normale. » Plusieurs autres moments du spectacle auraient pu être cités, puisque ce type de langage sert à raconter de manière décontractée. Ici, le discours est caractérisé par une expression québécoise (« pogner les nerfs »), ce qui ne caractérise pas cet extrait en soi. Le langage populaire/familier est aussi rendu par les multiples erreurs commises, par exemple « tout redevient à la normale » plutôt que « tout revient à la normale ». Il se retrouve également dans une syntaxe simplifiée, par exemple « ça dure rien que », marquée par l'omission de la négation.

Dans le deuxième cas, celui du registre « populaire », le ton est un peu plus osé. Il faut situer cet extrait dans un récit portant sur Raël, le fondateur du culte raélien, et son succès malgré sa bizarrerie. Le personnage de Cathy Gauthier n'entretient aucune sympathie envers lui : « Tout ça avec un *suit* des *Satelipopettes* sur le dos, là. Il le mérite quasiment, son *cash!* » Les termes « *suit* » et « *cash* », empruntés à l'anglais, correspondent bien à ce type de langage. Il en va de même pour la référence issue de la culture populaire « *Satelipopettes* », une populaire émission jeunesse des années 1970 et 1980. Le titre du numéro « Les affaires qui me rendent grippette » peut aussi être placé dans la catégorie « populaire » du langage, en raison du mot « grippette », entendu dans le sens de fâchée ou d'énervée.

• Éric Clément. « Jérémy Demay ascendant Mike Ward », *La Presse*, Montréal, 5 novembre 2012 [en ligne] [<http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/humour-et-varietes/201211/05/01-4590343-jeremy-demay-ascendant-mike-ward.php>].

• « Entrevue de Mike Ward », *Les francs-tireurs*, épisode 358, Télé-Québec, 18 janvier [en ligne] [<http://lesfrancstireurs.telequebec.tv/episodes?year=2011>].

• Cathy Gauthier, *op. cit.*, vers 33 min. 5 sec.

• *Ibid.*, vers 37 min. 50 sec.

Dans le troisième cas, le registre vulgaire ponctue le monologue de l'humoriste, par exemple : « Première affaire qui me rend grippette : le monde *cheap*. Astie de rapace de mardo!¹⁰ » ou encore « Une autre affaire qui me rend grippette : ceux qui portent des Crocs. Les Crocs, les estis de gougounes laites faites en plastique qui fait que tu pues des pieds toute l'été. C'est quoi cette estie de mode de mongole-là ?¹¹ » Les sacres, mais aussi les déformations (telles que « laites » et « toute l'été ») et les insultes, sans parler des images crues que Gauthier donne à voir, sont ici nombreux. Tous ces types de formules tendent à associer le personnage à un caractère considéré masculin. Dans les trois cas, les niveaux de langage permettent à la *stand-up* une agentivité féminine affirmée, quoique d'autres moyens, en rapport avec les thèmes notamment, se révèlent plus efficaces.

Il est également nécessaire de se pencher sur la fonction des sacres en humour, véritable affirmation d'un déni et souvent l'apanage d'un niveau de langage vulgaire. Le sacre est bel et bien représentatif d'une partie de la société : il « pose une empreinte sociologique sur les énoncés qui le portent et sur les sujets énonciateurs qui les expriment. Par sa seule présence, il connote la spécificité nationale/québécoise¹² ». En effet, au Québec plus qu'ailleurs, l'usage de mots en lien avec l'Église est présent, dénotant ainsi un malaise par rapport à la sphère religieuse : « le sacre exprime les sentiments et les émotions contradictoires après l'époque de la prédominance religieuse¹³ ». Il faudrait donc à cet égard se plonger dans l'histoire des liens avec la religion catholique du Canada français et du Québec pour mieux saisir le phénomène, ce qui ne sera pas fait ici. Par comparaison, en France, le phénomène renvoie aux termes dénotant la sexualité, à l'exemple du fameux « putain ».

Les sacres sont abondants chez Cathy Gauthier (« hostie », « esti », « tabar », « criss », « crissement » par exemple). Les sacres existent depuis longtemps et leur fonction est particulière de nos jours : « maintenant, le sacre est devenu l'affirmation de soi-même, une sorte

¹⁰ *Ibid.*, vers 33 min. 30 sec.

¹¹ *Ibid.*, vers 40 min.

¹² Clément Légaré. *L'empire du sacre, étude sémiolinguistique d'un intensif populaire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1984, p. 196.

¹³ Jurgita Matačiūnaitė et Vilhelmina Vitkauskienė. « Particularités du juron dans le français québécois » (PDF), *Bibliothèque de l'Université de Vilnius* (Lituanie) p. 39 [en ligne] [page consultée le 27 janvier 2014] [<http://www.biblioteka.vpu.lt/zmogusirzodis/PDF/svetimosioskalbos/2010/matvit36-42.pdf>]. N.B. Il s'agit d'une revue scientifique publiée en 2010, mais je n'arrive pas à savoir à quoi correspond le titre, en lituanien.

d'acte social¹⁴ ». C'est donc à travers le niveau de langage utilisé que s'est en partie construit le personnage de Cathy Gauthier. Son langage est constitutif d'une personnalité qui a franchi les limites de l'acceptable – aux dires de certains –, et ce, avec une verve quasi inégalée pour une femme. Il est également en adéquation avec les thèmes exploités, c'est-à-dire des thèmes parfois tout aussi dérangeants, mais que l'on pourrait également qualifier de courageux.

Les sacres ne sont pas absents des spectacles des autres humoristes du corpus, mais ils n'abondent pas non plus. Sacrer est plus rare chez une femme, comme le relève Lucie Joubert : « Les femmes humoristes, malgré quelques sacres ici et là [...] restent dans l'ensemble assez sages.¹⁵ » Ils sont sans contredit plus abondants chez Cathy Gauthier. Son utilisation des sacres n'est pas étrangère à la conception que le grand public se fait d'elle et ils contribuent à rapprocher son type d'humour de celui des hommes. Dans certains cas, les sacres servent à parler de la société québécoise, comme c'est le cas avec Nabila Ben Youssef. Les sacres peuvent contribuer à la force d'un gag. En définitive, les spectacles du corpus utilisent des registres de langue variés. Cependant, lorsqu'il s'agit d'une femme, ce registre est d'office restreint par les conventions ; on verra cependant que Cathy Gauthier a repoussé les limites.

Le numéro « La fille saoule » constitue un bon exemple des préjugés qui prévalent selon le sexe. Par une imitation filée d'un personnage saoul, Cathy Gauthier met en lumière les idées reçues en regard des femmes, perçues comme dévergondées parce qu'elles s'amusent et passent une soirée dans un bar :

J'ai décidé d'arrêter de boire, parce que je me suis rendu compte que ce n'était pas tellement bien vu par la société, une femme saoule. N'est-ce pas, mesdames ? Une femme, c'est fait pour être *cute*, rester assis pis *matcher* avec le sofa pis la tapisserie. Les gars sont chanceux. Eux peuvent être dans un bar, saouls morts, les culottes à terre, le cerveau à l'air (Elle place ses mains vers son entrejambe pour signifier que le cerveau est en fait les organes génitaux des hommes).¹⁶

Le personnage passe la soirée dans un bar où il y a du karaoké. Elle entonne « *I Will Survive* » de manière peu convaincante, puis une voix annonçant le *last call* se fait entendre. La fille saoule ne veut pas quitter les lieux et elle se fâche. Elle étire les minutes avant de partir, à la recherche de son sac à main, « une tite sacoche en cuir, brune avec des franges¹⁷ ». Pour ce faire, elle descend dans

¹⁴ Jurgita Matačiūnaitė et Vilhelmina Vitkauskienė, *op. cit.*, p. 41.

¹⁵ Lucie Joubert. *L'humour du sexe*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶ Cathy Gauthier, *op. cit.*, vers 71 min.

¹⁷ *Ibid.*, vers 76 min. 10 sec.

le public. Cathy Gauthier interagit avec quelques spectateurs, comme s'il s'agit de vieilles connaissances : dans un premier temps, un homme accompagné avec qui elle prétend avoir eu une aventure; dans un deuxième temps une femme que l'on comprend « être » sa belle-sœur Sylvie (dont il a été question plus tôt, dans première partie du spectacle) et, dans un troisième temps, un couple hétérosexuel à qui elle affirme que l'homme est infidèle.

Voyons ce qu'elle dit dans les deux premiers cas. En rencontrant le premier homme, la *stand-up* s'exprime, ce qui instaure à coup sûr un malaise : « Hey, qu'est-ce que tu fais là, toé ? Comment ça tu m'as jamais rappelée ? [...] Amène-moi chez vous, vu que la dernière fois tu bandais pas! Je voulais juste vous dire : c'est très beau chez vous, madame.» » La *stand-up* s'éloigne. Ensuite, Cathy Gauthier s'adresse à une femme avec beaucoup de chaleur et ce n'est que quelques instants plus tard qu'elle annonce son identité : « J't'aime, moé esti, pis on se voit pus! (au public) Hey, tout le monde, c'est ma belle-sœur Sylvie! C'est des tites farces, Vivi, c'est pas toute vrai ce que je disais sur toi...» » En fait, l'humoriste a déblaté une foule de détails et de critiques sur cette femme que l'on imagine à la fois pas très futée et énervante. Pendant tous ses monologues, Cathy Gauthier, mais aussi tous les *stand-ups* en général, sont en « dialogue » constant avec le public. Il se produit une véritable interaction avec ce dernier, par les rires et les réactions qu'il peut exprimer. Le numéro « La fille saoule » en est un exemple flagrant.

Cathy Gauthier fait du bar évoqué un lieu où l'agentivité de son personnage s'affirme». Il s'agit d'un endroit propre au développement urbain. Cependant, chez Cathy Gauthier, cet espace imaginaire se couple avec un lieu réel, soit le parterre de la salle du Dix30, où a été capté le DVD. Il y a donc une transition entre un bar fictif et la salle de Brossard, ce qui est apte à convoyer le malaise, puisque le public est amené à se demander si ce que prétend l'humoriste est vrai ou non : connaît-elle réellement ceux qu'elle apostrophe ? Il s'exerce un décalage entre la réalité et l'imaginaire, un phénomène qu'a entretenu Gauthier à d'autres endroits dans le spectacle, en mentionnant être « un clown » et un « personnage » notamment. Elle met ainsi l'accent sur le fait que les reproches qui lui ont été adressés, en lien avec sa vulgarité, ne renvoient pas à ce que la femme, derrière les lignes abruptes, est réellement.

* *Ibid.*, vers 76 min. 25 sec.

* *Ibid.*, vers 77 min. 45 sec.

* Lise Dion en fait de même, soit dans un bar elle aussi.

En résumé, la performance du personnage de Cathy Gauthier est marquée par son langage qui la différencie des autres *stand-ups*. Sacres et vulgarités abondent dans la forme de son discours. Ils servent un propos en lien avec tantôt la ruralité, tantôt la ville, en les mettant en tension. L'humoriste emprunte au registre populaire, ce qui cadre avec son personnage issu de l'Abitibi, une région qu'elle décrit ailleurs comme « barbare ». La performance de la *stand-up* se caractérise aussi par son jeu avec le public. Dans le numéro « La fille saoule », elle interprète une femme qui a trop bu. Elle va instaurer des malaises dans le public en inventant des faussetés à leur sujet. Son personnage est alors imbibé d'alcool, alors qu'elle demeure surtout « elle-même » ailleurs dans le spectacle : son personnage principal demeure à la base de la majorité des numéros.

5.2. De la pédophilie à l'humour grivois

Le thème du corps se décline en une variété de thématiques. Tout d'abord, Cathy Gauthier exprime les pressions qu'elle subit pour qu'elle ait un enfant. Par le biais d'une liste, elle explique pourquoi elle ne veut pas d'enfant. Elle ne voudrait pas être étiquetée comme femme à la maison. Une autre de ces raisons : des actes de pédophilie qui risqueraient de guetter cet enfant, un extrait aux échos tristes. Ensuite, dans un tout autre ordre d'idée, la *stand-up* raconte son épopée lors d'un combat de type TKO, acronyme de « *technical knock-out* ». En maniant un ton grivois, elle décrit l'ambiance et les gens présents. Elle décrit une jeune femme plantureuse en s'appropriant des codes d'ordinaire masculins. Gauthier, tel un effet de miroir, renvoie des images normalement attribuées aux hommes. Ainsi, la poitrine de la femme fait l'objet de blagues, un thème qui est un lieu commun du discours humoristique.

Dans le numéro au titre évocateur « Je ne veux pas d'enfants », Cathy Gauthier énumère les raisons pour lesquelles elle ne souhaite pas devenir mère²¹. En fait, elle navigue à contre-courant de

²¹ L'humoriste affirme pourtant le contraire depuis quelques années et a exprimé à plusieurs reprises vouloir fonder une famille, ce qui prouve que l'on est au théâtre. Sa grossesse a plus tard été annoncée, à la fin de 2017. « "C'est maintenant ou jamais" : Cathy Gauthier arrête sa tournée », *TVA nouvelles*, 18 juillet 2016 [en ligne] [<http://www.tvanouvelles.ca/2016/07/18/cathy-gauthier-arrete-sa-tournee-pour-concevoir-un-bebe>] et Anne-Lovely Étienne et Bruno Lapointe, « Un premier enfant pour Cathy Gauthier », *Journal de Montréal*, 10 décembre 2017 [en ligne] [<http://www.journaldemontreal.com/2017/12/10/un-premier-enfant-pour-cathy-gauthier>].

la société, mais elle est dans le courant qui domine chez les humoristes. Gauthier fait part des pressions qu'elle a subies :

Une autre affaire qui me rend grippette, c'est quand je dis au monde de mon entourage que je ne veux pas avoir d'enfants, ça les insulte, comme s'ils le prenaient personnel. (voix) « Bin voyons donc, tu peux pas dire ça devant le monde, que tu veux pas d'enfant. Déjà que tout le monde pense que t'es folle, si tu leur dis que tu veux pas d'enfants... Toutes les femmes veulent avoir des enfants. Toi aussi, tu vas en avoir, des enfants. C'est parce que t'as pas encore rencontré quelqu'un qui va t'en faire. Toi aussi, tu vas en avoir une maison, un mari, une piscine Turtle ! » Hey! Je suis pas en train de dire que j'haïs les enfants. Au contraire, je les adore. C'est juste que moi, personnellement, j'en veux pas. Non, moi ce que j'aime le plus dans la vie, c'est dormir, pis apparemment qu'un bébé ça pourrait *scaper* mon activité préférée.²²

Une règle de trois vient ici participer au comique de l'extrait, soit « maison », « mari » et « piscine Turtle », ce dernier élément venant ramener les propos de l'interlocuteur à un élément futile et infantile. Les mots « veux pas » ainsi qu'« enfant » réapparaissent comme un leitmotiv qui exprime l'énervement que ressent Cathy Gauthier lorsqu'on la sermonne de la sorte.

Le personnage exprime les différents types de pressions qui pèsent sur son choix. Une femme qui fait de même est durement jugée, au point d'être catégorisée auprès de ses proches comme « folle », faisant référence au titre. La maternité se produit, aux dires de ses défenseurs, chez toute femme qui « attend » qu'elle se produise et auprès de celles qui ne la refusent pas. Le fait de devenir mère est présenté comme un phénomène non seulement normal, mais comme un souhait commun à toutes. Lucie Joubert abonde dans le même sens que Gauthier dans *L'envers du landau*. Pour elle, « le consensus autour de la famille et cette surenchère d'injonctions péremptoires à faire des enfants se manifestent partout. »²³ L'humoriste maintient que son corps est sa chasse gardée, non pas celle de la société et de ses prérogatives. D'ailleurs, c'est *pour* la préservation de celui-ci, par l'acte de dormir, qu'elle souhaite ne pas avoir d'enfant, comme si les deux entraient en conflit. En effet, une femme doit souvent se priver sur plusieurs plans (sommeil, nourriture, carrière, activités sociales, etc.) pour élever son poupon grandissant, ce qui est généralement moins le cas chez un homme.

S'ensuivent plusieurs raisons, ses peurs en fait, pour aider à comprendre la décision du personnage : elle craint d'accoucher, d'avoir des enfants laids, de les aider dans leurs devoirs, que quelque chose de grave arrive à sa progéniture ou encore d'être étiquetée comme « femme à la

²² Cathy Gauthier, *op. cit.*, vers 55 min. 40 sec.

²³ Lucie Joubert. *L'envers du landau*, *op. cit.*, p. 81.

maison ». Gauthier démontre une certaine solidarité féminine en donnant des indications au sujet de celles qui mènent ce genre de vie :

Je ne voudrais pas non plus avoir le titre « maman à la maison ». Est-ce qu'on a des mamans à la maison ici ce soir ? Des reines au foyer. Oui ? Là, les filles, je pense qu'il est temps qu'on *upgrade* la patente. On est rendu en 2008, vous n'êtes plus que des simples « mamans à la maison ». Vous êtes des gestionnaires de portefeuille familial personnalisé avec une spécialisation en gestion de crise. C'est ça que tu fais, dans la vie.²⁶

Le trait d'esprit « gestionnaires de portefeuille familial personnalisé avec une spécialisation en gestion de crise » constitue un élan revendicatif original relevant d'une critique féministe. Le personnage soulève l'enjeu de la place des femmes sur le marché du travail, un milieu qui leur est bien moins favorable qu'aux hommes. Encore aujourd'hui, « la Femme incarne bien cet "Autre" qui ne dispose justement pas du pouvoir de "l'Un" (l'Homme), à savoir "se placer comme référent du monde, construire ses Autres"²⁷ ». Si les femmes occupent moins de postes de pouvoir et sont à la tête d'entreprises en nombre moindre que leurs homologues masculins, c'est entre autres en raison de leur souci de ne pas se montrer trop agressives et de ne pas revendiquer leurs droits. Ce phénomène est décrit par Pascale Navarro dans *Pour en finir avec la modestie féminine*²⁸ (2002). L'auteure y explique que « développer notre singularité et notre différence est contraire à ce que nous a appris la culture de la modestie féminine.²⁹ » Les travailleuses doivent se fondre au modèle en place, dont les dispositifs ont généralement été établis par des hommes avant elles. Ainsi, les femmes, et à plus forte raison les mères, sont plus facilement reléguées à la marge, ce qui freine leur entrée sur le marché du travail. Le personnage de Cathy Gauthier sympathise donc ici avec les mères, mais aussi avec les femmes.

Le numéro se conclut alors que la dernière raison pour laquelle le personnage ne veut pas d'enfants est évoquée. Gauthier redoute les agressions sexuelles sur les enfants : « La vraie raison pourquoi je ne veux pas d'enfant, je vais vous le dire une fois pour toutes, c'est que j'aurais trop peur qu'il leur arrive quelque chose de grave. [...] Genre que tu apprends, à un moment donné, que

²⁶ Cathy Gauthier, *op. cit.*, vers 64 min.

²⁷ Christine Delphy. *Classer, dominer : qui sont les autres ?* Paris, La Fabrique, 2008, p. 20 citée dans Soline Blanchard, « Café amer et égalité sucrée : l'accès des femmes aux postes à responsabilités à travers le prisme de la rhétorique patronale », *Recherches féministes*, vol. 23, n° 2, 2010, p. 167.

²⁸ Pascale Navarro. *Pour en finir avec la modestie féminine*, Montréal, Boréal, 2002.

²⁹ *Ibid.*, p. 62.

tes enfants ont été victimes de pédophilie.²⁹ » Ce topique est une rareté dans le corpus de l'humour de scène québécois et dénote la sensibilité particulière de l'artiste. La pédophilie est un de ces thèmes douloureux nouvellement abordés en humour. Au milieu d'une rigolade généralisée, ce thème permet un moment de réflexion. D'une certaine manière, Gauthier se transforme un moment en clown triste, ce qu'il est d'ailleurs bon ton de faire dans les spectacles d'humour de la dernière décennie. Si l'humoriste a souhaité faire œuvre utile, elle est sans doute consciente de ses limites : « L'art, on le voit, n'est pas une efficace opération de salut, mais une pantomime sublime au bord de la tombe, voilant, pour un instant seulement, *les terreurs du gouffre*.³⁰ »

La position du personnage est exprimée avec force. Sur une affiche au fond de la scène, alors que Cathy Gauthier vient de terminer son numéro, il est inscrit : « "L'an dernier, la DPJ a recensé 25 000 signalements. De ce nombre, 14 000 enfants négligés, 3000 enfants battus, 2000 enfants agressés sexuellement. C'est sans compter tous ceux qui souffrent en silence." Source : *Les voleurs d'enfance*, Paul Arcand. » Ici encore, Gauthier y va de conseils afin « d'éclairer » les hommes qui ne sauraient pas si la fille qui les intéresse est trop jeune pour s'adonner à des actes sexuels. Il s'ensuit une liste d'évidences qui rend mal à l'aise :

Si tu lui demandes ce qu'elle fait dans la vie et qu'elle te répond : (voix d'enfant) « Moi, je suis une princesse-sirène-ballerine! » Cours, Forrest, cours! Trop jeune. Si tu l'invites chez vous pour écouter un film, pis qu'elle veut se faire une cabane avec les coussins du sofa, trop jeune. [...] Si, quand elle souffle les chandelles sur son gâteau de fête, son souhait c'est que t'arrêtes d'aller la rejoindre dans son lit la nuit, réveille!³¹

En apparence saugrenue et comique, cette liste est pourtant porteuse de drames. Celle-ci s'attarde à des stéréotypes de la jeunesse et de l'enfance au féminin. Le temps d'une courte phrase (« Moi, je suis une princesse-sirène-ballerine! »), Gauthier devient à son tour cette enfant soumise aux abus. En effet, elle emprunte un ton enfantin. L'expression « Cours, Forrest, cours! », issue du film de Robert Zemeckis, *Forrest Gump* (1994), dont le personnage principal est interprété par Tom Hanks, est désormais si célèbre que le spectateur sera en mesure d'en comprendre le sens sur le champ. La *stand-up* s'emploie en fin de compte à provoquer un rire jaune chez son public.

L'évidence de la violence envers les femmes et les filles, bien que de tout temps, s'explique par un contexte où elle est banalisée et systématisée : « La contrepartie de l'énonciation d'une

²⁹ Cathy Gauthier, *op. cit.*, vers 67 min. 50 sec.

³⁰ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 70.

³¹ Cathy Gauthier, *op. cit.*, vers 68 min. 50 sec.

sexualité désentravée est certainement l'écriture des violences sexuelles que subissent les femmes dans un monde saturé par ce qu'il est désormais convenu d'appeler la "culture du viol"¹¹ ». En dépeignant l'enfance au féminin, le personnage de Cathy Gauthier s'attire la sympathie de la foule pour mieux décrier la violence sexuelle faite aux enfants. Prendre ainsi leur défense peut sembler surprenant après que l'humoriste ait abordé des sujets très osés. Elle y convie autant de force et d'humeur que pour les sujets triviaux qui ont fait sa célébrité. La violence sexuelle contre les femmes, par la force des choses, est un sujet longuement décliné au sein des études féministes. Ce type d'agression est prépondérant puisqu'il constitue une attaque contre le corps féminin : « les femmes sont les principales victimes des violences sexuelles, notamment dans leur jeunesse, et [...] ces violences sont commises majoritairement par une personne connue de la victime (l'auteur est inconnu dans un peu moins d'un quart des cas)¹² ». Ce sujet terriblement intime est le point le plus visible et le plus sensible de la condition des femmes par rapport aux hommes. Si l'agression elle-même engendre de graves répercussions, sa menace pèse lourd dans l'esprit des femmes et les limite dans leur mobilité¹³, c'est-à-dire dans leur appropriation de l'espace public, sans cesse à reconquérir.

Dans le cas plus précis de la pédophilie, la tendance est à considérer l'agresseur comme un fou ou un psychopathe, ce qui a pour effet de dépolitiser ce type d'agression criminelle. En effet, une telle agression sexuelle ne serait plus la résultante d'une domination masculine, mais une simple anomalie psychologique ou biologique. En s'adressant aux pédophiles potentiels directement, Cathy Gauthier vient contrer ce phénomène : elle explique clairement comment s'y prendre pour *ne pas* devenir un agresseur d'enfants. Elle s'en prend à l'individu lui-même et le charge d'une responsabilité. Elle termine son numéro sur un ton péremptoire, avant de tourner les talons : « Là, ce soir, le message va être très clair, très simple : un enfant, tu touches pas à ça. Pis si tu sais pas quoi faire avec ta graine qui te démange, eh bin crosse-toé!¹⁴ » En ce sens, l'humoriste présente la pédophilie comme un acte contrôlable, ce qui la place dans une perspective féministe étonnante, pour une *stand-up*. Par ailleurs, ce choix de sujet dénote une tendance générale en

¹¹ Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette. « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014, p. 48.

¹² Alice Debauche. « Violence sexuelle » dans Juliette Rennes, *op. cit.*, p. 694.

¹³ *Ibid.*, p. 695.

¹⁴ Cathy Gauthier, *op. cit.*, vers 69 min. 40 sec.

humour, à savoir que certains spectacles contiennent des moments touchants ou des points sensibles».

Un paroxysme est atteint avec le numéro « TKO », en regard de l'humour de scène au féminin. Cathy Gauthier place son récit dans un aréna de Victoriaville où, en compagnie d'amis masculins qui lui font honte, elle assiste à ce type de combats extrêmes longuement dépeints :

C'est un mélange entre de la boxe, des arts martiaux et de la débilité profonde. Tu vois qu'à ces combats-là, les gars en sont pas à leur premier coup de pied dans' face [...] Dans la TKO, tous les coups sont permis. Tu as le droit de disloquer des genoux à l'envers, de donner des coups de karaté dans gorge, tu peux tirer les cheveux, cracher, twister les mamelons [...] Y ramassent des dents dans le *ring* à la fin de chaque combat. Si t'es assis proche, ça se peut que tu reçoives du sang. Le but du jeu, c'est d'étrangler l'autre. Voyez le topo».

Cet aréna est un espace investi par, on peut le supposer, une quasi-majorité d'hommes, où une place presque nulle est laissée à l'émancipation au féminin. Dans ce lieu décrit comme empli d'hommes aux comportements douteux, Gauthier avoue ne pas se sentir à sa place, mais elle est une amatrice de sensations fortes. En effet, la violence qui y est décrite se présente peu chez les humoristes femmes. Il s'agit d'un endroit où sont concentrées toutes sortes de violences, dont certaines à l'égard des femmes, en commençant par le sexisme ordinaire. L'humoriste évite le piège du racolage dans sa volonté de montrer, d'un point de vue féminin, une réalité hautement masculine et misogynie.

La testostérone ambiante n'est contrebalancée que par de rares présences féminines, pas moins louches que les personnes dans la salle. L'humoriste parle de la fille assise à côté d'elle à l'aide de multiples procédés humoristiques. Elle se moque de ce choix esthétiquement, voire éthiquement, discutable :

J'aimerais ça faire une petite parenthèse, ici. C'est pas des seins, qu'elle avait. C'était une *joke*. Elle avait des seins-*jokes*. Tsé un chirurgien qui a aucun éthique. En fait, on aurait dit que tout l'air qu'elle avait manqué au cerveau, il l'avait mis dans les totons. Parce que gros d'même, c'est plus des seins, c'est des totons, des ESTIES de grosses boules, m'entends-tu ? Comme si elle s'était faite greffer un deuxième cul sur le *chest*. Un cul d'Américaine qui aime ça, le Kentucky. Gros de même, c'est plus des seins, c'est un piège à pénis.»

» Pensons au numéro sur l'avortement chez Louis-José Houde ou au numéro sur le père défunt de Martin Matte. Louis-José Houde. *Suivre la parade au centre Bell* (2 DVD+1CD), Longueuil, Phaneuf musique, 2010; Martin Matte. *Condamné à l'excellence* (DVD), Montréal, TVA Films, 2010.

* Cathy Gauthier, *op. cit.*, vers 23 min. 5 sec.

» *Ibid.*, vers 25 min. 35 sec.

Cet extrait montre un style éminemment masculin, surtout par l'usage de synonymes familiers concernant les seins. Le sacre, le sujet, la mention de la chaîne de restaurants Poulet frit Kentucky, les références anglophones et américaines, tout contribue à renvoyer le reflet de l'ambiance dans laquelle Cathy Gauthier se trouvait dans l'arène où avait lieu le spectacle/match. En effet, à la manière d'un miroir, elle emploie les mêmes stratégies masculines pour dénigrer les femmes. Elle dénonce l'absurdité d'un tel évènement. Elle donne ainsi à voir qu'elle s'approprie les codes masculins pour ensuite les détourner. La critique de la poitrine de la femme, décrite par une accumulation descriptive, en est un bon exemple. Gauthier ajoute toutes sortes de détails pour signifier ce que le public devant elle n'a pas vu. Elle termine finalement sa « parenthèse » par une allusion sexuelle.

Le ton grivois peut choquer⁸, mais l'astuce du personnage est de faire ses commentaires dans ce « temple ». Cela donne à réfléchir quant aux critiques dont les femmes font l'objet : la réalité est porteuse d'exemples bien pires que ce qu'elle raconte. L'humoriste semble demander : « Est-ce moi la plus vulgaire, en ne faisant que relater les faits, ou sont-ce ceux et celles qui *agissent* de façon vulgaire en premier lieu ? Est-ce grave d'affirmer qui je suis, même si cela se fait à l'aide d'un mauvais langage, alors que certaines femmes sont des stéréotypes d'elles-mêmes ? Suis-je vraiment la pire, à côté d'une si violente barbarie ? » La *stand-up* utilise le lieu commun des seins (et par leur synonyme familier « totons », un terme décrié) et le décline de diverses manières par le biais d'une comparaison, d'une bissociation, d'une exagération, d'un jeu de mots, d'une transposition et d'une incompatibilité logique. Précisons les procédés de la bissociation et de la transposition, qui n'ont pas été définis jusqu'ici. La bissociation se définit comme une blague qui « associe deux univers qui à priori n'ont aucun rapport ensemble, pour en créer un troisième⁹ », tandis que la transposition est le fait de « mettre un élément donné dans un environnement contraire à sa nature¹⁰ ». Ces deux procédés sont présents dans le numéro « La Tunisie change » de Nabila Ben Youssef. À titre d'exemple, voici une bissociation faisant référence à la publicité de Subway : « C'était l'appel à la prière qui venait des mosquées. Imaginez cinq fois par jour, sept jours par semaine, pendant toute une vie, la même chanson ! C'est comme si vous entendiez constamment :

⁸ D'ailleurs, l'humour de Cathy Gauthier n'est pas le plus trivial des scènes québécoises (pensez à Mike Ward, à Mariana Mazza, à Guillaume Wagner ou à Peter McLeod par exemple).

⁹ Robert Aird et Lucie Joubert, *op. cit.*, p. 485.

¹⁰ *Id.*

"Douze pouces, cinq dollars ! Douze pouces, cinq dollars !" » De même, une transposition présente dans ce spectacle peut être : « Alors, pour vous situer un peu, la Tunisie est complètement au nord-est de l'Afrique, en haut à droite, si vous voulez. Bon, vous prenez la 40 Est, vous continuez sur le boulevard Atlantique, c'est la troisième trappe de sable à droite.⁴ »

Les textes des spectacles d'humour font souvent usage de lieux communs, soit des récurrences de plusieurs sujets ou thèmes choisis par les comiques ainsi que l'usage de différents procédés. Ici, comme ailleurs dans cette thèse, il s'agit des seins, élément incontournable de la composante corporelle féminine. De nombreux chercheurs ont creusé la question des lieux communs et leur définition ne met pas toujours en lumière les mêmes caractéristiques, quoique l'idée maîtresse soit sensiblement la même partout. Ruth Amossy s'est aussi intéressée à des sujets connexes que sont les stéréotypes, les clichés, les poncifs, etc., sur lesquels on aura l'occasion de brièvement revenir. L'origine de ce concept, c'est-à-dire la conception dont se faisait Aristote des lieux communs dans *Les Topiques*⁵ se définit ainsi : « Chez Aristote, les lieux communs sont des catégories formelles d'arguments ayant une portée générale⁶ ». Le caractère général des lieux communs leur confère donc inmanquablement une fonction quasi encyclopédique : « les *topoi* sont essentiellement des propositions visant une universalité d'une vérité en tant que *probabilité*.⁷ » La reconnaissance des lieux communs ne peut se faire qu'à l'intérieur d'un groupe prédéfini qui partage des propriétés culturelles communes aux membres.

Ainsi, les lieux communs, la poitrine féminine par exemple, sont imprégnés de la doxa de cette culture : ils sont un « conglomérat de sujets, opinions et idées admises qui, à la manière d'un *catalogue général*, fournit aux membres d'une communauté linguistique donnée le fond doxologique d'où ils tirent leurs arguments.⁸ » Chaïm Perelman, quant à lui, constate à quel point les lieux communs se retrouvent dans des domaines variés : « les lieux communs sont des

⁴ Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 8 min.

⁵ *Ibid.*, vers 11 min 15 sec.

⁶ Aristote. *Aristote – Les Topiques* [en ligne] [page consultée le 18 janvier 2014] [<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/tabletopiques.htm>].

⁷ Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot. *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, F. Nathan, 1997, p. 19.

⁸ Daniel Castillo Durante. *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, 1994, p. 29.

⁹ *Ibid.*, p. 31.

affirmations très générales concernant ce qui est présumé valoir plus, en quelque domaine que ce soit, alors que les lieux spécifiques concernent ce qui est préférable dans des domaines particuliers.⁷ » De l'article de Francis Goyet⁸, on retient ces quelques termes en lien avec les lieux communs : bien sûr « banalité » et « cliché », mais aussi « réutilisation » (p. 68 pour les trois), « généralisation » et « rapport à la *doxa* » (p. 62 pour les deux). Paul Zumthor, quant à lui, parle de « catégories logiques », de « types », de « motifs », de « *loci communes* » qui ont une valeur d'« art de la mémoire⁹ ».

En tant que lieu commun, les seins constituent un attribut qui conteste les standards de beauté qui prévalent et dont le personnage de Cathy Gauthier est entièrement conscient. D'ailleurs, ses remarques au sujet de sa voisine ne cachent pas sa critique envers ce choix esthétique. À sa manière, Cathy Gauthier met à mal les normes qui régissent la beauté, plus insidieuses lorsqu'il s'agit des femmes : ces actes « contribuent au marquage social et culturel du corps à travers la soustraction, l'addition ou la modification de certaines de ses parties¹⁰ ». Le personnage décrit par l'humoriste soumet son corps d'une manière extrême à « un projet identitaire, un objet de salut individuel : sa mise en valeur quotidienne est présentée par les médias comme la mise en valeur de soi d'un point de vue moral¹¹ ». L'humoriste constate le phénomène et le désavoue à sa manière.

Dans le même numéro, d'autres femmes sont au centre de la critique en lien avec le corps. Cette fois, les femmes dont elle parle font partie du spectacle, puisqu'elles le rythment en présentant

⁷ Chaïm Perelman. *L'empire rhétorique*, Paris, Vrin, 1977 dans *Études littéraires* [en ligne] [page consultée le 20 janvier 2014] [<http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/topos.php>]. Dans *La guerre du cliché*, Charles Dantzig offre plusieurs définitions autour du sujet qui intéresse ici ; des « Propositions pour des articles de dictionnaire ». En creusant la notion de cliché, l'auteur touche inévitablement à un sujet connexe : les lieux communs (les idées reçues et les poncifs également). Sa définition de lieu commun, quoique tendant plus vers les proverbes que le sens qu'on lui donne, se décline ainsi : « Expression répétitive d'origine littéraire qui prétend exprimer une morale. (*Tel que rit vendredi dimanche pleurera*, repris de Racine, *Les plaideurs*.) Le lieu commun tend à transformer en proverbe, c'est-à-dire en morale valable en tous temps et en tous lieux, les propositions particulières émises dans une œuvre littéraire. L'origine du lieu commun est ignorée par la plupart de ceux qui l'utilisent. » Cette définition cependant est trop orientée vers la langue pour qu'elle intéresse dans le contexte de l'humour de scène.

⁸ Francis Goyet. « Aux origines du sens actuel de "lieu commun" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 49, 1997, p. 59-74.

⁹ Paul Zumthor. « Tant de lieux comme un », *Études françaises*, vol. 13, n° 1-2, 1977, p. 6 pour toutes les citations.

¹⁰ Rossella Ghigi. « Beauté », dans Juliette Rennes, *op. cit.*, p. 77.

¹¹ *Ibid.*, p. 79.

les différents *rounds* du combat au moyen d'affiches. L'humoriste renforce son agentivité ici en mettant de l'avant la mièvrerie qui se dégage de l'une des présentatrices à l'allure particulière :

En fait, le seul beau moment de la soirée, à la TKO, c'est sans aucun doute les filles qui passent avec les cartons « Premier *round* », « Deuxième *round* ». Hey, les filles, elles sont (sifflement d'approbation). Elles sont super belles, elles sont *shapées*, elles sont musclées. Elles sont pas bronzées, là, sont une coche au-dessus de ça : sont terracotta. Pis elles ont toute un beau costume de bain Budweiser avec les étoiles des États-Unis comme je me cherche dans les marchés aux puces depuis tant d'années. D'ailleurs leur beauté, c'est sans doute la seule raison pourquoi elles sont là. Mais ça, là, tchh! Faut pas leur dire. Bin non, elle, elle pense qu'elle est bonne pour tenir le « caaartron ».²⁸

Gauthier adhère ici à une forme de solidarité féminine en soulignant la beauté des présentatrices; cette solidarité connaît aussi ses limites puisque la *stand-up* se moque visiblement d'elles ensuite. La longue description de leur maillot « un beau costume de bain Budweiser avec les étoiles des États-Unis comme je me cherche dans les marchés aux puces depuis tant d'années » donne à sourire. Cette pièce de vêtement semble dénuée de bon goût en raison de la marque qu'il promeut, de l'allusion aux États-Unis ainsi que sa provenance, le marché aux puces, donc une tenue de seconde main. Le public comprend évidemment que l'humoriste ne cherche pas réellement à s'en procurer un.

La jeune femme décrite par Cathy Gauthier a été entraînée dans « un engrenage de système de pouvoir²⁹ », même si elle déambule sur le *ring* et cherche à provoquer le désir chez des milliers d'hommes qui sont en train d'exercer ce pouvoir justement. Le personnage de l'humoriste, qui ne voit pas les choses de la même façon, est plus clairvoyant et elle ridiculise du même coup sa congénère, par l'entremise d'un humour hardi. En comparant ces deux femmes, l'on voit apparaître le côté plus émancipé du personnage de Cathy. Elle s'éloigne en ce sens d'une certaine doxa vis-à-vis des critères physiques, mais aussi par son apport impudique à l'humour au féminin du Québec.

C'est en évoquant toutes sortes de thématiques que la *stand-up* cible le corps, dans son discours comique. Il est d'abord question du corps féminin et de la grossesse par son refus d'accéder à cet état, et ce, malgré les pressions de son entourage. Dans un élan aux allures féministes, la *stand-up* souligne le travail des mères au foyer, bien qu'elle ne se voie pas dans ce rôle. Elle explique les raisons de cette opposition avec une liste contenant ses peurs, parmi lesquelles se trouve la pédophilie. À l'aide de statistiques, elle appuie ses propos, dans cet extrait performé où elle apparaît comme un « clown triste ». Le ton change radicalement dans le numéro « TKO » où des images

²⁸ Cathy Gauthier, *op. cit.*, vers 27 min. 15 sec.

²⁹ Rossella Ghigi, *op. cit.*, p. 79.

grivoises sont dépeintes. Ce numéro fait état de combats d'une extrême violence et où des femmes à l'apparence peu naturelle se trouvent. Parmi celles-ci, Cathy Gauthier décrit une femme aux courbes exagérées refaites en chirurgie esthétique. L'humoriste se moque de sa poitrine, un lieu commun. « TKO » emploie des codes masculins afin de donner à voir la réalité d'un point de vue féminin en renversant les conventions. Cet effet de miroir permet de mettre à jour la superficialité des diktats en rapport à l'apparence des femmes de même qu'un certain mauvais goût comique.

5.3. Discours sur l'Abitibi

L'un des premiers renseignements autobiographiques que Cathy Gauthier donne à son sujet concerne ses origines abitibiennes. Puisqu'il s'agit du premier spectacle solo de la *stand-up*, le rappel de ses origines constitue une part importante de son discours, comme en atteste le numéro « Abitibi », profondément ancré dans la notion de territoire et d'espace. En effet, l'enfance abitibienne du personnage est à la source de nombreuses blagues. On y apprend que sa vision de la religion a radicalement changé au fil des ans. À l'époque, l'église était un lieu privilégié pour l'enfant qu'elle était. Ses parents, eux, sont demeurés très croyants et elle en brosse un portrait humoristique : ils sont rudes, peu scolarisés et leurs manières sont douteuses ainsi que paradoxales. En effet, ils font peu de cas du sort des animaux, en lien avec le thème de l'environnement. Abitibienne, elle s'est installée à Montréal il y a de ça quelques années. Le clivage entre ces deux endroits donne lieu à une comparaison, et ce, à plusieurs moments dans le spectacle. La mère du personnage de Cathy a une vision distordue de la ville de Montréal. Le peu qu'elle en est sait vient des médias. L'humoriste raconte aussi que, lors de son arrivée dans la métropole, elle s'est sentie étrangère à cette ville fort différente de sa région natale. Il y a donc une tension entre ces deux lieux mis en opposition dans le discours de *100 % vache folle*.

D'entrée de jeu, l'humoriste annonce qu'elle est « ambassadrice de l'Abitibi » et demande au public : « Coudonc, est-ce que j'ai des amis-sapins, dans la salle, ce soir ? » En fait, une part importante du monologue du personnage concerne des lieux. Le tout s'organise comme si son agentivité était plus solide que celle de la plupart de ses congénères. Gauthier poursuit, en

* Cathy Gauthier, *op. cit.*, vers 2 min. 5 sec.

» *Ibid.*, vers 2 min. 10 sec.

expliquant de manière cocasse et exagérée comment s'y rendre et en soulignant son attachement à sa région :

Tout le monde, vous connaissez ça, l'Abitibi ? Mais j'veux pas m'vanter, là, mais on est la seule place au monde où y'existe juste deux saisons : l'hiver passé, pis l'hiver prochain. Non, mais beaucoup de gens croient à tort que l'Abitibi, c'est au Saguenay. À ces gens-là, j'aimerais expliquer une chose, ce soir. C'est très simple, aller en Abitibi. Ce que tu fais, c'est que tu prends ton char, tu le *fulles* de gaz, tu prends la 117 Nord pis tu roules (répété quinze fois), tu remets du gaz, tu roules, tu roules pis quand t'es rendu à 1550 piastres de gaz, t'es sensé voir une pancarte où c'est écrit : « Creux en Hostie ».

Mais n'allez surtout pas croire que je dénigre mes origines. HEY! Je suis très, très fière d'être abitibienne. Mets-en! Je suis la seule fille à Montréal qu'y'est capable d'égorger un siffleux pis siphonner du gaz dans un ski doo.*

Répété quinze fois, le « tu roules » est représentatif de la longueur et de la monotonie du trajet à effectuer. Gauthier fait une description de la région à l'aide de caractéristiques peu attrayantes, notamment en ce qui a trait aux saisons, bien qu'elle en exagère. La quantité d'essence nécessaire au voyage est également une blague où il y a exagération. La chute est représentative du caractère du personnage; il emprunte des aptitudes d'ordinaire masculines, soit la chasse et la mécanique.

Cathy Gauthier évoque son lien avec les animaux, et ce, en deux temps. Premièrement, elle affiche son opinion quant aux soins qu'elle trouve parfois excessifs qui sont offerts aux animaux. Deuxièmement, cela l'amène à raconter une anecdote, alors que son père réservait une triste fin à des chats, lorsqu'elle était enfant et qu'elle vivait encore en Abitibi :

L'autre affaire qui me rend grippette, c'est les droits envers les animaux. Évidemment, j'ai rien contre le fait que les animaux aient des droits, ce qui m'écœure, c'est qu'ils soient rendus meilleurs que ceux envers les humains. La SPCA est hautement plus efficace que la DPJ. C'est pas une *joke*, c'est un fait. Moi, ça m'inquiète un 'ti peu. Maintenant, il existe des psychologues pour les chiens. Moi, la question que je me pose, c'est : quand t'es rendu à aller voir un psychologue avec ton chien (parle comme un maître parle à son chien) : « C'est qui qui en a besoin, hein ? C'est-tu toé ? » C'est toi, pauvre débile, qui en a besoin. C'est quoi les problèmes qu'un chien peu avoir ? Je l'imagine, c'te pauvre 'tite bête. Je suis un psychologue. (Sons de chien triste) « Ça *feel* pas, là. Je sais pas ce que j'ai, je suis comme toute pognée dans mon poil. Je suis pu bin. Je suis tendu. Pas facile ma vie, moi. [...] » Disons qu'on est assez loin du temps où mon père partait avec une portée que la chatte venait d'avoir. Y mettait ça dans une taie d'oreiller avec une coup' de grosses roches. Là, y'allait t'*swigner* ça dans' rivière. « Ni vu ni connu. Y'ont fini de miauler, ces estis de chats-là. Bon! » Les images les plus traumatisantes de mon enfance. Pis ma mère qui criait du bout de la galerie : « Hey, où tu t'en vas avec ça ? Ramène ça icitte, toé! Innocent, t'es rien qu'un gros sans-cœur, tu sais-tu, ça ? Câlîque, c'était une taie d'oreiller flambant neuve! » Moi, c'que j'aime de cette *joke*-là, c'est la réaction des madames (moue triste) « Pauv' 'tis minooous. Y noyaient les 'tis minooous. Moi, j'aime ça, les 'tis minooous! » Inquiétez-vous pas, mesdames, je ne suis qu'un personnage. Je suis un clo-clown, je fais des blagues. Faut pas croire tout ce que je dis, là. Non, il ne les noyait pas, il les tuait avec un marteau! Ça, c'est vrai.†

* *Ibid.*, vers 2 min. 40 sec.

† *Ibid.*, vers 34 min. 10 sec.

Le père apparaît autrement plus cruel que lorsqu'il est intervenu après le spectacle de sa fille, ce qui sera vu plus loin. Pour lui, sacrer et parler de sexualité est bien pire que de mettre fin à la vie de chatons de manière brutale. Le personnage de la mère n'est pas moins dur : son langage est autoritaire et elle n'est pas empathique envers la vie animale. L'humoriste passe ensuite à l'imitation d'une spectatrice potentielle, sachant que de tels propos ne laissent pas indifférents. Gauthier suppose qu'une femme sera plus à même de s'émouvoir de la fin expéditive des chatons. Le personnage répète alors le mot « minou » à trois reprises, en étirant les sons, pour signifier le côté naïf et doux de la femme.

Gauthier n'a pas une empathie qui va au-delà d'une conception que l'on dira « libérale » des droits des animaux. Le discours laisse d'abord croire que la mère de Cathy, fidèle au rôle stéréotypé de la mère aimante et protectrice, va s'opposer au geste du père, mais il n'en est rien. Cette absence de compassion, par ce machiavélique triptyque de personnages, rompt avec l'idée que les animaux sont comme des « êtres de nature » avec lesquels les humains doivent entrer en solidarité concrète*. Le personnage de la dame va dans ce sens. À son tour, Cathy Gauthier réaffirme les agissements de son père en empirant la situation : elle la double d'une image cruelle. Cependant, il faut souligner l'astuce ici, puisque la *stand-up* mentionne elle-même qu'elle *est* un personnage, un clown. Celui-ci se sert abondamment d'un réservoir de récits probablement inspiré du vécu des femmes, dans cette région du Québec. Gauthier présente donc des facettes dichotomiques du genre humain : d'un côté, des gens durs, de l'autre, une dame au cœur très tendre. Ainsi, elle met les deux en tension et passe d'un extrême à l'autre.

L'arrivée de Cathy Gauthier dans la métropole est aussi l'occasion de comparer les deux lieux, soit Montréal et les régions. Le premier, il va sans dire, est une agglomération urbaine de premier plan, une parmi les plus importantes en Amérique du Nord. Pour rendre certains extraits, la *stand-up* imite sa mère, par le biais de sa voix, de son phrasé et de son attitude :

Je vous parlais de ma mère. Bon, ma mère, c'est vraiment un personnage, ok ? Ma mère a soixante-dix ans et elle ne connaît pas trop Montréal. Pour elle, venir à Montréal, c'est comme aller en voyage. Et elle, tout ce qu'elle connaît de Montréal, c'est le *Journal de Montréal*. Pis elle est convaincue que tout c'qui s'trouve à la première page, eh bin ça arrive dans la cour chez nous. Faque quand je lui ai annoncé que je déménageais à Montréal, y'a une coup' d'années. [...] (imitation de la mère) « Hein ? Kessé tu dis là ? Montrial ? Tu veux déménager ?! À Montrial ? Bin oui, mais es-tu tombée sur la tête, fille ? C'est bin plein de maniaques, à Montrial! Tu lis pas le journal, toé ? Pas moyen d'aller au dépanneur sans se faire tirer une balle dans' tête! Voyons donc! C'est bin plein de barbus, là, avec des machettes qui cachent dans leu' turbans pis ça éventre le monde din'z' autobus! Voyons donc, Montrial, Montrial... T'es bin trop p'tite pour déménager là-bas, toé. (Parle indistinctement à cause de la cigarette

* Flo Morin. « Animal » dans Juliette Rennes, *op. cit.*, p. 59.

dans sa bouche) Les maniaques là-bas, là, c'est-tu c'est quoi qu'y vont te faire ? Vont te mettre la *droye* du viol, dans ton verre. Oui, ma 'tite fille. Pis sais-tu comment ça faire finir, ça ? Tu vas te faire voler ta sacoche. Ça paraît que tu l'écoutes pas, Jean-Luc Mongrain, y l'dit, lui, y finissent pu d'ramasser des p'tites filles mortes dans les *containers*, à Montrial. Ces filles-là, crains pas, elles retrouvent plus leur sacoche. »»

C'est d'abord à travers les yeux de sa mère que Cathy Gauthier a un contact avec la métropole québécoise. Ainsi, le personnage de Cathy a une origine double : l'Abitibi et Montréal. Cet extrait montre bien les références du personnage. Cette double appartenance a pour effet de décentrer son discours, normalement développé selon un axe urbain, celui de Montréal, ce qui ajoute une couche d'originalité. La mère de Cathy Gauthier exagère à de nombreux endroits et l'on constate les lacunes dans ses connaissances et la naïveté de son point de vue. Cela permet au public d'être le rieur aveugle de la situation. À mots couverts, Gauthier se moque d'un certain type d'habitants des régions, c'est-à-dire ceux qui en sont peu ou n'en sont pas sortis et qui cultivent des préjugés à l'endroit de Montréal. En ce sens, le discours du personnage se conforte dans les stéréotypes qui opposent Montréal aux régions. Ce clivage a été mis en lumière dans nombre de chroniques, débats, œuvres artistiques et autres, et ce, depuis longtemps; en humour par contre, les monologues demeurent généralement centrés sur cette ville.

Le personnage explique d'abord le choc que fut pour lui l'arrivée en ville, tout en établissant, comme il le fera chaque fois, des points de comparaison avec son milieu d'origine. Puisque Cathy Gauthier est issue d'une famille nombreuse, les membres de sa famille sont à la base de nombreuses anecdotes. Ainsi en est-il de sa belle-sœur Sylvie, dans l'exemple suivant :

Vous auriez dû me voir déménager à Montréal, en 1998. Un Indien dans la ville. C'est la première fois de ma vie que je voyais un *building live*. Ayoye! Wow! Sept étages! C'est parce que moi, la plus grosse bâtisse que j'avais vu dans ma vie, c'était ma belle-sœur Sylvie.»

Ensuite, la technologie et l'achalandage dans la métropole constituent des différences notoires, selon le personnage, qui s'utilise ici en tant que cible de la blague, avant de référer à l'expérience commune que fut l'émission de télévision pour enfants *Passe-Partout* :

L'autre chose qui m'a vraiment beaucoup impressionnée quand je suis arrivée à Montréal, c'était de voir autant d'avions. Là, j'ai plein d'amis de Val-d'Or, y disent : « Bin oui, y'en a des avions, par chez-nous! » Oui, mais à Montréal, quand tu r'gardes dans le ciel, y'en a toujours un. J'étais là : « Hey, *check* ça, y'a un avion, là! Whou! Je suis là, venez me chercher! Y'en a un autre là. Bin c'est impossible! C'est impossible qu'il y ait autant de feux de forêt par icitte! Jusqu'à ce que quelqu'un me dise :

– Hey, la noix! C'est du monde, qu'y'a dans l'avion.

» Cathy Gauthier, *op. cit.*, vers 9 min. 5 sec.

» *Ibid.*, vers 15 min. 50 sec.

– Bah... Hein ? Non. Y lâchent du monde dans l'feu ? Je veux bin croire qu'il y a un problème avec les immigrants, mais faudrait pas virer fous, là. »

Parlant d'immigrants, au début, je me promenais sur la rue et je voyais des gens de couleur que je ne savais même pas que ces couleurs-là existaient. J'avais quand même déjà vu des Noirs. J'en avais vu à la télé dans *Passe-partout*, Doualé.⁴

L'émission *Passe-partout* (diffusée entre 1977 et 1991), en tant que série culte, constitue un autre lieu commun de l'imaginaire québécois, au point que « [c]'est l'émission qui a donné son nom à une génération⁵ ». En fait, cette émission est le fruit d'une commande passée en 1971 par le ministère de l'Éducation. Encore aujourd'hui, le rappel de *Passe-partout* provoque des élans de nostalgie. Dans ces circonstances, il n'est pas étonnant que le personnage de Cathy Gauthier en fasse mention.

Pour Gauthier, certaines mœurs diffèrent d'une région à l'autre, ce qu'elle souligne avec une exagération :

En Abitibi, faut vraiment que ça fasse longtemps que tu n'aies pas vu ta famille ou tes amis pour leur donner des becs. Mais me semble qu'à Montréal, tout le monde se donne des becs. On est une gang de filles, y'en a une qui se lève pour aller acheter des cigarettes au dépanneur. Elle donne un bec à tout le monde avant de partir. Hey, regarde, c'est pas comme si t'étais partie deux mois en Afrique!⁶

Ici, le renversement humoristique concerne la gent féminine, qui plus est dans une soirée de filles, ce qui se rapproche de la sphère intime, soit un des seuls lieux de liberté (quasi) complète pour les femmes en humour. Cathy Gauthier s'exprime de la sorte même si, plus tard dans le spectacle, elle dit : « Esti qu'on est *bitch* les filles, ça a pas d'allure. Calmez-vous! On devrait s'aider plutôt que de se piler sur la tête.⁷ » Ce comportement traduit « une perte de contrôle et de pouvoir du personnage dans une situation donnée.⁸ » Ce n'est donc pas toujours dans le cadre d'un féminisme solidaire et global qu'il faut analyser ce personnage. L'autodérision « fait voir la difficulté des

⁴ *Ibid.*, vers 18 min. 30 sec. Doualé, une des marionnettes de l'émission, est une immigrante créole des Antilles provenant du pays fictif de la Cantaloupe. Elle cherche à faire connaître sa culture par le biais de chansons notamment, dont une chantée brièvement par Cathy Gauthier.

⁵ Paul Cauchon. « Essai - Passe-Partout : les dessous de l'enchantement », *Le Devoir*, 10 novembre 2007 [en ligne] [<http://www.ledevoir.com/culture/livres/163896/essai-passe-partout-les-dessous-de-l-enchantement>].

⁶ Cathy Gauthier, *op. cit.*, vers 42 min.

⁷ *Ibid.*, vers 72 min. 5 sec.

⁸ Marie-Carmen Garcia. « Les pratique clownesques à l'épreuve des stéréotypes de la féminité », *Sociologie de l'Art*, 2011/2, p. 151.

femmes à trouver leur place dans la société.⁶ » Elle vise parfois à apporter certains correctifs, à réparer les pots cassés. Vivant dans une société où elles ne peuvent pas *tout* dire sur scène, les *stand-ups* femmes se heurtent à leur propre sexe/genre et au consensus social qui a tendance à ne pas jouer en leur faveur. Par le biais de l'autodérision, c'est donc un manque à pallier qu'elles dénoncent : « Through apparent self-mockery and confrontation of the "other", women's humor seeks to correct a culture imbalance.⁷ » Cependant, il faut inscrire cet extrait dans une « mascarade de la féminité⁸ » puisque différentes facettes des femmes sont ici révélées. La ville est donc un lieu multiple qui permet des rencontres qui le sont tout autant. Elle apparaît tout aussi riche en informations sur la société que la région abitibienne évoquée par le personnage.

L'église constitue un endroit formateur pour la jeune Cathy Gauthier, alors qu'elle vit toujours en Abitibi :

Dans le magnifique village où j'ai grandi, notre voisin immédiat, c'était l'église. Et moi, j'ai passé tous mes dimanches matin, avant la messe, à l'église. Moi, jusqu'à treize ans, je voulais devenir religieuse. Bon, y s'est passé un petit changement en cours de route, il s'est passé ce qu'on appelle des pénis et ça m'a enlevé goût de l'eucharistie. J'aimais ça être dans l'église, j'aimais ça jouer dans l'église. J'étais *primer*. C'est moi qui arrivais avant le curé. C'est moi qui nettoyait les bancs avec du Pledge. C'est moi qui servais la messe, évidemment, juste pour le *kick* d'être en avant, pis de sonner la cloche lorsque c'était pas l'temps et j'aimais les chansons d'église. Ma préférée, c'était (voix chantée) :

« Il est formidable d'aimer

Qu'il est formidable »

J'étais tellement fine pis de bon service que le curé me récompensait pour mes bons services, justement. Pis il me donnait – attache bien ta tuque, Brossard – un sac rempli de retailles d'hosties. Je sais pas si vous savez ce que ça représente d'avoir en sa possession un sac rempli de retailles d'hosties quand t'as dix ans, mais chose certaine, tu te fais des amis aussi vite qu'à vingt-cinq avec un p'tit sac de poudre.⁹

Plusieurs éléments entrent ici en opposition, ce qui montre que la relation de Cathy Gauthier avec le religieux se déroule en deux temps : une adhésion puis une distanciation. La *stand-up* met d'abord en opposition « pénis » qui, comme elle le dit, « se passent », et « eucharistie ». Religion et sexualité sont une dualité irréconciliable, selon Gauthier. Pendant son enfance, la jeune fille adorait tout de l'église et des pratiques religieuses, ce dont elle donne plusieurs exemples. La deuxième figure d'opposition concerne les « retailles d'hosties » et le « p'tit sac de poudre », de la cocaïne. Une fois encore, la religion s'accorde mal avec la drogue et la débauche, comme deux

⁶ Lucie Joubert. *Le carquois de velours*, op.cit., p. 46.

⁷ Nancy Walker. *A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture*, op. cit., p. 70.

⁸ Carmen Garcia, op. cit., p. 149.

⁹ Cathy Gauthier, op. cit., vers 12 min. 20 sec.

mondes évoluant de manière parallèle. Ces éléments permettent de diviser la temporalité des jeunes années de Cathy Gauthier. Elle emprunte ensuite un chemin différent. Cette tension que Gauthier établit entre la religion, le sexe et la drogue est une nouvelle preuve que les autres humoristes ne vont jamais jusque-là.

100 % vache folle est le premier spectacle solo de l'humoriste; il est donc plus centré sur la vie du personnage/*stand-up* afin de le faire connaître au public et d'en établir les balises. Aussi Gauthier raconte-t-elle certains pans de son enfance, ce qui est rare. L'humour porte sur une rupture entre le personnage *actuel*, c'est-à-dire celle qui parle sur scène, et la personne d'avant. Du fond à la forme, le monologue de Cathy Gauthier s'inscrit dans une certaine nostalgie par rapport au religieux, mais aussi dans un courant antireligieux : les sacres ainsi que les thèmes de la sexualité, de la violence et d'autres s'érigent contre l'institution catholique. L'aura d'obscénité et de déconvenue du spectacle sied mal à la rectitude religieuse. Le personnage joue avec les extrêmes et cherche à troubler le spectateur, notamment avec le parallèle entre le sac d'hosties et le sac de drogue. Deux univers radicalement différents entrent ainsi en contact, qui plus est dans un contexte lié à l'enfance de la *stand-up*. Cette ambivalence, aux yeux des antiféministes, peu importe leur allégeance, « participe à créer l'image d'une féminité libérée et potentiellement hystérique et dangereuse ».

Gauthier dit qu'elle a déjà souhaité devenir religieuse. Ainsi, la spiritualité a occupé une large place dans son existence, bien que cela ne semble pas le cas aujourd'hui. L'humoriste a cependant répété sur plusieurs plateformes qu'elle se décrit comme judéo-chrétienne, qu'elle conserve toujours les chapelets reçus à sa première communion⁷¹ et qu'elle a peur « de faire de la peine à Jésus »⁷². Il est aussi à noter que le dernier spectacle de Cathy Gauthier porte le titre *Pas trop catholique* (2014), une réminiscence de l'extrait cité plus haut. Bref, la religion, tant celle du personnage que de la femme, est un sujet qui les concerne. En ce sens, Cathy Gauthier franchit une barrière supplémentaire. Nombreuses sont les féministes qui, d'ailleurs, revendiquent leur part et critiquent l'institution religieuse, puisque « [l]a majorité des religions sont nées et se sont

⁷¹ Nelly Quemener. « Des pratiques subversives ? Les humoristes françaises dans les *talk-shows* », *Recherches féministes*, vol. 25, n° 2, 2012, p. 151.

⁷² « *Pas trop catholique*. Le nouveau *one woman show* de Cathy Gauthier », 3 juin 2014 [en ligne] [<http://www.avanticinevideo.com/fr/nouvelle/688/>].

⁷³ Franco Nuovo, *op. cit.*

développées dans le contexte du patriarcat³ ». Une pensée écoféministe spirituelle verrait dans le souhait d'enfant de Cathy Gauthier une recherche de la Déesse ou d'une déité matricielle, soit une « théologie qui se développe [et qui] s'appuie sur les expériences des femmes *comme femmes* pour les mettre en relation avec le divin, ou la déité, ou le sacré.⁴ » En tant qu'adulte, Gauthier prend ses distances par rapport à la religion de façon marquée.

On constate donc que la trajectoire de Cathy Gauthier a beaucoup changé, elle qui avait d'abord désiré être sœur dans un couvent. Cependant, le spectacle d'humour peut être perçu comme une communion au même titre que les cérémonies religieuses. Plus loin dans l'ordre des numéros, Cathy Gauthier met en relation ces deux réalités fortement opposées que sont les croyances religieuses et le monde de l'humour de scène :

Quand j'ai commencé à faire de l'humour dans les bars, mon humour était pas mal plus cru que ce qu'il est maintenant. Donc, je vous laisse imaginer de quoi ça avait l'air. Je n'avais pas dit à mes parents que je venais faire un spectacle, parce que je ne voulais surtout pas qu'ils viennent me voir. Parce que, je les aime, mes parents et je ne veux pas qu'ils meurent. Ils sont quand même venus me voir pour me faire une belle surprise. Je vous laisse deviner c'est qui qui l'a eue, la SURPRISE! Après le *show*, mon père m'attendait dans ma loge... dans l'frigidaire à bière qui me servait de loge. Pauve 'pa! Y'était vert, blanc, il a changé de couleur quatre fois en me parlant. Il m'a pris par la main, pis bin sérieux dans les yeux, pis il m'a dit : « Mais... fille, c'est quoi ces farces plates-là ? Hey, pôpa y comprend plus rien, là. Sa 'tite fille qui parle mal, qui sacre pis qui parle de sexe devant le monde ? Pôpa est bin découragé de ça, là. Là, tu vas arrêter ça tu-suite, ces platitudes-là. Oui, ma fille, parce que si t'arrêtes pas ça, sais-tu ce qui va t'arriver ? Tu vas aller en enfer! »⁵

Le comique de l'extrait réside principalement dans l'imitation que le personnage fait de son père, en commençant par son changement de couleur, ce qui constitue une image humoristique improbable. Le père parle à la troisième personne, comme pour impressionner sa fille. L'humoriste insinue ainsi qu'il est déconnecté de la réalité, surtout en ce qui concerne les intérêts de son enfant. Le père tente tant bien que mal de la reconverter à des mœurs plus convenables, quoique sa manière douce de parler laisse penser qu'il sait déjà que son pouvoir est limité. L'argument final, au sujet de l'enfer qui attend la *stand-up* junior, se veut fort et convaincant, mais il est plus à même de faire rire. Cet argument prend la forme d'une incompatibilité logique, qui plus est après le discours antireligieux dont fait état l'humoriste depuis plusieurs minutes.

³ Elizabeth A. Johnson. *Dieu au-delà du masculin et du féminin* (trad. de l'américain de *She Who Is*), *Cogitatio fidei*, 214, Cerf, Paris, 1999 citée dans Louise Melançon. « Je crois en Dieu... La théologie féministe et la question du pouvoir », *Théologiques*, vol. 8, n° 2, 2000, p. 82.

⁴ Louise Melançon, *op. cit.*, p. 88.

⁵ Cathy Gauthier, *op. cit.*, vers 58 min. 40 sec.

Cathy Gauthier contourne donc le dogme, même celui auquel adhère son père. Ceci constitue une marque d'agentivité. Le personnage du père, d'ailleurs, n'est pas si éloigné du *paterfamilias*, à la tête d'une famille croyante et nombreuse. En effet, Cathy Gauthier compte onze frères et sœurs, ce qui fait dire à la *stand-up* (en sacrant), avec une fausse naïveté : « Je viens d'une famille de douze enfants. DOUZE! Criss... Deux de plus, pis c'est nous qui l'avait, Céline!⁶ » Le personnage féminin refuse de souscrire au diktat paternel et bâtit sa carrière sur des bases qui contreviennent à la bienséance. Elle fait donc figure de mauvaise ou de vilaine fille, ce qui est propre à l'un des aspects de l'écriture des femmes depuis les années 1980 : « Surtout : les vilaines filles parlent de sexe, et crûment, elles qui sont de ce sexe auquel on nie la parole désirante. Non pas sur le mode érotique, non plus strictement pour en montrer un côté sombre : simplement, elles intègrent la sexualité à leurs récits, sans complexe.⁷ »

Ainsi, Cathy Gauthier vit à une époque de contradictions dont l'humoriste se fait le vecteur. Au Québec, peu de place est accordée à la religion en général. Les écoféminismes spirituels tentent à leur façon de répondre au manque. Elles se penchent sur l'oppression spirituelle des femmes et de leur corps : "When patriarchal spirituality associates women, body, and nature, and then emphasizes transcending the body transcending the rest of nature, it makes oppression sacred."⁸

5.4. Bilan provisoire

100 % *vache folle* de Cathy Gauthier peut être qualifié de « grossier » et de « choquant ». Force est de reconnaître que l'humoriste y a vu une occasion de faire valoir son agentivité, voire son féminisme, quoique ce terme ne soit pas présent dans le spectacle. Comme les humoristes présentes dans le corpus, le personnage de Cathy Gauthier réitère par plusieurs assertions le clivage entre les hommes et les femmes, en plus de présenter plusieurs thématiques vues jusque-là comme exclusivement masculines. Gauthier fait intervenir quelques personnages, des membres de sa famille surtout, mais c'est davantage elle qui, avec une grande énergie, *agit*. Dès la création de son

⁶ *Ibid.*, vers 4 min. 15 sec.

⁷ Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette, *op. cit.*, p. 49.

⁸ Carol J. Adams. « Introduction » dans Carol J. Adams. *Ecofeminism and the sacred*, New York, Continuum, 1993, p. 1.

spectacle, l'humoriste s'est donc taillé une place dans le « carnaval » dont parle Lucie Joubert dans ses travaux. Tant dans sa façon de faire que les sujets qu'elle aborde différencient cette *stand-up* des autres.

Le langage est peut-être le véhicule le plus prompt à se faire écho du style de la *stand-up* : celui-ci est truffé d'expressions québécoises et de sacres dans une proportion plus grande que les autres représentantes du corpus de la thèse. Son personnage s'autorise à se « lâcher lousse », bien plus que les autres *stand-ups*, ce que d'aucuns pourraient considérer comme un dérapage ou un acte inconvenant pour une femme. Elle est celle qui s'autocensure le moins. Dans *100 % vache folle*, Gauthier use d'autodérision. Cette *stand-up* semble avoir compris l'effet néfaste de l'autodérision et préfère cerner les défauts ou bévues des autres. Là ne se limite pas son unicité. En effet, à plusieurs reprises, elle insère des commentaires critiques envers certains comportements sociaux qui indiquent qu'elle est consciente des écarts entre les genres. Telle Claudine Mercier, elle se rend dans le public pour interagir avec lui. Il en résulte des échanges improbables, alors que son personnage est saoul.

Si Mercier affirme qu'elle a choisi de ne pas avoir d'enfants, Cathy Gauthier, elle, consacre tout un numéro aux raisons pour lesquelles la condition maternelle ne lui convient pas. Elle se décrit comme une victime des pressions sociales. Conforme à la tradition actuelle voulant qu'un moment touchant se retrouve dans certains spectacles d'humour, Cathy Gauthier y va de propos où elle se métamorphose en clown triste lorsqu'arrive le sujet de la pédophilie. Ce sujet est nouveau en humour et Gauthier s'y aventure. Le personnage au penchant grivois s'approprie les codes masculins. Dans tous les cas, l'humour de Cathy Gauthier demeure impertinent, comme en témoigne le numéro « TKO », un type de combats extrêmes.

Enfin, Cathy Gauthier est la seule humoriste, avec Nabila Ben Youssef, à affirmer avec autant de force son identité. De cette manière, elle décrit et affiche son identité, un peu à la manière d'une catapulte : en parlant de ses racines et du territoire qui l'a vue naître, le personnage a des bases solides pour aller de l'avant dans un monde où règne encore le patriarcat. Ainsi, plusieurs lieux sont explorés au fil des numéros, soit la région abitibienne, Montréal ainsi que l'église, cette dernière étant le point d'ancrage d'un discours axé sur la religion. L'Abitibi n'est pas toujours une région accueillante, selon Gauthier. Cette région façonne le personnage. Ses parents, des êtres grossiers, sont dépeints eux aussi. L'église constitue un lieu qui est mis en valeur dans le discours

» Lucie Joubert. « Les gâcheuses de party ou les femmes et le carnaval : question théorique, applications pratiques », *op. cit.*, p. 9-21.

de la *stand-up*. C'est en lien avec ce bâtiment que s'est amorcé son intérêt pour le religieux. On verra que le thème du religieux est présent chez les deux prochaines humoristes (Nabila Ben Youssef et Marie-Lise Pilote). Toutes trois s'y adonnent, comme si l'ambiance post-crise économique de 2007-2008 ouvrait la voie à ce type de discours, et ce, d'un point de vue féminin.

CHAPITRE VI

NABILA BEN YOUSSEF : L'IMMIGRANTE AU MILIEU

Le texte de *Drôlement libre*¹ de Nabila Ben Youssef s'inscrit dans la biographie singulière de l'humoriste que Louise Richer, la directrice de l'École nationale de l'humour, a qualifiée de « surhumaine² », compte tenu de sa force de caractère. Par ailleurs, Nabila Ben Youssef assume ses textes, engagés d'un point de vue laïc et féministe. Elle parle de sa vie en Tunisie, d'où elle est originaire, ainsi que de son intégration au Québec, où elle arrive en 1995. Son point de vue est celui d'une immigrante qui prend position sur de multiples fronts : politique, démocratie, religion, féminisme, sexualité, etc. Les numéros du spectacle³ s'intitulent respectivement : « L'accueil arabe », « La Tunisie change », « Le test Canada », « Intégration P.Q. », « Le travail baladi », « La burqa Qc », « Maman ne comprend pas » et « La séduction ». Le spectacle a été filmé à la Cinquième salle de la Place-des-Arts à Montréal le 20 juillet 2012. Les auteur(e)s des textes sont Nabila Ben Youssef, Jean Fournier, Frédéric Savard et Pierre Sévigny; l'édition des textes est de Nabila Ben Youssef et de Frédéric Savard. La direction artistique a été confiée à Pierre Bernard. L'analyse se basera sur le DVD paru en 2012.

La performance de cette *stand-up* est caractérisée par une agentivité qui met de l'avant les thèmes de l'immigration et de la séduction. Des thèmes sous-jacents apparaissent en lien avec ces dernières : l'intersectionnalité, le niveau de langage ainsi que la place des femmes dans les sociétés magrébine et québécoise. La danse est un aspect essentiel de la démarche de Ben Youssef. Autrefois danseuse de baladi, elle exécute ses danses à plusieurs reprises dans le spectacle afin de donner à voir sa culture tunisienne. Dans le discours, la danse unifie le Québec et la Tunisie. La danse permet aussi de souligner les différences entre les rapports de séduction des deux endroits. L'humoriste affirme que la séduction est presque inexistante au Québec et qu'hommes et femmes doivent changer leurs perceptions à ce sujet. Ben Youssef fait aussi

¹ Nabila Ben Youssef. *Drôlement libre* (DVD), Montréal, TVA Films, 2012.

² « *Parcours réussi*, Nabila Ben Youssef », *Youtube* [en ligne] [page consultée le 13 avril 2013] [http://www.youtube.com/watch?v=_ZUhkOtFr9k&feature=share].

³ Ce DVD est le seul qui ne rend pas accessibles les numéros séparément. Les titres des numéros proviennent de la version fournie par l'artiste. L'ordre des numéros du DVD diffère dans la version tapuscrite.

montre d'une agentivité féministe, elle qui affirme l'avoir toujours été. Elle relate également sa relation avec sa sœur ainsi que sa mère. Les deux vivent toujours en Tunisie.

Le corps est présent dans le discours de Nabila Ben Youssef par les thèmes de la danse, du corps opprimé par la burqa et le hijab, de la virginité, des menstruations et du costume (une robe faite avec des cartes d'appel). Le texte de l'humoriste s'attarde à la sexualité au féminin dans une perspective culturelle. En fait, le rapport au corps est différent dans la culture arabe. Nabila Ben Youssef n'a ainsi aucune gêne à parler de menstruations avec sa mère lors de leur appel téléphonique, soi-disant en direct au moment de la représentation. Le personnage parle aussi de la perte de sa virginité, une réalité qu'ignore encore sa mère. Finalement, le thème de la séduction permet de mettre en perspectives les écarts culturels qu'a observés la *stand-up*. En définitive, Nabila Ben Youssef se montre libérée à l'égard de son corps et elle n'hésite pas à le mettre en valeur dans son spectacle. Elle ose en dévoiler la sensualité.

Ce spectacle particulièrement est « un lieu de rencontre du sujet et du territoire⁴ ». Nous verrons que « l'espace urbain participe à la production et à la transformation des rapports des genres.⁵ » En effet, l'humoriste explore le territoire tunisien par le biais de son regard féminin. Elle évolue dans un décor qui évoque la Tunisie par un dôme de mosquée et un ciel étoilé. Ses costumes oscillent entre un vêtement traditionnel tunisien, une robe assez suggestive à l'occidentale et des vêtements de travail sobres. Plusieurs lieux communs en lien avec l'espace font aussi l'objet de blagues : la Libye, le climat québécois, les animaux, l'intégration au Québec ainsi que le tourisme.

6.1. Constats d'une immigrante

La performance du personnage de Nabila Ben Youssef s'articule autour de son intersectionnalité. L'humoriste s'adresse au public de manière décontractée et naturelle, à la manière d'une discussion entre amis. Ses idées revendicatrices ont pour but de faire tomber certaines barrières ainsi que d'informer les gens, toujours avec humour. La *stand-up* use peu de blasphèmes, sauf lorsque cela fait partie de la blague. L'humour véhicule un contenu informatif

⁴ Nathalie Blanc, *op. cit.*, p. 166.

⁵ Marianne Blidon. «Espace urbain» dans Juliette Rennes, *op. cit.*, p. 242.

au sujet de la Tunisie et de la politique. On pourrait donc qualifier le niveau de langage de *Drôlement libre* de courant ou de standard, lorsqu'elle parle de son coin de pays : « Je viens d'un petit coin en Tunisie. C'est une toute petite île qui se nomme Kerkennah. On trouve beaucoup plus de poissons que d'habitants...⁶ ». Elle est moins neutre, mais encore informative lorsqu'elle dit, par exemple, en parlant de la burqa : « Quelle invention ridicule des Talibans. Ça n'existait pas ça avant qu'ils l'imposent dans les années 1980.⁷ » Cependant, ce caractère informatif est toujours rapidement détourné pour en faire un gag. Le côté humoristique du texte en aurait pâti si les choses avaient été autrement.

Même si Ben Youssef habite au Québec depuis une vingtaine d'années, elle a vécu longtemps ailleurs. Cependant, si son accent est tunisien, elle met de l'avant son appartenance québécoise davantage dans ses propos et le choix de ses thématiques. L'humour du personnage de Nabila Ben Youssef permet de faire connaître la culture tunisienne, de renforcer les liens avec la culture hôte. En définitive, l'humour de Ben Youssef repose sur des associations d'images, des mimiques, des caricatures, de l'autodérision et des jeux de mots. Bien sûr, le présent exercice ne permet pas de citer tous les exemples puisque les *punchs* des blagues surviennent pratiquement à toutes les phrases.

Une des principales stratégies performatives est la danse baladi, consistant en un « investissement du bassin et du bas du corps comme moteurs du geste⁸ ». Par sa provenance exotique, le baladi est aussi porteur de clivages identitaires. Son langage est codé et ses différentes composantes montrent les origines tunisiennes du personnage de Nabila. Elle connaît bien cette danse, car elle a gagné sa vie pendant un temps à l'exécuter : « j'ai dansé un peu partout : mariage, anniversaire, enterrement de vie de garçon... Ça a bien marché, j'ai même dansé dans les cabanes à sucre. [...] Après un bon repas traditionnel, c'est la meilleure façon de brûler les 14 000 calories...⁹ » Malgré le ton humoristique employé, la danseuse est problématique du point de vue féministe. Il faut voir dans la danse baladi de Ben Youssef un transfert culturel. L'humoriste est une agente démystifiante de certains clichés par rapport à la culture musulmane, et plus spécifiquement l'aspect de la danse baladi.

⁶ Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 14 min. 25 sec.

⁷ *Ibid.*, vers 42 min. 45 sec.

⁸ Violeta Salvatierra Garcia de Quiròn. «Danse» dans Juliette Rennes, *op. cit.*, p. 207.

⁹ Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 35 min. 30 sec.

Dans *Drôlement libre*, l'agentivité et la performativité de Nabila Ben Youssef permettent d'affirmer sa double appartenance. Les moments sont rares dans le spectacle où l'humoriste joue un autre personnage que celui de Nabila. Elle se moque des *a priori* que certains pourraient avoir à son égard par le biais d'une imitation :

[Une Arabe] est moins épeurante en personne, hein ? Habituellement, vous n'en voyez qu'au *Téléjournal* : (elle imite une Arabe et se couvre le visage) « Jé vous jure, wallah, jé vous jure que mon mari n'est pas un vrai terroriste... Aaahh les cent kilos de dynamite dans sa voiture eeehhhh ? Wallah, je vous jure, c'était pour tuer les guêpes à la maison... »¹⁰

Cette femme arabe est une caricature, alors que l'expression « wallah » vient indiquer ses origines. Celle-ci est niaise de penser que cent kilos de dynamite sont nécessaires pour tuer des guêpes, ce qui contribue au comique de l'extrait. Au fil des blagues, l'humoriste instaure tranquillement ce qui sera la norme dans le reste du texte, soit un va-et-vient constant entre un Maghreb que le spectateur doit imaginer et un Québec où se déroule la majorité des péripéties racontées. Si les *stand-ups* racontent régulièrement des anecdotes passées, il est particulier à Ben Youssef de se projeter dans des espaces si différents et si éloignés.

Le numéro « Le test Canada » présente l'examen que la Tunisienne a dû passer pour obtenir la citoyenneté canadienne. Ce numéro comporte de nombreuses marques d'autodérision : « J'espérais qu'on me pose des questions simples dans le genre : "Combien y-a-t'il de 'A' dans Canada ?" ou bien "Pourquoi les Québécois déménagent le 1^{er} juillet ?" Ça c'est facile : pour saboter la fête du Canada!¹¹ » Dans ce numéro, Nabila Ben Youssef énumère les réponses qu'elle a données lors de cet examen. En fait, elle rit des difficultés qu'elle a eues à s'intégrer dans son pays d'accueil. Elle cible les nouvelles caractéristiques territoriales, sociales et démographiques, en mettant en lumière certains aspects des mœurs québécoises et canadiennes. Ensuite, le personnage donne une réponse qui montre les écarts culturels entre le Québec et le Canada et il continue d'affirmer sa connaissance de la culture québécoise. Il prouve ainsi qu'il s'interroge sur les « usages sociaux qui façonnent¹² » les mœurs.

D'autres questions issues du test prouvent que l'acclimatation est au centre de tout acte migratoire :

¹⁰ *Ibid.*, vers 4 min. 10 sec.

¹¹ *Ibid.*, vers 21 min.

¹² Marianne Blidon, *op. cit.*, p. 242.

Pas facile quand même pour un nouvel arrivant... Comme celle-là : « Quand les premiers colons Français se sont-ils établis le long du fleuve St-Laurent ? » Réponse : « Durant les vacances de la construction »... « Où habite la majorité des Canadiens francophones ? » « Dans des maisons. » [...] La prochaine, par contre, je n'avais pas complètement tort : « Nommez trois régions du Québec. » J'ai répondu : « 418, 514, 450. »¹³

Ces questions donnent à voir une certaine connaissance du Québec, bien que les réponses données soient humoristiques et absurdes et qu'elles laissent entrevoir une interprétation fautive et sottise des faits par la nouvelle arrivante. En effet, l'humoriste fait preuve d'un humour informatif en mentionnant les colons français, les vacances de la construction et les codes régionaux, un savoir superficiel, mais réel. Il y a fort à parier que bon nombre des spectateurs aient été mis au courant pour la première fois du type de questions posées dans ce test, puisque la plupart sont probablement des Canadiens natifs, à l'image de la population de Montréal où a été enregistré le spectacle. En ce sens, l'humoriste vient renforcer les connaissances du public, l'éclairer.

Dans « Maman comprend pas », les femmes et leur place au sein de la société est un sujet qui n'est pas passé sous silence. Pendant ce numéro, l'humoriste entretient une fausse conversation téléphonique avec sa mère ainsi qu'avec la sœur du personnage de Nabila, Khadija : « Je te jure. C'est les femmes qui mènent ici... la cheffe¹⁴ du Gouvernement canadien, c'est une reine. Le gouverneur général, c'était une femme aussi, noire en plus... Ah non, c'est pas grave ici. Celle d'avant était jaune. C'était une Chinoise.¹⁵ » Cet extrait retient l'attention de son point de vue intersectionnel. L'humoriste signifie ainsi qu'il existe des différences entre le Canada et la Tunisie en ce qui concerne l'accessibilité des femmes de couleur aux postes de pouvoir. La *stand-up* fait évidemment référence à la reine Élisabeth II ainsi qu'aux ex-Gouverneuses générales Michaëlle Jean, originaire d'Haïti, et à Adrienne Clarkson, originaire de Hong Kong. Le personnage voit certainement d'un bon œil les femmes, surtout de couleur, qui ont le même profil d'immigrante que lui et qui sont des femmes de pouvoir.

Ainsi, le personnage de Nabila Ben Youssef est soumis à une double marginalisation : celle d'être une femme et une immigrante, qui plus est musulmane. À en croire Ben Youssef, le Québec a été pour elle une terre d'accueil paisible. La province contraste avec la Tunisie, aux prises avec des dirigeants de plus en plus radicaux, en raison de la montée de l'islam radical. La

¹³ Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 21 min. 40.

¹⁴ Écrit tel quel dans la version tapuscrite de l'artiste.

¹⁵ Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 58 min.

situation est difficile pour les Tunisiennes, si on se fie au personnage de Nabila. À cet égard, Samia Ammar écrit :

Depuis l'arrivée des islamistes [en Tunisie], suite aux élections d'octobre 2011, la situation des femmes devient inquiétante. Les acquis de la femme se sont vite révélés menacés, attaqués dans ce qu'ils portent comme valeurs de justice et d'égalité. [...] Avec la montée des Salafistes [...] se généralise un discours misogyne patriarcal et archaïque.¹⁶

Insoumis à ce type de discours, le personnage de Nabila Ben Youssef y va d'un extrait où, alors qu'elle discute avec sa sœur Khadija, elle imite l'accent et les expressions québécoises, ce qui lui permet d'émettre une critique féroce de son beau-frère :

Tu veux que je te parle québécois ? Encore ? Bon, si ça peut te faire rire. Alors voilà : Hey, ça va mal à shop en tabarnak avec ton ostie d'Tchi-Coune à trois watt! Pas tannée de t'faire gossier par ce deux d'pique-là, tabarnak ? Moué entéka, ça frait une escousse, que j'y aurais donné un coup din shnoles, tabarnak! Mais j'arrête là, (en criant) sinon j'vas péter une fiouze, tabarnak!¹⁷

Ce passage montre que la liberté trouvée au Québec peut s'exprimer par le biais d'un parler assumé. Le ton et les sacres diffèrent ici de la bienséance normalement attendue d'une femme. Il s'agit aussi d'un parler que ne comprend pas la sœur, probablement en raison des expressions québécoises utilisées, de l'accent emprunté par Ben Youssef et de la méconnaissance du français de Khadija, arabophone à la base.

Néanmoins, Ben Youssef souligne ailleurs, notamment lorsqu'il est question des rapports de séduction, que l'égalité des genres n'est pas atteinte au Québec. L'humoriste est ainsi un sujet d'intersectionnalité fécond, qui analyse les rapports sociaux de genre, ethniques et de classe. Ben Youssef est confrontée aux « processus de domination, marginalisant l'expérience et la parole des minoritaires¹⁸ ». En effet, puisqu'elle est musulmane, on suppose que le personnage est soumis à un racisme qui demeure sous-jacent bien que non exacerbé, de manière générale, au Québec :

l'ignorance des rapports de race tend à reproduire des formes d'hégémonie blanche en invisibilisant ces rapports de pouvoir et en faisant fonctionner la blancheur non comme une position sociale particulière impliquant des avantages structurels, mais comme une norme implicite soustraite à l'analyse et la critique.¹⁹

¹⁶ Ammar Samia. « Autour de la condition féminine en Tunisie », *Chimères*, n° 83, 2014/2, p. 96.

¹⁷ Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 62 min.

¹⁸ Elise Palomares et Armelle Testenoire. « Indissociables et irréductibles : les rapports sociaux de genre, ethniques et de classe », *L'homme et la société. Revue internationale de recherches et de synthèses en sciences sociales*, n° 176-177 « Prismes féministes. Qu'est-ce que l'intersectionnalité ? », 2010, p. 19.

¹⁹ Lila Belkem, Amélie Le Renard et Myriam Paris. « Race » dans Juliette Rennes, *op. cit.*, p. 539.

À en croire Nabila Ben Youssef, il existe bel et bien un racisme ordinaire, ce qu'elle raconte d'ailleurs dans son spectacle tout en entretenant un ton humoristique. Pour ce faire, l'œuvre *doit* se rapprocher de l'échange.

Comme il est permis de constater, Nabila Ben Youssef soulève de sérieux enjeux, notamment la place des femmes dans la société. L'humoriste raconte qu'elle a dû s'habituer aux rapports hommes/femmes différents au Québec. Le numéro « La séduction » met de l'avant une agentivité de la séduction et donc du corps des femmes avec une déclinaison érotico-sensuelle. La thématique centrale du numéro, c'est-à-dire l'expression du désir du corps de l'autre, constitue un domaine peu observé en études féministes : « l'observation et l'analyse des rapports de séduction apportent une perspective critique à ce qui demeure l'un des bastions de la résistance aux approches féministes²⁰ ». Le personnage de Nabila Ben Youssef exprime un malaise, voire un manque, en ce qui concerne les jeux de séduction au Québec :

On dirait que les jeux de séduction ici sont mal vus, mal interprétés. On pense toujours que ça mène à des ébats sexuels... On veut avoir la plus belle fille au monde accrochée à son bras, mais on devient jalousement furieux si un autre gars la fait un sourire. Voyons, il ne fait que valider votre choix! [...] C'est pas parce qu'un gars regarde votre *string* qui dépasse qu'il a nécessairement envie de... C'est peut-être juste parce qu'il vous trouve vulgaire! Et même s'il vous désire, tant mieux! Y'a seulement au Québec qu'on réalise pas que c'est un compliment!²¹

Le personnage raconte qu'il est rarement abordé par les hommes : « Mais qu'est-ce qu'il faut faire pour pogner un Québécois francophone ? Me tremper dans le sirop d'érable ou quoi ? J'ai essayé : ça fonctionne pas!²² » Au-delà de l'image comique et exagérée où on l'imagine se trempant dans du sirop d'érable, le personnage laisse transparaître qu'il se sent démuné face à la situation. Ses tentatives se sont révélées inefficaces et la *stand-up* dit qu'elle a plus ou moins laissé tomber l'idée de trouver un Québécois comme compagnon. Ainsi, la *stand-up* insinue que la séduction est mal décodée et que ce défaut mérite d'être corrigé. Elle souligne ce qui ressemble à une polarisation des sexes, lorsqu'il est question de drague ou de rapports amoureux. Pour elle, la séduction n'a rien de dégradant et elle doit être encouragée ainsi que perçue différemment. Tel un miroir, le personnage de Nabila utilise à la fois son bon sens et ce que lui a appris sa culture pour tenter de corriger les travers de la société à l'égard de la séduction.

²⁰ Mélanie Gourarier. « Séduction » dans Juliette Rennes, *op. cit.*, p. 602.

²¹ Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 72 min. 40 sec.

²² *Ibid.*, vers 75 min. 40 sec.

Les rapports de séduction sont donc de bons indicateurs du manque d'égalité entre les sexes. En effet, la « séduction participe à la reproduction des rapports sociaux de sexe²³ ». L'humoriste critique l'idée reçue selon laquelle les femmes doivent prendre les devants pour aller à la rencontre d'un homme. Le pays d'origine de la *stand-up* est beaucoup moins libéral que le Québec en regard du statut des femmes. Celle-ci se plaint des extrêmes, puisqu'en Tunisie, elle se faisait trop draguer. L'humoriste blague quant aux efforts nécessaires au Québec : « c'est les filles ici qui font les premiers pas. Pis les deuxièmes, pis les troisièmes...²⁴ » Ici, le personnage semble être débordé. Montrer son intérêt aux hommes est un travail de longue haleine. De même, toujours dans l'idée de souligner les contradictions qui entourent la séduction, Nabila Ben Youssef dit à propos des Québécoises : « On passe deux heures devant le miroir à se faire belles avant de sortir, mais si un gars a le malheur de nous trouver désirables, en deux secondes, c'est un écœurant, twit, macho, chien sale!²⁵ » Dans la conception de la *stand-up*, les femmes appliquent des règles trop rigides, par exemple s'offusquer de semer le désir chez les hommes, alors qu'elles font tout pour y arriver. Dans ces circonstances, Ben Youssef dit qu'elle est une « une traductrice de l'absurdistan²⁶ ».

L'avènement de la technologie dans les rapports hommes/femmes n'a rien arrangé et la situation est même devenue plus complexe qu'avant :

C'est quand même ridicule de penser qu'on a besoin de toute cette technologie pour séduire, non ? La porno est partout maintenant : on est submergés de testicules en HD, de seins siliconés en Blue Ray et d'éjaculation en 3 D...Voyons, elle est partie où la séduction ? C'est bin beau le féminisme, j'ai toujours été féministe, mais quand même, les gars d'ici ne sont pas des Talibans non plus ! Les femmes s'affirment tellement au Québec ! Ça me surprend qu'il n'y ait pas encore d'hommes voilés.²⁷

Or, cette technologie, qui a modifié les rapports entre les sexes, est omniprésente, ce que laisse entendre l'énumération comique et parfois incongrue des appareils utilisés. Devenue indissociable du quotidien, cette technologie est relativement nouvelle dans la vie du personnage, comme elle l'a spécifié en début de spectacle : « Quand j'étais petite, y'avait pas encore

²³ Mélanie Gourarier. «Séduction» dans Juliette Rennes, *op. cit.*, p. 601.

²⁴ Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 74 min. 10 sec.

²⁵ *Ibid.*, vers 73 min. 5 sec.

²⁶ *Ibid.*, vers 72 min. 10 sec.

²⁷ *Ibid.*, vers 79 min. 50 sec.

d'électricité dans mon village, pas de télé, pas de radio, donc pas de musique.²⁸ » Or Nabila Ben Youssef s'est éloignée de sa culture d'origine, en milieu rural, de la même manière qu'elle s'est éloignée de sa mère. Celle-ci ne maîtrise pas cette technologie ; elle est donc dans l'ignorance de ce que sont réellement les conditions de vie au Québec et elle ne parvient que difficilement à maintenir la communication avec sa fille. Dans l'extrait cité, Ben Youssef insiste sur les réels bouleversements engendrés par la technologie et leurs impacts sur les rapports de séduction. Pour la *stand-up*, les paramètres de la séduction sont faussés par la pornographie en ligne, accessible partout et en tout temps. Dans l'extrait, le personnage critique le fait que la pornographie s'est érigée en empire. Le personnage adhère donc à un féminisme que l'on pourrait qualifier d'antipornographique.

S'échapper de l'immanence patriarcale par le biais de l'émancipation n'est pas un rejet systématique de la séduction. Celle-ci doit avoir lieu pour valoriser les corps, qui plus est le corps féminin puisque, justement, les femmes sont prises dans un système qui ne les reconnaît pas à leur juste valeur. Cette raison pourrait expliquer leurs débordements. Pour Ben Youssef, la séduction au masculin du Québec n'a rien d'extrême et elle ne doit pas être réprimée. Puis elle met en garde contre l'affirmation exagérée des femmes, qui pourraient potentiellement devenir à leur tour des terroristes du féminisme en contraignant les hommes québécois. Un retournement inattendu vient clore le sujet alors que la *stand-up* propose une image surprenante d'hommes vêtus d'un voile, le hijab.

6.2. « La cochonne au milieu »

Dans « L'accueil arabe », Nabila Ben Youssef dit : « Alors ce spectacle est conçu comme un magazine *Playboy* : y'a beaucoup de textes, mais la cochonne est toujours au milieu.²⁹ » Cette référence à son précédent spectacle, *Arabe et cochonne bio*³⁰ donne le ton. Cette assertion est significative d'abord parce que le lien avec la revue met de l'avant la place qu'occupera la sensualité dans le spectacle, c'est-à-dire la place du corps féminin affirmé. Ensuite, elle est

²⁸ *Ibid.*, vers 7 min 40 sec.

²⁹ *Ibid.*, vers 3 min. 20.

³⁰ Nabila Ben Youssef. *Arabe et cochonne bio*, spectacle présenté en 2010.

significative par la conscience qu'a le personnage de son rôle éminemment central, soit « au milieu » de la scène, puisqu'il devra divertir à lui seul des centaines de personnes avides de rires.

Le numéro se termine en insistant sur l'importance que prend la danse dans la vie du personnage. Car le corps est intimement relié à la danse. En tant qu'un des thèmes principaux du spectacle, il constitue le point de jonction des deux cultures de l'artiste/personnage. En effet, c'est grâce au corps que le personnage performe sur scène et livre son savoir général sur sa région d'origine. C'est aussi par lui qu'elle arbore les différents costumes qui ponctuent le spectacle. Finalement, par le biais de la danse, elle met le doigt sur une particularité de la culture arabe, soit le rapport au corps, différent de celui qui prévaut au Québec. En d'autres mots, il existe une culture émettrice (Tunisie) et une culture réceptrice (Québec), puisque Nabila Ben Youssef a un souci, que l'on pourrait décrire de pédagogique, de faire connaître ses origines maghrébines au public québécois. C'est entre autres sur un transfert de connaissances, c'est-à-dire que Ben Youssef instruit le public québécois sur la Tunisie, la religion musulmane ainsi que la culture du Maghreb, que s'échafaude *Drôlement libre*.

Dans « Le travail baladi », Ben Youssef opère un glissement où elle convie le public à un exercice collectif de danse baladi, à la toute fin du numéro. En s'exprimant sur les difficultés que lui a causées son accent lors de ses auditions en tant que comédienne (son métier en Tunisie), Nabila évoque les différents sons qui constituent l'alphabet arabe. Le numéro convoque une sexualité affirmée lorsque la *stand-up* prononce certaines lettres en arabe qui se veulent des sons exprimés lors d'un ébat sexuel. Tous ces sons sont émis de manière gutturale et sensuelle, presque brutalement :

Ne soyez pas surpris si au lit, la fille [arabe] ne s'exprime pas comme votre blonde « Aaa... Uuu... OOO... » Non, elle risque plutôt de faire des (sons gutturaux) « خ خ خ³¹ ». N'ayez pas peur... « ع ع ع... ح ح ح... ع ع ع... » Ça veut pas dire qu'elle a mal au cœur... Mais elle jouit profondément. Bravo, vous avez probablement trouvé son point G ! Ça veut pas dire nécessairement que vous êtes bon. C'est juste que le point G arabe n'est pas si compliqué à trouver. Regardez comment on écrit la lettre « G » en arabe. Le point du « G » existe déjà. Pas besoin de chercher fort pour le trouver. Ça fait mille cinq cents ans qu'il est là ! Comme le disait ma grand-mère, à la manière de Boucar Diouf : « Nous, le mystère du point G, ça fait longtemps qu'on a mis le doigt dessus. Et plus on met le doigt dessus, plus on est heureuses ! »³²

La lettre à laquelle l'humoriste fait référence apparaît sur le dôme de la mosquée, soit « ح ». Que cette lettre évoquant la sexualité soit visible sur l'édifice religieux connote la laïcité du

³¹ Ces lettres arabes proviennent de la version tapuscrite de l'artiste.

³² Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 33 min. 41 sec.

personnage, qui n'adhère pas à l'islam. En choisissant de faire « parler » sa grand-mère, à la manière de Boucar Diouf, la *stand-up* instaure une sororité en regard de la tradition sexuelle en Tunisie. Ben Youssef informe aussi le public sur l'ancienneté de l'écriture arabe.

Ces dernières blagues permettent au public de mesurer l'abysse qui existe entre les deux cultures, à tout le moins du point de vue de la relation au corps féminin. Nabila Ben Youssef parle d'un corps libéré, mais elle s'exprime aussi publiquement sur ce sujet que l'on pourrait qualifier de tabou, dans certaines régions du globe. L'humoriste aborde la sexualité féminine, qui est le plus souvent tue, car elle est une expression de l'identité. Elle met ainsi de l'avant un point de vue féministe : « women were meant to be conquered, controlled, and if necessary, eliminated before they could get out of hand and cause permanent damage to the patriarchal system.³³ » Si l'on en croit le titre qu'elle a donné à son spectacle, Nabila Ben Youssef est bel et bien libérée des entraves patriarcales, rebelle, quoiqu'elle obéisse encore à certains impératifs pour correspondre aux canons qui régissent l'humour au Québec, notamment en ce qui a trait à l'apparence. Le personnage teste donc son agentivité chaque fois qu'elle parle de sexualité. Ben Youssef opère, en ce sens, une rébellion genrée à petite échelle.

Le numéro « La burqa QC », d'une durée d'environ neuf minutes, survient tout de suite après l'entracte, soit en deuxième partie du spectacle, après « L'accueil arabe », « La Tunisie change », « Le test Canada », « Intégration P.Q. », « Le travail baladi ». L'humoriste y embrasse un mode de vie québécois. Dans « La burqa QC », Ben Youssef aborde les individus et les mœurs. On pourrait diviser le numéro en deux parties : la première, qui consiste en un commentaire sur les vêtements, et une deuxième, où la *stand-up* raconte l'histoire de son amie Manon.

Ben Youssef présente d'abord une parodie de défilé de mode. Ici, il s'agit d'un faux, ce qui crée un décalage entre le mannequin, qui agit comme si de rien n'était, et le public, qui verra l'absurdité de la chose. Le faux défilé de mode est ici une façon grinçante de présenter les trois types de vêtements issus de la culture islamique. Une voix hors-champ masculine se fait entendre, alors que l'humoriste porte une burqa bleue et scintillante :

Comme nous le démontre notre sémillante mannequin, le tissu cache parfaitement les formes du corps et laisse même de la place pour de l'extra. Ce textile très fin cache parfaitement les

³³ Barbara Bennett. « The Power of Storytelling » dans Barbara Bennett (dir.). *Scherazade's Daughter: The Power of Storytelling in Ecofeminist Change*, revue *Studies on Themes and Motifs in Literature*, livre 116, Peter Lang, septembre 2012, p. 11.

cheveux, les formes et la personnalité de la femme qui le porte. Aucune évolution dans les couleurs ou dans la coupe rétrograde, il nous rappelle même les ponchos des années 1970.³⁴

Le personnage se met dos au public et dévoile un autre grillage, celui-là laissant apparaître des fesses, probablement en plastique. Par cette image comique, elle vient appuyer ce qu'elle dit ensuite en retirant le vêtement : « Quelle invention ridicule des Talibans !³⁵ » Le tissu scintillant de la burqa est sans doute un choix de mise en scène rendant plus intéressant le vêtement fade : il s'agit d'un grand bout de tissu informe qui se rétrécit à la hauteur de la tête. Par ce défilé de mode artificiel et la voix hors-champ, l'humoriste critique la burqa et la manière dont le « vêtement » entrave la vie des femmes qui le portent. Ce passage est porteur d'autodérision puisque la *stand-up* « s'utilise » comme mannequin, un rôle au centre duquel se trouve le corps. On peut également y voir un détournement de stéréotype, puisque le port de la burqa est devenu un symbole des femmes afghanes et de l'oppression féminine. Ainsi, Nabila Ben Youssef s'attaque à l'intégrisme religieux en s'en moquant.

Le son et le décor sont deux éléments qui contribuent à cibler le corps féminin et ce que la culture a dérobé à la nature. En fait, les trois types de vêtements qui cachent les femmes musulmanes (burqa, niqab, hijab³⁶) sont successivement présentés au public : sous la burqa se trouve un niqab et, lorsqu'elle l'enlève, on voit la tête de la *stand-up* couverte d'un voile. Il s'agit donc ici d'une progression graduée : le corps s'allège. Le costume final est un vêtement plus commun, soit un veston gris et jeans bleus. Le personnage de Nabila Ben Youssef critique ces coutumes et elle les commente de manière comique. Elle souhaite aussi rendre visible la libération du corps, une lutte longuement menée par les féministes d'ici et d'ailleurs.

S'ensuivent plusieurs blagues à saveur informative sur les coutumes en lien avec la religion musulmane au Québec et en Tunisie, par exemple :

Vous allez probablement être surpris, mais moi c'est ici au Québec que j'ai vu pour la première fois de ma vie une femme cachée de la tête aux pieds, avec un filet de tennis dans la face. C'est comme si vous étiez dans un marché tunisien pour la première fois de votre vie et que le vendeur de tapis porte des bottes Sorel et une coupe Longueuil.³⁷

³⁴ Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 42 min.

³⁵ *Ibid.*, vers 42 min. 45 sec.

³⁶ Dans la culture chiite, en Iran par exemple, on retrouve aussi le tchador. En Tunisie et ailleurs au Maghreb, il s'agit de la culture sunnite.

³⁷ Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 44 min.

Nabila Ben Youssef se fait ici la porte-parole de femmes qui sont, à ses dires, opprimées. Le corps féminin est au centre de cet extrait. Il s'agit d'un corps qu'on veut cacher par divers moyens. On verra donc là un symbole d'oppression d'un point de vue culturel. Non seulement le corps est-il un agent féminin sur scène, soit l'élément le plus visible de l'agentivité de l'humoriste, sa condition *sine qua non*, mais il l'est aussi dans l'« histoire » qu'elle raconte. Dans la culture que décrit la *stand-up*, de multiples aspects propres aux femmes (féminité, sexualité, corps, droits fondamentaux, etc.) sont gommés afin de tendre à une uniformisation contre laquelle Ben Youssef se rebelle. Dans l'extrait, une comparaison comique entre le grillage de la burqa et un filet de tennis fait sourire, en raison de l'inadéquation de l'image de cet article de sport dans un visage. Une autre inadéquation suit : l'humoriste compare les deux réalités du Québec et de la Tunisie en parlant d'une autre image. Il s'agit d'un marché comme on en trouve plusieurs dans le Maghreb (un souk), mais ici fréquenté par un personnage un peu grotesque. Ce dernier, bien qu'arabe, arbore deux éléments de la culture populaire québécoise, comprise par les initiés, soit les bottes Sorel et la coupe Longueuil.

La présence du féminisme en Tunisie et dans les pays musulmans en général est donc brûlante d'actualité. D'ailleurs, dans les rangs féministes, des divergences de point de vue s'affrontent sur certains aspects concernant l'islam, notamment en ce qui a trait au hijab. Le voile est un élément significatif puisqu'il sert à couvrir le corps féminin, à le dérober au regard masculin. L'ouvrage *Féminismes islamiques* de Zhara Ali met en exergue la marginalisation que doivent vivre les femmes musulmanes, doublement pénalisées : « il saute aux yeux que seules les musulmanes sont désignées par leur religion, c'est-à-dire qu'on impute à l'islam une influence fondamentale sur leurs conditions de vie.³⁸ » Nabila Ben Youssef présente son opinion à propos du voile :

Comment voulez-vous que [les immigrants] s'adaptent si on les laisse vivre exactement comme là d'où ils viennent ? Lapidez-moi si je me trompe. Par exemple, le crucifix à l'Assemblée nationale. Y'en a qui disent qu'il faut l'enlever, par contre s'il y avait une députée à l'Assemblée qui portait le voile, il faudrait la tolérer... Moi j'ai une solution simple : on laisse le crucifix sur le mur, et on met un voile par-dessus!³⁹

Les textes de la *stand-up* peuvent être compris comme militants pour une laïcisation de l'islam et peut-être, par extension, du catholicisme. En témoigne la chute de l'extrait : « Moi j'ai une

³⁸ Zhara Ali. *Féminismes islamiques*, Paris, La Fabrique, 2012, p. 14.

³⁹ Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 70 min. 45 sec.

solution simple : on laisse le crucifix sur le mur, et on met un voile par-dessus! » Ce sujet aurait difficilement pu être abordé par une autre : « Aborder des thèmes comme la religion, la sexualité et les différences culturelles est un exercice délicat à moins de s'appeler Nabila.⁴⁰ »

Dans la deuxième partie du numéro « La burqa QC », Nabila Ben Youssef raconte l'épisode où elle rencontre par hasard son amie Manon à l'épicerie. Ici encore, l'humoriste y va de commentaires parsemés de blagues au sujet du port du niqab :

Hey, on était au mois de juillet pis elle essayait de me convaincre que le voile est fait de coton très léger, que ça respire super bien... Allôôô! Peut-être que ça respire bien, mais je suis pas sûre que l'oxygène se rend au cerveau!⁴¹

La *stand-up* met de l'avant la bêtise, voire la stupidité, de Manon. Elle « explique » ce phénomène par le manque d'air causé par le vêtement. Son point de vue est irrévocable. Bref, le personnage de Nabila Ben Youssef apporte un regard neuf sur la culture québécoise, puisqu'il est un immigrant et qu'il propose un point de vue sur la société en tant que telle.

Le corps féminin est aussi abordé dans le numéro « Maman comprend pas » par l'entremise de la question de la virginité :

Le pire, parce que je me suis jamais mariée, ma mère pense que je suis encore vierge... et elle m'achale avec ça chaque fois que je lui parle. Elle est restée bloquée à l'étape de la mariée vierge, viarge! Si seulement elle savait, ça fait déjà un bon bout de temps que j'ai pris le taureau par la corne et le diable par la queue...⁴²

Le jeu de mots sur « vierge » renvoie au juron québécois « viarge ». Le personnage évoque la virginité au féminin. Ce sujet prend une autre dimension dans la civilisation musulmane, où la défloration peut être célébrée lors de cérémonies. Ainsi, dans le nord de l'Afrique par exemple, on « associe dans le même archaïsme le corps [des jeunes vierges] à leurs espaces de vie⁴³ ». De ce fait, elles sont les « cibles privilégiées de la contrainte par le corps⁴⁴ ». Le personnage de Nabila échappe aux prérequis de sa culture d'origine toutefois, puisqu'elle affirme avoir depuis longtemps expérimenté la sexualité. L'humoriste fait une distorsion d'expressions bien connues :

⁴⁰ Endos du DVD de Nabila Ben Youssef.

⁴¹ Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 46 min. 30 sec.

⁴² *Ibid.*, vers 52 min. 25 sec.

⁴³ Simona Tersigni. «Virginité» dans Juliette Rennes, *op. cit.*, p. 707.

⁴⁴ Nacira Guénif-Souilamas. *Des « beurettes » aux descendantes d'immigrants nord-africains*, Paris, Grasset, 2000, p. 166.

« prendre le taureau par les cornes » (au pluriel dans l'expression d'origine) et « tirer le diable par la queue ». La première exprime le fait de prendre en charge quelque chose, ici sa propre vie sexuelle, alors que la deuxième exprime le fait d'être pauvre et de peiner à avoir assez d'argent pour subvenir à ses besoins. Il n'est pas possible de savoir si Ben Youssef établit un lien entre l'argent et la sexualité ou bien si elle souhaitait seulement créer un jeu de mots avec « tirer » et « diable », en confondant les deux expressions. On aura en tous cas compris que le diable est un homme avec qui elle a eu une relation sexuelle et que la « queue » est le phallus, au même titre que « corne ». Le parallèle est parlant : l'homme représente le Mal, soit l'inverse des principes religieux dans l'islam et le catholicisme, où c'est aux femmes qu'il revient d'être diabolisées en raison de leur sexe.

Un autre thème relatif au féminin est celui des menstruations. Le sang menstruel, en tant que fluide corporel, fait partie des « substances structurantes dans la pensée de la différence et dans les pratiques sociales qui en émanent [qui] constituent les marqueurs les plus probants d'une bicatégorisation de l'humanité en deux sexes⁴⁵ ». En se saisissant de ce thème, Nabila Ben Youssef n'échappe pas à cette catégorisation double. Cette ghettoïsation genrée est d'autant plus vraie que la *stand-up* en parle par le truchement d'un jeu de mots lorsqu'elle dit à sa mère : « [Le cannabis] est conseillé aussi par les médecins pour calmer les douleurs monstrueuses...⁴⁶ » Ce jeu de mots sur le mot « monstre » représente la douleur causée par les menstruations elles-mêmes.

« Cette robe, c'est ma création personnelle. Ce sont toutes les cartes d'appel que j'ai utilisées pour parler à ma mère en Tunisie...⁴⁷ » Ainsi commence l'avant-dernier numéro de *Drôlement libre*, le plus long, soit une vingtaine de minutes, et qui porte principalement sur les rapports mère/fille, sur les différences entre la Tunisie et le Québec ainsi que sur la vie amoureuse infructueuse du personnage. Comme elle l'indique, Ben Youssef porte une toge longue entièrement faite de cartes d'appel. Bien sûr, ce que porte le personnage n'a rien de conventionnel; elle participe ainsi de la mise en scène et agrmente puis complète le texte. En effet, ce vêtement ajoute au comique de la scène. Il vient soutenir les propos du personnage qui parle justement des appels outre-mer. La toge renvoie également aux costumes traditionnels de la région du Maghreb, puisqu'elle est portée autant par les hommes (un vêtement appelé le qami)

⁴⁵ Nahema Hanafi et Caroline Polle. « Fluides corporels » dans Juliette Rennes, *op. cit.*, p. 263.

⁴⁶ Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 55 min. 50 sec.

⁴⁷ *Ibid.*, vers 51 min.

que par les femmes. On voit donc que l'interprétation peut différer selon la culture, ce qui vient brouiller la construction sociale de la différence des sexes établie.

La toge recouverte de cartes d'appel est reliée au corps. Il faut y voir une fusion entre le corps et la particularité du vêtement, soit d'être faite de cartes qui permettent à Ben Youssef de rester en contact avec son pays. La toge est le point d'amorce du numéro où elle parle de sa famille et où elle reprend son discours sur la Tunisie. :

Ma mère est analphabète, croyante, pratiquante, puis elle n'est jamais venue au Québec, donc elle ignore totalement la réalité québécoise. En plus, la technologie va trop vite pour elle. Elle veut pas changer son vieux téléphone à cadran, pis elle me dit qu'il y a trop de numéros à composer, ça la mélange. Ça lui est même arrivé d'appeler un inconnu et de lui parler pendant vingt minutes en essayant de le convaincre que c'est lui qui avait composé le mauvais numéro... Je lui ai envoyé un ordinateur pour qu'on puisse se parler par Skype, on peut se voir puis ça coûte rien. Elle a fait venir l'imam pour exorciser l'ordi avant de l'utiliser, et il l'a pété.⁴⁸

La première phrase de l'extrait vient indiquer à quel point les deux femmes sont différentes et combien elles évoluent dans des environnements dissemblables. Femmes et technologie sont souvent mises en parallèle dans les spectacles d'humour, où elles en font systématiquement un mauvais usage, au point de devenir un lieu commun. Ainsi, Nabila et sa mère sont distantes l'une de l'autre, physiquement et psychologiquement. Les efforts de l'humoriste, malgré sa tentative, ne parviennent pas à la rapprocher du corps maternel. Cette toge est l'occasion pour Nabila de rappeler la distance qui la sépare de sa mère et de mettre en évidence la dématérialisation du corps qu'entraînent les communications numériques.

La fin du spectacle approchant, avec le numéro « La séduction », la *stand-up* s'exprime comme suit :

La meilleure façon que j'ai trouvée pour que vous m'aimiez comme je suis, c'est de rire avec vous. Quand on rit ensemble, on jouit et là j'ai l'impression qu'on vient de terminer deux heures de partouze. Mais avant qu'on se rhabille, j'aimerais ça essayer de vous séduire une dernière fois.⁴⁹

La *stand-up* exprime ici sa gratitude envers son public, mais aussi l'intérêt des Québécois pour son spectacle. Le personnage de Nabila Ben Youssef feint une danse sensuelle, une danse autour d'un poteau au son d'une musique langoureuse et techno. Ben Youssef avait critiqué, dans le numéro précédent, les femmes qui apprennent ce type de danse pour séduire leur conjoint :

⁴⁸ *Ibid.*, vers 51 min. 25 sec.

⁴⁹ *Ibid.*, vers 80 min. 30 sec.

Y'a même des filles en couple qui prennent des cours de danse-poteau pour séduire leur chum!
Non, mais, elles pensent vraiment qu'en prenant ces cours-là, leur chum n'ira plus aux danseuses ?
Voyons donc ! Ça, c'est comme croire que, parce que ton chum a un coffre d'outils dans le
cabanon, il n'ira plus chez Canadian Tire !⁵⁰

La *stand-up* fait alors des mimiques de dégoût et de malaise alors qu'elle exécute quelques mouvements de danse-poteau. Elle conclut : « Vous aimez ça ? Moi non plus. Je préfère vous offrir ça!⁵¹ » Elle recommence alors à danser le baladi sur de la musique arabe et se réapproprie complètement son corps et sa culture d'origine. À sa façon, l'humoriste fait preuve de liberté et son discours est une arme discursive et performative dont la « théâtralité brouille les frontières entre le féminisme militant et le féminisme culturel⁵² ». Nabila Ben Youssef utilise son corps pour promouvoir ses idées. Alors que l'humoriste danse, une image de flammes est projetée sur le dôme de la mosquée du décor qui brûle. Il met un terme à ses multiples assertions antireligieuses ainsi qu'à son ton et à sa danse passionnée, qui ont gardé en haleine le spectateur pendant la représentation.

6.3. Sous un ciel arabe... et québécois

Le Tunisie et le Québec sont en constante tension, dans le spectacle de Nabila Ben Youssef. Ces deux endroits sont une exploration de son identité hybride. Les toits de la Tunisie où évolue réellement le personnage sont une réminiscence de sa jeunesse nord-africaine. Le spectacle commence avec l'éclairage du dôme de la mosquée. Celui-ci apparaît nimbé d'un jeu de lumière telle de la dentelle. Une musique traditionnelle maghrébine se fait entendre, ce qui donne le ton aux sujets à venir. La musique adopte ensuite un rythme plus rapide et dansant alors que Nabila Ben Youssef fait irruption sur la scène en esquissant des pas de danse arabe. Elle est alors vêtue d'une toge visiblement maghrébine en soie vert-bleu avec des touches dorées. L'humoriste fait ensuite entendre des youyous, soit des cris aigus spécifiques aux femmes de culture arabe, pendant quelques secondes. Ce type de cris est puissant et interpelle d'emblée le public. L'incipit concerne deux symboles des deux cultures auxquelles s'identifie la *stand-up* : « Ça fait changement des chansons à répondre hein ?⁵³ »

⁵⁰ *Ibid.*, vers 74 min. 30 sec.

⁵¹ *Ibid.*, vers 82 min. 55 sec.

⁵² Christine Bard, *op. cit.*, p. 234.

⁵³ Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 2 min.

D'entrée de jeu, l'humoriste instaure le ton dans *Drôlement libre* : « Avouez-le, en voyant mon nom Ben Youssef, vous avez pensé qu'il n'y aurait pas de chaise ?... Que vous alliez être à genoux sur des tapis pendant deux heures ? C'est parce qu'il y a beaucoup de gens qui accrochent sur le "Ben" dans mon nom⁵⁴ ». Dans son œuvre, l'humoriste dénonce le manque d'ouverture et de connaissances des Québécois envers les immigrants, en occurrence de son propre pays d'origine. Si elle salue l'accueil qu'elle a reçu au Québec, elle constate aussi qu'elle a fait face à de nombreux préjugés et à des problèmes d'intégration. Par exemple, en rapport à son premier spectacle, elle a essuyé des critiques insultantes : « Y'en a d'autres, par exemple, qui m'ont traité de vulgaire, de salope, communiste... La meilleure c'est : "Y'en a assez d'hystériques au Québec, pas besoin d'en importer!"⁵⁵ ». Ici, l'humoriste montre que son statut d'immigrante est parfois lourd. Ces points de vue d'immigrante et de féministe sont souvent exprimés dans le spectacle.

Nabila Ben Youssef introduit le numéro « La Tunisie change » en enlevant la toge décrite plus haut. Elle dévoile une robe bleu turquoise, qui se termine au-dessus des genoux et qui pourrait convenir à une soirée dans un bar chic. Le vêtement recouvert d'une dentelle suggère la sensualité en raison de sa coupe moulante et son décolleté. Cette dentelle est cependant noire, ce qui laisse penser au deuil de son pays natal. L'humoriste arbore de longs gants aussi en dentelle noire. En ce sens, elle s'érige contre les diktats de l'apparence et des conventions culturelles préétablies qui veulent que, selon Pierre Bourdieu

la morale féminine s'impose surtout à travers une discipline de tous les instants qui concerne toutes les parties du corps et qui se rappelle et s'exerce continûment à travers la contrainte du vêtement et de la chevelure.⁵⁶

Pendant les changements de costumes, Nabila Ben Youssef blague : « Ce costume a coûté très cher [...] Ç'a fait travailler plein d'enfants chinois... C'est une blague : ç'a été fait par des enfants arabes.⁵⁷ » À sa façon, l'humoriste critique le courant de pensée au sujet des enfants arabes.

Le personnage commente aussi le décor, ce qui permet de le contextualiser :

⁵⁴ *Ibid.*, vers 4 min. 25 sec.

⁵⁵ *Ibid.*, vers 3 min.

⁵⁶ Pierre Bourdieu, *op.cit.*, p. 45.

⁵⁷ Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 9 min. 25 sec.

Vous savez pourquoi j'ai choisi ce décor-là ? C'est parce que, depuis toujours en Tunisie, les filles montent sur les toits des maisons (Elle monte sur le mur.) pour respirer quelques bouffées de liberté : un peu comme les jeunes ici dans les sous-sols... Avec les années, j'ai fini par réaliser que les toitures des maisons étaient nos bancs d'école de la vie. J'ai bien mérité mon diplôme, mais, sur les toits, il fallait surtout pas décrocher, sinon on tombait dans la rue!⁵⁸

La chute de l'extrait fait montre d'un jeu de mots sur « décrocher » et « tomber dans la rue ». Ben Youssef exprime l'idée que, en Tunisie, l'on tombe réellement du toit si on n'obtient pas de diplôme. Il en ressort un sentiment de dangerosité par manque de filet social, un filet qui empêcherait effectivement de tomber. Cependant, il y a une certaine nostalgie chez la Tunisienne, qui voit dans les toitures des maisons un lieu instructif. Elle fait sans doute référence aux rapports sociaux, notamment les rapports amoureux, ce qu'elle raconte plus loin dans son texte.

Ben Youssef assume pleinement son choix de décor. Ainsi, le « toit » se veut un endroit où l'humoriste peut exprimer le fond de sa pensée, puisque, en tant que femme, elle est consciente que ses propos seront jugés, et ce, même si elle n'est plus en Tunisie. Les « bouffées de libertés » auxquelles la *stand-up* fait référence concernent la marijuana que fument les jeunes. Il se produit alors une inversion entre les deux types de jeunesse, l'une qui a besoin d'air frais (possiblement pour s'évader des contraintes imposées aux jeunes femmes dans un milieu rural) et l'autre qui s'enferme pour respirer de la fumée issue de la drogue. On peut donc déduire que le climat social tunisien est étouffant et difficile à supporter. Nabila Ben Youssef vient donc bousculer les codes et son décor en est déjà annonciateur.

Ce décor demeure le même pendant l'entièreté du spectacle : un dôme de mosquée surmontée d'une croix et deux murets de briques. La toile bleue invoque un ciel étoilé. Ce décor se trouve à l'intersection d'une urbanité incertaine et d'une nature inspirante qui s'incarne dans un ciel de nuit. Ainsi, le spectateur est invité à voyager dans l'espace et dans le temps, c'est-à-dire jusque dans la jeunesse du personnage de Nabila. Il faut aussi voir dans la noirceur du ciel une remise en question de l'humoriste en tant que femme. En effet, « la supposée respectabilité des femmes est jaugée à leur moindre mobilité, *a fortiori* dans l'espace urbain nocturne.⁵⁹ » Il y a un parallèle intéressant à faire, dans ces circonstances, entre le choix de décor et la place que la *stand-up* revendique en tant que féministe avérée. Nabila raconte ses premiers émois amoureux :

En tout cas moi, c'est là que j'ai perdu ma virginité. En fait, je l'ai pas perdue, je sais exactement où je l'ai laissée. Bon, j'vous épargne les détails, mais je parlais de loin. Le premier gars que j'ai

⁵⁸ *Ibid.*, vers 9 min. 35 sec.

⁵⁹ Marianne Blidon, *op. cit.*, p. 247.

trouvé de mon goût, eh bien, je me suis langoureusement approchée de lui, et je lui ai susurré à l'oreille : « J'ai vraiment envie, tu sais ? » Il m'a répondu : « Ah ? Vas-y, j'vais t'attendre. »⁶⁰

Lorsqu'elle affirme qu'elle sait où se « trouve » sa virginité, un jeu de mots, l'humoriste descend du muret où elle est perchée depuis quelques instants. Elle montre ainsi qu'elle a les deux pieds sur terre, qu'elle sait avoir agi en toute conscience et elle parle d'un ton mi-assuré, mi-langoureux, comme si elle ne regrettait nullement son acte. Elle affirme ainsi sa décision et affiche la liberté qu'elle avait annoncée dans le titre du spectacle. La liberté sexuelle, dans le Québec du XXI^e siècle, n'a rien d'extraordinaire en soi. Le décalage culturel est davantage à souligner. C'est donc un corps qu'elle revendique comme libre sur le plan sexuel que met de l'avant la *stand-up* par le biais de ce « souvenir » et qui prend comme point d'appui les toits de la Tunisie.

Un peu à la manière d'une guide touristique qui ne se prend pas au sérieux, Nabila Ben Youssef établit une comparaison entre les Libyens et les Newfies. Du point de vue tunisien, les Libyens sont considérés comme des gens pas très futés : « Franchement, j'aurais jamais pensé que les Libyens allaient renverser [le Colonel Khadafi] un jour, ils étaient nos Newfies... Eux autres aussi pensent que le lait de chèvre ça vient des vaches. Pis des newfies qui se révoltent, ça donne quoi ? La charia!⁶¹ » Ben Youssef s'appuie sur un fait de l'actualité, en parlant de la destitution en 2011 du Colonel Mouammar Khadafi, à la tête de la Libye. La Libye est le voisin de la Tunisie et force est de constater qu'il existe une certaine rivalité entre les habitants des deux pays. Les Libyens sont comparés aux habitants de Terre-Neuve, surnommés péjorativement les « Newfies ». Le personnage poursuit avec une blague en lien avec la campagne : « Eux autres aussi pensent que le lait de chèvre ça vient des vaches. » C'est donc un lieu commun qu'utilise Ben Youssef à dessein dans le but de mieux faire connaître son pays et ses mœurs. Elle conclut ce passage en rappelant l'existence de la charia, la loi islamique sévère qui codifie les habitudes de vie de manière austère, voire exagérée, notamment la liberté des femmes. La charia, pour le personnage, est une loi injuste à laquelle il ne souscrit nullement. Elle est pour la *stand-up* le fruit d'une décision obtuse prise par des gens qui le sont tout autant.

Selon Ruth Amossy, pour qu'un lieu commun soit dit valable dans une société donnée, il faut que la population soit majoritairement concernée ou en accord avec celui-ci, un peu à la manière d'un contrat social : « Le lieu commun insiste sur le consensus et renvoie à l'opinion

⁶⁰ Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 10 min. 15.

⁶¹ *Ibid.*, vers 12 min. 55 sec.

partagée qui, par sa banalité même, emporte l'adhésion du plus grand nombre ; coupé du domaine de l'argumentation et du *topos* rhétorique, il en garde encore une vague teinture.⁶² » De la même façon que le cliché, les lieux communs sont critiqués : ils « sont devenus l'objet du soupçon, précisément parce qu'ils font l'accord du plus grand nombre⁶³ ». Pourtant, rejeter les lieux communs serait comme rejeter une partie de soi, puisque chaque individu est conditionné par son environnement et sa culture. On voit le plus souvent le monde à travers eux, telles des lunettes déformantes : « Nous ne percevons en effet que ce que notre culture a défini d'avance pour nous ; notre vision et notre expérience de la réalité se coulent dans les moules transmis par notre culture.⁶⁴ » Par sa richesse culturelle, Ben Youssef peut cependant offrir un point de vue différent de celui des Québécois et inversement en Tunisie. Il s'agit cependant d'une vision acquise au prix d'importants efforts d'intégration et, l'on s'en doute de solitude. Cette vision est proposée par un véhicule qui attire un grand nombre de gens, soit le spectacle d'humour.

Les lieux communs, ces « idoles du populaire⁶⁵ », sont donc des images de façade et des récurrences. Ils sont utilisés par Nabila Ben Youssef, par exemple, avec sa blague sur les Newfies de Libye, comme par les autres *stand-ups*. Cependant, l'idée ici n'est pas d'écarter la part de vérité possible. Il convient de les observer de plus près et d'y débusquer des qualités objectives et signifiantes : « Parler du lieu commun et le célébrer en tant qu'il serait un art, une certaine manière d'être, de se souvenir, de parler et de vivre ensemble, nécessite alors de le dégager de ces recouvrements.⁶⁶ » Ce qui est intéressant, c'est que les humoristes s'approprient ces idées préconçues, puis les transforment, pour faire rire leur public. D'ordinaire, l'assistance ne se plaint pas de l'usage de clichés : ceux-ci sont partie intégrante de ce type de représentations. Le rire en groupe n'est donc possible qu'avec l'aide de lieux communs. Pour parvenir à leurs fins, les humoristes doivent utiliser ces référents généraux, des images ou des sujets facilement saisissables, afin de ne pas créer de quiproquo dans la tête du spectateur. L'effet comique serait autrement annulé. Il s'agit de croquer sur le vif ce qui est médiocre, laid ou dérangeant : le capturer, le présenter au public et « jeter » le tout pour « tourner la page ». Dans tous les cas, le

⁶² Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 32.

⁶³ Ruth Amossy et Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁴ Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁵ Jacques Ellul. *Exégèse des nouveaux lieux communs*, Paris, Table ronde, 1994, p. 7.

⁶⁶ Anne Cauquelin. *L'art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, 1999, p. 10.

but des comiques en est un de libération et de démystification et les lieux communs les aident dans leur entreprise. C'est le cas de Nabila Ben Youssef lorsqu'elle raconte sa Tunisie natale.

Toujours dans « La Tunisie change », la *stand-up* tourne en dérision la méconnaissance des Québécois de certaines données démographiques : « Parce que je suis pas noire, des fois, y'a des gens ici qui me croient pas quand je dis que je viens d'Afrique. Eh bien, croyez-moi, on peut être blanche et venir d'Afrique comme on peut être mince et venir des États-Unis⁶⁷ ». L'humour qui prévaut chez le personnage de Nabila porte un regard actuel, qu'elle tourne en dérision ensuite. Sa vision des choses, souvent engagée politiquement, donne à voir plusieurs caractéristiques de la Tunisie et de la religion musulmane. Donc, par le truchement de lieux communs, Nabila Ben Youssef décrypte pour son public les différents codes du mode de vie en Tunisie. Ces codes sont rattachés à l'urbanité, l'occupation de l'espace et à la manière dont vivent les gens. L'humoriste propose en quelque sorte un aperçu sociologique de son pays d'origine.

Dans le deuxième numéro de *Drôlement libre*, elle affiche complètement le mode de vie à l'Occidental qu'elle embrasse et elle dénonce les pratiques qui ont cours en Tunisie et dans le Maghreb en général, notamment en ce qui a trait à l'alcool et aux règles vestimentaires :

Vous allez voyager en Tunisie, [depuis le Printemps arabe de 2011]. D'après nos islamistes « modérés », vous pouvez toujours boire de l'alcool et vous baigner en bikini, les filles, et même les seins nus... La seule chose qui va changer, c'est que le service sera fait par des non-voyants...⁶⁸

Nabila Ben Youssef explique que les autorités religieuses ont la mainmise sur le territoire et que, en conséquence, les libertés sont restreintes. Le pays n'est plus le paradis des voyageurs d'autrefois. L'humoriste donne à voir une image de plage idyllique de la Méditerranée ainsi qu'un hôtel au service cinq étoiles, quoique ce dernier soit modifié par la loi islamique. La Tunisie, depuis 2011, est aux prises avec un gouvernement qui refuse de faire fonctionner le pays comme d'autres états occidentaux, ce qui a des conséquences sur le tourisme et les habitants. Les mœurs décriées sont en opposition avec l'idéal laïc du personnage. L'occupation de l'espace se voit donc modifiée par la religion. Dans cette perspective, il est donc normal de constater que

⁶⁷ Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 11 min. 30 sec.

⁶⁸ *Ibid.*, vers 17 min. 30 sec.

l'humoriste défend une laïcité qu'elle a trouvée ici⁶⁹, bien qu'elle trouve qu'il y ait encore du chemin à faire. On voit donc que la comique livre un message qui n'est pas figé ou vide de sens.

Le numéro « Intégration PQ » relate l'intégration du personnage de Nabila Ben Youssef. Ce numéro se termine sur un leitmotiv qui reviendra à d'autres occasions dans le spectacle : « Lapidéz-moi si je me trompe ». Porteur d'autodérision tout en référant à une pratique associée à la culture islamique, cette expression montre l'agentivité de la *stand-up*. Dans ce numéro, le discours décrit l'environnement. Le climat, autre aspect important de l'occupation de l'espace, est mis en lumière par le personnage de *Drôlement libre*. C'est d'ailleurs une des seules caractéristiques naturelles qui relie la ville et l'extérieur de cette dernière (campagnes, forêt, montagne, etc.). L'humoriste n'est pas la première à rigoler du climat. Les humoristes venus de l'étranger tels que les Africains Boucar Diouf ou Michel Mpambara⁷⁰ en font autant : « Au début, je savais plus où donner de la tuque ! On vient qu'on ne sait plus comment s'habiller. J'ai même pensé déménager au Village des valeurs!... Moi quand j'entends "En avril ne te découvre pas d'un fil", je rajoute toujours : "En mai et en juin non plus"⁷¹ ». Pour Ben Youssef, l'hiver québécois est si exceptionnel que les expressions courantes ne s'y appliquent même plus. L'humoriste met aussi le doigt sur une des inconvénients à vivre au Québec, ce qui est révélé dans cette sagesse populaire qui possède un sens commun pour tous. Ce thème associé à la sphère féminine pourrait être mis en lien avec un lieu commun du domaine de l'humour au féminin. Un autre exemple d'humour consensuel au sujet de l'hiver concerne son âpreté : « Une chance que je dépense pas pour de la drogue, je suis gelée gratis six mois par année!⁷² » Le lieu commun de la drogue permet à la *stand-up* de jouer sur l'expression « être gelé » qui possède une double signification, soit d'avoir froid et d'être sous l'emprise des effets de la drogue. Cette dernière, aux dires de Ben Youssef, est gratuite, étant donné que le froid l'est aussi et que ce dernier perdure pendant la moitié de chaque année. Elle estime ainsi faire une sorte d'économie, si on considère que les effets du froid et de la drogue sont les mêmes.

⁶⁹ Cela est exprimé dans cet article : Chantal Guy. « Nabila Ben Youssef : *Arabe et cochonne bio* », *La Presse*, 17 avril 2010 [en ligne] [<http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/humour-et-varietes/201004/17/01-4271536-nabila-ben-youssef-arabe-et-cochonne-bio.php>].

⁷⁰ Par exemple dans Michel Mpambara. *Y'a trop de blanc au Québec*, Montréal, Les 400 coups, 2002 ou Boucar Diouf. *D'hiver cités* (DVD), Montréal, Productions Bouvard, 2010, 88 min., ces deux titres faisant référence à l'hiver.

⁷¹ Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 28 min. 35 sec.

⁷² *Ibid.*, vers 29 min.

Arrivée au Québec depuis environ vingt ans, Nabila Ben Youssef connaît bien les Québécois, notamment en ce qui a trait à certaines façons de faire, voire aux manies, en lien avec le climat :

Alors là ce phénomène de « facteur vent » ? Je le comprends toujours pas. En Tunisie aussi on a beaucoup de vent, mais sans facteur! C'est quoi le principe ? Le vent ici arrive par la poste ou quoi ? « Facteur vent », on dirait une taxe sur les températures froides...⁷³

Le personnage s'appuie ici sur un jeu de mots, cette fois encore, pour faire comprendre sa confusion par rapport aux écarts climatiques entre la Tunisie et le Québec. Comparer le facteur vent à une taxe permet de souligner l'aspect désagréable de cette caractéristique météorologique. On peut comprendre que, pour des Africains, le choc thermique soit significatif. À coup sûr, l'hiver modifie les habitudes de vie, souvent propres à la nordicité du Québec, se définissant comme « l'état perçu, réel, vécu et même inventé de la zone froide à l'intérieur de l'hémisphère boréal⁷⁴ ». Dans ces circonstances, il est donc normal que le froid et l'hiver soient des thèmes très présents chez les humoristes en général.

Selon Catherine Keller, le climat se présente de manière différente dans le discours social, en fonction de la localisation géographique. Ainsi, parler du climat est perçu de façon différente selon sa culture :

What weather talk means differs quite precisely according to our cultural as well as geographic location. Thus elite Western cultures tend to scorn weather-talk as banal. This superiority to small talk about the weather symptomatizes a kind of relationship to the planetary condition.⁷⁵

L'auteure explique que, en Occident, parler du climat est banal. Donc, le lieu commun du froid et du climat n'est banal qu'en apparence puisque l'inconscient collectif indique (les faits également) que la planète est en danger, à l'heure où le consumérisme a dérégulé le système. Tout un chacun est imputable, y compris l'humoriste, selon les théories écoféministes. Ainsi, le territoire, l'habitat est en danger, notamment en raison du climat dérégulé.

Un autre thème cher aux écoféministes présent dans « Maman comprend pas » touche aux animaux : des chèvres, le chien et le cochon. Le thème des animaux touche l'axe de l'espace en ce sens qu'il constitue une occupation du territoire, présentant ici une tension entre le monde naturel et le développement causé/déclenché par les humains. L'humoriste évoque les

⁷³ *Ibid.*, vers 29 min. 25 sec.

⁷⁴ « Nordicité », *L'encyclopédie canadienne* [en ligne] [page consultée le 21 juin 2017] [<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/nordicite/>].

⁷⁵ Catherine Keller. « Talk about Weather. The Greening of Escatology » dans Carol J. Adams, *op. cit.*, p. 31.

divergences du mode de vie entre l'urbanité et la campagne. Elle est alors en conversation avec sa mère en Tunisie : « S'il te plaît maman, ne me parle plus de l'héritage de grand-père, j'en veux pas... [...] Je peux pas garder dans mon petit 3 et ½ un troupeau de chèvres...⁷⁶ » Ici, l'exagération est à la base de la blague. L'image comique créée est celle d'un troupeau dans un espace restreint à la montréalaise. Elle exprime aussi une relation animal/humain différente, puisque les grands centres urbains sont des lieux où la nature et les animaux (à l'exception de quelques parcs et des animaux de compagnie) sont rares. Une fois de plus, on constate que le territoire influe sur les habitudes de vie, de même que sur la culture d'une région. En effet, l'héritage du grand-père perd de sa valeur, puisque le personnage de Nabila, ne pouvant pas en prendre soin et en retirer des recettes, habite un centre urbain.

Quelques lignes plus loin, Nabila Ben Youssef parle également des chiens avec sa mère : « Je reste pas toujours seule, je me suis acheté un chien... Mais c'est toi qui n'arrêtes pas de me répéter notre proverbe arabe qui dit : "Un chien reconnaissant vaut mieux qu'un homme ingrat" ?⁷⁷ » On apprend donc que le personnage est la propriétaire d'un chien et qu'il vit seul. Avec cette blague, qui place une expression en son centre, le personnage exprime une solidarité inter-espèce ou trans-espèce où les femmes et les animaux subissent également la domination masculine. En fait, « tout comme le genre ou la race, le système "espèce" est une construction sociale ou encore une production politique⁷⁸ ». Le personnage possède donc des racines qui encouragent le lien des humains avec des chiens, dont la compagnie est parfois préférable à celle de leurs semblables. Ben Youssef met sur le même pied cet animal et un compagnon de vie.

Dans le numéro, le personnage de Ben Youssef évoque le cochon, alors qu'elle passe au crible plusieurs croyances des trois religions monothéistes. Au sujet de la religion musulmane, elle dit :

Ou alors, ceux qui disent encore qu'il faut pas manger le cochon parce qu'il est impur. Aujourd'hui, y'a plus de cochon impur, ils sont même rendus bios : élevés dans des porcheries ultras modernes plus propres que les hôpitaux. Même la bouffe est meilleure. Lapidéz-moi si je me trompe ! Avez-vous déjà entendu parler d'un cochon mort de la bactérie C difficile ?⁷⁹

⁷⁶ Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 56 min. 30 sec.

⁷⁷ *Ibid.*, vers 56 min. 55 sec.

⁷⁸ Bradley D. Rowe. « It IS about chicken: chick-fil-a, posthumanist intersectionality and gastro-aesthetic pedagogy », *Journal of Thought*, vol. 48, n° 2, 2013, p. 93 dans Juliette Rennes, *op. cit.*, p. 58.

⁷⁹ Nabila Ben Youssef, *op. cit.*, vers 66 min.

De manière récurrente, le personnage, qui n'adhère pas aux préceptes de la religion musulmane, informe le public des coutumes. Nabila Ben Youssef critique le sort enviable des cochons, mieux traités, selon elle, que les patients des hôpitaux. Par le fait même, elle blâme le gouvernement provincial qui gère le budget de la santé, un thème fréquent du discours social québécois. Elle critique aussi la nourriture servie dans ces établissements, décrite comme mauvaise, un lieu commun en soi, au même titre que celle fournie dans les avions. En fait, les cochons seraient élevés dans des conditions meilleures que les êtres humains. La référence à la bactérie C difficile, quant à elle, fait référence à un fait de l'actualité qui a retenu l'attention des médias dans les dernières années. Ainsi, l'humoriste a comme souci de ramener des faits dans son discours et, peut-être, de faire en sorte d'éveiller les points sensibles de la conscience collective.

Un autre exemple de l'urbanité décrite par le personnage, entendue dans le sens d'espace de cohésion sociale au sein de la ville, se fait par le traitement de l'actualité, toujours en ce qui concerne la religion. Nabila Ben Youssef notamment, avec son regard acéré et ses opinions tranchées, critique les pratiques religieuses des immigrants du Maghreb et arabes : « Ou bien ceux qui croient que tous les Arabes sont musulmans ? [...] Aimeriez-vous qu'on dise, par exemple, que les Québécois sont tous des catholiques bornés comme le maire de Saguenay ? Lui, c'est pas d'une prière dont il a besoin, c'est du Jugement dernier.⁸⁰ » Ben Youssef s'attaque aux idées reçues. Elle passe par un personnage public bien connu, soit le maire de Saguenay, qui a fait parler de lui en raison de sa volonté de conserver la prière avant les assemblées municipales. L'humoriste lui adresse des critiques, le « Jugement dernier » étant une croyance chrétienne qui veut que chaque individu soit jugé pour ses actes, bons ou mauvais. Elle sous-entend ainsi que ses actes sont répréhensibles et elle met à mal les généralisations au sujet de ses origines.

Tout au long du spectacle, le personnage de Nabila s'interroge sur la place accordée aux immigrants, dans l'espace urbain et le territoire, que ce soit en région ou dans la métropole. Le monologue de Ben Youssef valorise donc « la mise au point d'une représentation collective des lieux⁸¹ ». Elle construit un discours qui envisage l'espace en tant que lieu de vie pour tous, de manière inclusive. On a vu que le décor contribue à renforcer le texte, aux accents régulièrement laïcs malgré le dôme de mosquée. Le personnage met en perspective deux endroits qui lui sont chers : la Tunisie et le Québec. Ces endroits traduisent la jeunesse qu'elle a vécue en Afrique du Nord ainsi que la province où elle a décidé d'immigrer en 1995.

⁸⁰ *Ibid.*, vers 63 min. 30 sec.

⁸¹ Nathalie Blanc, *op. cit.*, p. 78.

6.4. Bilan provisoire

Performance, corps et occupation de l'espace sont trois axes qui traversent le spectacle *Drôlement libre* de Nabila Ben Youssef, dont le DVD est sorti en 2012, une année de fortes contestations, ce que fait à son tour l'humoriste par le biais d'un discours comique. La performance de Ben Youssef se caractérise par un transfert culturel qui met les différences entre le Québec et la Tunisie en son centre. Le langage de cette *stand-up* diffère de celui des autres humoristes du corpus en raison de son accent arabe, quoiqu'elle soit bilingue par son usage du français. L'agentivité contribue à la rigolade proposée par l'humoriste, touchant à l'immigration et à la séduction. Nabila Ben Youssef raconte et partage avec son public ses connaissances par rapport à ce pays du Maghreb, sans pour autant perdre son côté critique fort, notamment lorsqu'il est question de l'islam. En tant qu'immigrante, le personnage relate les tribulations de son intégration au Québec. Elle n'hésite pas à faire ressortir les travers et les contradictions de sa société d'accueil, tout en s'affirmant féministe et laïque.

Le corps dansant ainsi que le corps malmené par des pratiques archaïques sont mis de l'avant dans le discours de Nabila Ben Youssef. Celui-ci atteste de son agentivité en tant que personne qui désire expliquer, mais aussi revendiquer. En tant qu'agente féminine et féministe (elle dit en être une), l'humoriste emprunte des thèmes variés de l'univers féminin : les vêtements, l'immigration, la sexualité, le climat, les animaux, la virginité, les rapports mère/fille, les menstruations, la pornographie, de même que le corps réprimé par le port de la burqa, du niqab et du voile. La sexualité, bien que ce ne soit pas un thème exceptionnel dans le discours des *stand-ups*, est abordée du point de vue des différences culturelles. Ben Youssef met de l'avant le côté plus libéré des femmes par rapport à leur corps et à leur sexualité, bien qu'elle observe, ici aussi, une montée de l'intégrisme qui en veut à ce même corps. On pense notamment au port de la burqa, un vêtement moqué dans le spectacle, au même titre que tout ce qui a trait à l'extrémisme religieux. Dans le même ordre d'idée, la virginité tient une place importante dans la culture arabe, ce que ne manque pas de souligner la mère du personnage.

Le spectacle met en lumière certains aspects relatifs à l'occupation de l'espace, le paysage urbain ainsi que des éléments naturels qui ponctuent le texte. Le territoire tunisien est parcouru plus d'une fois, dans le discours de Ben Youssef. La *stand-up* compare sans cesse les deux lieux que sont le Québec et la Tunisie. Le décor dans lequel évolue l'humoriste rappelle sa Tunisie natale, mais un large pan de son texte se déroule dans son pays d'accueil. Le texte raconte la difficile intégration du personnage depuis 1995. Le dôme de la mosquée, présent pendant tout le

spectacle, invite à s'interroger sur la place de la religion dans la société. Le toit et le ciel du décor, quant à eux, donnent à voir la jeunesse de l'humoriste. L'occupation de l'espace de Ben Youssef, en somme, évoque son parcours atypique qui a évolué sur deux continents. Elle donne ainsi à voir un point de vue enrichi par l'apport de sa culture d'origine. Le point de vue de Ben Youssef, en raison de sa provenance exotique, est forcément décentré par rapport à celui de la plupart des femmes humoristes québécoises. Elle explique ses coutumes et critique certaines anomalies qu'elle a remarquées dans sa terre d'accueil.

En définitive, le personnage de Nabila Ben Youssef joue à la fois la carte de l'humoriste conventionnelle (en utilisant des lieux communs et un langage familier par exemple) et celle de la transgression. Cette dernière opère sur plusieurs plans : en tant que sujet intersectionnel assumé, Nabila Ben Youssef dénonce par le biais de l'humour le manque d'ouverture des Québécois, la religion, peu importe laquelle, l'inégalité des rapports hommes/femmes, les lieux communs par rapport aux Arabes, les difficultés dans la recherche d'emploi, etc. Bref, elle critique l'absurde qui a jalonné son intégration dans son pays d'accueil. À cet égard, elle est une « traductrice de l'absurdistan ».

CHAPITRE VII

MARIE-LISE PILOTE : L'AGENTE FÉMINISTE DU SACRE ET DE LA CONSTRUCTION

Marie-Lise Pilote, qui est décrite sur la pochette de son DVD comme une « pionnière de l'humour », a fait son retour sur les planches après treize ans d'absence en présentant *Réconfortante*¹, dont le DVD est paru en 2014. Le spectacle se décline en plusieurs numéros : « Ouverture », « La chirurgie esthétique », « Moi et les sports », « Les amies », « Les métiers non traditionnels », « Les voyages », « Les dons » et « Moi papesse ». Les numéros sur la chirurgie esthétique, les amitiés féminines, les femmes et la religion ainsi que les métiers non traditionnels présentent des thématiques qui retiendront davantage l'attention, en raison de la performativité des genres affirmée par l'humoriste.

Le décor de *Réconfortante* se limite à un panneau lumineux qui change tout au long du spectacle et qui présente différentes images ou motifs en fonction du texte. En fait, les images du décor viennent soutenir le texte et l'agrémenter, comme pour offrir un support visuel aux textes dits oralement. Pilote porte une robe rouge qui souligne sa poitrine par un morceau de tissu noir et, plus tard, une robe-tunique mauve et des leggings noirs ainsi que des bottes de travail roses. Elle les a conçues et en vend par le biais d'une réelle compagnie, Pilote et filles. Pendant le spectacle, elle arbore des cheveux courts. Dominique Lévesque a été le metteur en scène du spectacle et Marie-Lise Pilote la script-éditrice. Un nombre important d'auteurs, plus que pour les autres humoristes du corpus, ont contribué aux textes : Marie-Lise Pilote, Manon Berthelet, Muguette Berthelet, Stéphane Bourdeau, Michel Bouillette, Daniel Gagnon, Marc Gélinas, Paco Lebel, Kristine Metz, Laurent Paquin, Dominique Lévesque et Louis-Philippe Rivard.

Certaines des blagues présentes dans *Réconfortante* contribuent à une action féministe et constituent, à l'époque de la création du spectacle, une percée dans l'humour de scène québécois. Cette brèche concerne la religion, alors que l'humoriste livre une performance qui met de l'avant son agentivité religieuse et spirituelle. D'ailleurs, sur son DVD, Pilote pointe un doigt au ciel et dirige son regard au même endroit, faisant référence à la satire religieuse à venir. Le personnage s'insurge contre le catholicisme en raison du peu de cas qu'on y fait des femmes. Pilote se voit

¹ Marie-Lise Pilote. *Réconfortante* (DVD), Montréal, TVA Films, 25 novembre 2014.

très bien dans l'emploi de curé, tout comme dans celui de papesse et elle n'hésite pas à réformer l'institution du Vatican. Le personnage se désole qu'il n'y ait que Marie et Marie-Madeleine qui s'en tirent bien par rapport aux hommes, dans cet ouvrage religieux. Pilote termine le spectacle en déclamant les « Dix Commandements de Marie-Lise » (qui remplacent ceux que Moïse a reçus de Dieu). Il y a un parallèle intéressant à faire entre ce goût du religieux en humour et la désaffection des églises. Dans ces circonstances, les spectacles d'humour, en tant que rassemblements courus et acclamés, peuvent être vus comme un substitut à la pratique religieuse, autrefois dominante, voire centrale, et désormais évacuée du quotidien de la plupart des Québécois.

Le corps féminin est présenté, dans le discours de Marie-Lise Pilote, comme un lieu où se poursuit une certaine forme de patriarcat latent. Tout d'abord, nous verrons que l'humoriste s'intéresse à une série de figures féminines. Ainsi, elle gomme les particularités des individus au profit de l'uniformité. Comme plusieurs autres, elle aborde la question de la chirurgie esthétique dans un numéro qui dénonce la femme-poupée Barbie. Pilote exprime aussi une forme de malaise par rapport au vieillissement au féminin. Plus originale est la satire des métiers non traditionnels. Statistiques en mains, le personnage de Marie-Lise fait état du peu de place accordée ou prise par les femmes dans ce type d'emplois, les métiers de la construction en tête de liste. Ce numéro contient une tirade féministe qui permet d'affirmer que le personnage adhère à des idéaux féministes, une sorte de texte rare sur les scènes québécoises.

Finalement l'occupation de l'espace concerne en premier lieu le voyage. Marie-Lise Pilote prend possession du territoire à sa façon. Les destinations visitées sont nombreuses et concernent presque tous les continents, quoique de manière inégale. D'autres lieux sont évoqués, qui réfèrent à la culture autochtone et à la Terre-Mère, ce qui convoque une certaine sacralité en lien avec la nature.

7.1. Regards religieux au féminin

La performance de Marie-Lise Pilote est empreinte d'une agentivité spirituelle et religieuse au féminin. Le personnage s'insurge contre l'institution patriarcale qu'est l'Église catholique et il revendique plus de place pour les femmes. On verra principalement deux des numéros du spectacle : « Les dons » et « Moi papesse ». « [...] la dimension religieuse [étant] encore peu

intégrée aux études sur le genre² ». L'occasion est donc belle pour explorer « la théologie qui se développe [et qui] s'appuie sur les expériences des femmes *comme femmes* pour les mettre en relation avec le divin, ou la déité, ou le sacré.³ » La quasi-absence de femmes dans la Bible et le rôle de curé, exclusivement masculin, sont au banc des accusés. Pilote se voit en papesse et elle s'emploie à une satire de la religion.

« Les dons » est le numéro que Pilote nomme « la partie sérieuse du spectacle⁴ », non sans un sourire un coin. Le discours humoristique concerne les dons. Derrière elle, un écran affiche un nuage dans les tons de blanc, de mauve et de bleu, semblable à une supernova. Marie-Lise Pilote annonce son don : elle est réconfortante : « Là où mon don prend toute sa place, c'est à mon contact, mais surtout, au contact de ma poitrine. Plus ma poitrine prend de l'expansion et plus mon soutien-gorge avance dans l'alphabet, plus je réalise que ma poitrine est synonyme de réconfort.⁵ » Le personnage offre alors aux gens d'être réconfortés par sa poitrine. La *stand-up* descend dans la foule afin d'y solliciter un ou une volontaire⁶. Ce numéro convoque un fonds spirituel, un peu à la manière des miracles. Il témoigne aussi d'une agentivité au féminin, puisque le personnage prétend pouvoir agir. Elle évoque avoir un pouvoir particulier qui, pour une femme d'une autre époque (pensons au Moyen âge tardif et à la Renaissance), aurait pu être considéré comme de la sorcellerie.

Le numéro suivant, « Moi papesse », constitue une satire dirigée contre l'Église catholique, dont le pouvoir revient aux hommes dans un premier temps, et contre la religion de manière générale dans un second temps. Pilote y présente une agentivité religieuse au féminin qui s'avère forte et originale, puisqu'elle souhaite révolutionner le fonctionnement de l'Église. L'humoriste entonne un air religieux, répété par le public : « Il est grand le mystère de la Foi / Nous proclamons ta mort, Jésus! / Nous célébrons ta résurrection / Nous attendons ta venue / Dans la gloire⁷ ». Le décor affiche désormais la réplique d'un vitrail dans les tons de bleu, de blanc et d'orange. Avec ce numéro, le personnage semble s'être donné pour mission de faire tomber les

² Béatrice de Gasquet. « Religion » dans Juliette Rennes, *op. cit.*, p. 559.

³ Louise Melançon, *op. cit.*, p. 88.

⁴ Marie-Lise Pilote, *op. cit.*, vers 68 min. 40 sec.

⁵ *Ibid.*, vers 74 min. 40 sec.

⁶ *Ibid.*, vers 77 min.

⁷ *Ibid.*, vers 83 min. 50 sec.

barrières qui prévalent entre hommes et femmes dans le domaine de la religion, ici catholique.

L'humoriste fait état des nombreuses contradictions qui jalonnent le discours de la Bible :

C'est sûr que, moi, à un moment donné, dans ma vie, je me suis posé des questions sur ma spiritualité. Parce que dans la Bible, y'a des choses difficiles à croire. Tsé comme quand ils disent que l'homme a été fait avec de la glaise. Moi, ce que je comprends par-là, c'est que c'était comme une espèce d'expérience de poterie ? Dieu a voulu faire une cruche, pis y'a réussi!⁸

La chute de cette blague témoigne d'une agentivité religieuse au féminin positive, puisque la cible concerne les hommes, comme si la *stand-up* prenait sa revanche du peu de place laissée aux femmes. Pilote poursuit, en pourfendant le Bible d'un point de vue féminin et féministe :

Non, mais avouez que nous, les filles, on a quand même de la difficulté à s'identifier aux personnages de la Bible. Y'en a presque pas, des femmes importantes, dans la Bible! Y'en a juste deux : Marie pis Marie-Madeleine. Déjà, côté prénoms, ils se sont pas forcés, hein ? Marie pis Marie-Madeleine : une pure pis une pute. Tsé le juste-milieu, ça vous dit pas quelque chose, ça ? Après ça... qui qu'y'a ?... Ah! La femme adultère. La femme de Lot, qui a été transformée en statue de sel. Belle destinée, hein ? [...] Qui a eu la *job* de sauver le peuple juif ? Moïse. Pas de danger que ce soit « Louise ». Pis Noé ? On n'en parle pas bin bin de sa femme à Noé, hein ? [...] Pourtant, à la quantité de bêtes qu'y'avait sur ce bateau-là, qui c'est que vous pensez qui ramassait la marde ? Faudrait peut-être que l'Église réalise, qu'aujourd'hui, y'a des femmes dans la police, y'a des femmes dans l'espace, mais y'a pas de femmes curés! Pourtant, distribuer des hosties, c'est pas mal moins *tough* qu'être monteuse de lignes pour Hydro! Je le vois pas, ce qu'une femme peut pas faire, dans cette *job*-là. Parce que, juste au niveau spirituel, nous autres, les femmes, c'est vrai qu'on a plus la foi que les hommes, hein ? Vous trouvez pas ? Ouais, ouais! On croit encore en l'amour, même si on sort avec vous autres depuis des millénaires!⁹

En catégorisant Marie et Marie-Madeleine en tant qu'archétypes, ce que ne manque pas de souligner la *stand-up*, l'Église reprend un leitmotiv qui s'enracine dans la culture occidentale, à savoir qu'il y a des *types* de femmes et non des femmes à part entière.¹⁰

L'humoriste poursuit en nommant deux autres femmes à qui on a réservé un sort peu enviable, dans les Écritures saintes. Ces femmes n'ont même pas de prénom : elles sont les épouses d'un homme, leur ombre. Le cas de la femme de Noé rejoint l'idée que ce sont les femmes qui se chargent traditionnellement des souillures, en lien avec les tâches domestiques.

⁸ *Ibid.*, vers 84 min. 50 sec.

⁹ *Ibid.*, vers 85 min. 30 sec.

¹⁰ Pilote reprend ainsi l'idée soutenue dans la pièce *Les fées ont soif* de Denise Boucher, un « texte-manifeste » créé en 1978 à Montréal, et qui présente trois archétypes féminins : la Vierge, la mère et la putain. *Les fées ont soif* s'érigeait contre « les fondements mêmes sur lesquels on s'est appuyé pour évacuer la femme de sa propre histoire et de son corps ». Sans faire explicitement référence à la pièce de Boucher, Pilote reprend une idée semblable, et elle s'inscrit dès lors dans le prolongement de la littérature féministe au Québec. Lise Gauvin, « Introduction » dans Denise Boucher. *Les fées ont soif*, Montréal, Typo, 1989, p. 10 (pour les deux citations).

L'humoriste met ainsi le doigt sur le peu de crédit accordé aux femmes, même si leur travail est essentiel. Dans ces circonstances, les femmes décrites ici, mais aussi toute pratiquante, apparaissent soumises et aliénées par la religion, dans un contexte où les institutions religieuses sont fondamentalement patriarcales¹¹. La *stand-up* ajoute d'autres doléances en spécifiant avec justesse que le métier de curé pourrait aisément être accompli par des femmes, compte tenu du peu de force physique requise. Le bon sens n'a pas pu, au fil du temps, convaincre les dirigeants catholiques :

Dans le catholicisme, le monopole des hommes sur la consécration de l'eucharistie, rite central de la pratique religieuse, est justifié par l'incarnation de la divinité dans un humain mâle et a servi de soubassement à une exclusion des femmes de l'autorité religieuse, qu'il s'agisse de la théologie ou de la prêtrise.¹²

Marie-Lise Pilote, elle, propose de mener le bal, mais cela ne lui suffit pas : elle vise le « poste » de papesse. C'est ce qu'elle affirme après avoir engagé sa harangue au sujet des prêtres de genre féminin :

Moi je pense que, si l'Église a interdit aux femmes de devenir curé, c'est que le Vatican considère les femmes comme inférieures. Mais ça me choque pas! Parce qu'ils connaissent pas ça, des femmes. Y'en côtoient pas. Y'en tripotent peut-être de temps en temps, là, mais c'est un classique ça : quand on ne connaît pas quelque chose, on développe des préjugés. [...] Dans le fond, là, devenir curé, c'est un minimum, hein! La bonne *job*, celle que moi je vise à la retraite, c'est être pape! La papesse Pilote 1^{re}! [...] Moi, je suis certaine qu'une femme pourrait faire évoluer l'Église.¹³

Puisque le pape est le premier représentant de Dieu sur Terre, dans la religion catholique, le personnage propose un travail de féminisation de l'Église qui se ferait en profondeur. Marie-Lise Pilote souhaite « inclure le féminin dans l'expérience humaine la plus élevée, de telle manière que cela contribue à renouveler pour tous et toutes notre compréhension du rapport au divin.¹⁴ » L'humoriste, qui a martelé tout au long du spectacle qu'elle appelle à une « solidarité entre femmes », accomplit ici son dessein, c'est-à-dire qu'elle étend ses revendications à une chasse gardée des hommes : l'institution religieuse.

De manière inusitée, l'humoriste allie deux sphères qui ne se mêlent pas d'ordinaire, puisqu'elles sont habituellement très déterminées par un marquage sexué. En effet, pour la *stand-*

¹¹ Béatrice De Gasquet, *op. cit.*, p. 559.

¹² *Ibid.*, p. 560.

¹³ Marie-Lise Pilote, *op. cit.*, vers 87 min. 45 sec.

¹⁴ Louise Melançon, *op. cit.*, p. 94.

up, il ne fait aucun doute qu'elle a sa place sur le Saint-Siège : « On passe déjà des PAP tests, c'est pas un signe, ça ? D'ailleurs, je vous demande pas c'est quoi le lien entre le pape et le test en question. Ça doit être le spéculum. C'est un mot en latin, ça ?¹⁵ » Apparaît ici en filigrane l'idée que, au contraire de ce qu'a toujours affirmé l'Église, le Mal ne vient pas par les femmes, mais le mal *fait* aux femmes vient des hommes.

De même, elle se réapproprie le discours écrit du christianisme, plus tôt la Bible, comme nous l'avons vu, et ici, les Dix commandements, aussi appelés Décalogue ou les Dix paroles :

Avec la papesse Pilote 1^{re}, finis les commandements de Moïse! Ce serait les commandements de... Marie-Lise! Des commandements pour un monde meilleur. (Elle va chercher un rouleau de parchemin et lit de manière solennelle.) Premier commandement : À moins que facteur soit ton emploi, aucune enveloppe brune tu n'accepteras. Passé vingt-cinq ans, tu ne colleras pas chez maman et papa. Ma petite madame, jamais tu ne m'appelleras pas, car un coup de talon dans le front tu recevras. De l'intimidation à l'école tu ne feras, parce que Jasmin Roy aime pas ça! Si petit mou tu as, une gaine tu porteras. Et finalement, mon merveilleux public, en bien de mon spectacle tu parleras et avec le sourire chez toi tu rentreras. Ainsi soit-Elle! Alléluia!¹⁶

Un jeu sur l'assonance des noms – Moïse et Marie-Lise – ajoute à l'humour. Le caractère décousu et très personnel de cet extrait fait sourire. L'autodérision est à la base de certains des « commandements », chacun devant être considéré comme une blague à part entière. Marie-Lise Pilote y va de règles qui touchent le domaine politique et collectif (les pots-de-vin et l'intimidation) jusqu'à suggérer des directives en lien avec le personnel (les enfants) ou le féminin (la gaine, la dénomination réductrice de « petite madame », l'apparence physique et la mode). Le « Ainsi soit-elle! » fait référence à une déité matricielle, en accord avec le culte de la Déesse ou de Dieue (au féminin). Le personnage souligne la doctrine chrétienne : « Pour les femmes, le symbole de la Déesse est profondément libérateur, car il redonne le sens de l'autorité et du pouvoir au corps féminin et à tous les processus de vie¹⁷ ».

Marie-Lise Pilote présente un discours proche des religions de l'immanence¹⁸ (sorcellerie, paganisme, polythéisme ou spiritualité), enracinées dans les cultures et mythologies souvent exterminées, ou peu s'en faut, par le christianisme. Ces croyances laissent davantage de place aux femmes et vont même parfois jusqu'à les mettre en leur centre, ce qui a été perdu avec le

¹⁵ Marie-Lise Pilote, *op. cit.*, vers 89 min. 20 sec.

¹⁶ *Ibid.*, vers 92 min. 5 sec.

¹⁷ Starnhawk. *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, Paris, Cambourakis, 2015, p. 36.

¹⁸ *Ibid.*, p. 115.

christianisme critiqué ici. Pensons à la Terre-Mère des autochtones, de Pachamama dans les croyances andines ou de Gaïa dans la mythologie grecque. La *stand-up* vise donc une réhabilitation complète du rôle des femmes en religion. Le numéro, mais aussi le spectacle, se termine par un « Alléluia », entonné par l'humoriste et la foule, signe que l'héritage religieux chrétien du Québec, bien qu'il soit peu mis en pratique, n'est pas si loin dans la conscience collective. Ce cri, semblable à un cri de ralliement, conclut cette séance de rire en communion, rapprochant véritablement l'heure et demie qu'a duré le spectacle d'une cérémonie religieuse officielle.

En humour, les sujets abordés seront le plus souvent inspirés de faits vécus et d'activités en tous genres. Après la défaite référendaire de 1980, la question politique a été presque entièrement évacuée. Aussi Normand Gilles souligne-t-il que l'industrie de l'humour va de pair avec la société de production et de consommation actuelle¹⁹, au point de dire que « l'humour juste pour rire » est devenu un totalitarisme qui a mené à l'effritement des idées²⁰. Les spectacles d'humour, donc, permettent de se réunir, de « communier » par le biais de lieux communs, ce qui fait défaut à l'heure actuelle, à la suite de la désaffection des églises notamment.

L'humour connaît aussi une large diffusion à la télévision, tant sur les chaînes publiques que spécialisées : « Nombreux sont les humoristes québécois qui font également leur marque à la télévision, rejoignant ainsi un vaste public, que ce soit par la télédiffusion de spectacles ou par leur participation à diverses séries humoristiques²¹ ». La production des DVD d'humour permet aussi la démocratisation des spectacles d'humour et modifie l'usage qu'on en fait. Bien sûr, les téléromans et la chanson (dont on peut très bien profiter chez soi) sont populaires également, mais la forte volonté de voir un humoriste *live* indique autre chose : un besoin de se rassembler. Les femmes *stand-ups* sont donc devenues à leur tour les célébrantes de ces « messes ». Dans ces circonstances, on doit voir la performance artistique des humoristes « comme une copie de la nature [qui] instaure une esthétique normative, relais de la catharsis collective²² ».

¹⁹ Normand Gilles. « De l'obligation d'être drôle » dans Normand Baillargeon et Christian Boissinot, *op. cit.*, p. 52.

²⁰ *Ibid.*, p. 57.

²¹ Sans auteur. « Rires universels », *op. cit.*

²² Nathalie Blanc, *op. cit.*, p. 203.

7.2. Classifications et obstacles

« Ouverture » offre une présentation du personnage de Marie-Lise Pilote. Elle se présente à la fois comme l'amie complice et la mère qui réconforte et prévient tous les maux. Elle raconte ses activités depuis son précédent spectacle (treize ans plus tôt), et se compare à une autre humoriste, avant de décliner ces deux archétypes :

À l'époque, Lise Dion commençait son nouveau spectacle et je voulais lui laisser une chance. Je suis comme ça, moi : complicité féminine. Et si j'ai appelé mon spectacle *Marie-Lise Réconfortante*, c'est que je me fais penser à une tarte aux pommes maison. Je sens bon, je suis chaude, pis j'ai un peu de croûte en dessous des talons. [...] Réconfortante, parce que ce soir, je vais prendre soin de vous!²³

Pilote se compare ici à Lise Dion, la plus populaire des humoristes femmes, créant de ce fait une sororité dans l'autodérision. Elle s'engage à dorloter les spectateurs : « ce soir, je vais prendre soin de vous! » Elle souhaite ne pas les bousculer. Elle raconte ensuite ce qu'elle a fait pendant ses années d'absence de la scène. Pour tenir la forme, elle a pratiqué des sports, avec plus ou moins de succès, avant de choisir le yoga. Au plan professionnel, elle a fait de l'animation : « J'ai fait plein de choses [pendant ces dernières années]. En autres, j'ai animé une émission de rénovations. Écoutez-vous ça, l'émission *Ma maison ?*²⁴ »

Dans les premiers numéros du spectacle (« Ouverture », « La chirurgie esthétique » et « Les amies »), Marie-Lise Pilote présente une série de figures féminines, des types de femmes. La série présentée sert le but ultime de l'humoriste, soit de provoquer le rire chez le spectateur en oblitérant les particularités individuelles au profit de figures générales stéréotypées, proches d'archétypes : « Les archétypes ont été organisés en dualités – ils nous disent comment diviser le monde et ses pouvoirs, comment diviser notre nature en parts masculine et féminine²⁵ ».

Comme les autres humoristes, Marie-Lise Pilote, critique son corps : « Tous les défauts que vous voyez présentement sont 100 % naturels.²⁶ » Dans « La chirurgie esthétique », l'humoriste relate ses doutes sur ce type d'intervention. Selon l'humoriste, une chirurgie lui permettrait de relancer sa carrière à la télévision ou sur les planches, mais elle a fait le choix de ne pas succomber, fidèle à ses idéaux, mais aussi en proie à ses peurs : « J'ai laissé tomber. Je suis trop

²³ Marie-Lise Pilote, *op. cit.*, vers 2 min. 35 sec.

²⁴ *Ibid.*, vers 1 min. 35 sec.

²⁵ Starnhawk, *op. cit.*, p. 116.

²⁶ Marie-Lise Pilote, *op. cit.*, vers 5 min. 55 sec.

contre. C'est une question de principe. Qui n'a absolument rien à voir avec ma peur obsessionnelle de mourir sur la table d'opération avec des seins superbes, mais qui refroidissent.²⁷ » L'honnêteté du personnage laisse transparaître un malaise par rapport aux normes édictées. Marie-Lise affiche toutefois son aise par rapport à sa position, ce qui est attesté par la robe qu'elle porte en première partie du spectacle : une robe rouge dont la poitrine est soulignée par un morceau de tissu noir remontant sur ses épaules et dessinant ses courbes. Un soutien-gorge bien rempli est un apanage des critères relatifs au féminin et le costume de l'humoriste confirme son emprise sur les femmes : « Le soutien-gorge est un marqueur d'identité sexuée. Dans le jeu des apparences et de l'affirmation du genre féminin, il constitue un artifice pour pallier un manque, remplir du vide, donner un volume.²⁸ » Autrement dit, les seins peuvent être considérés comme la preuve de l'existence même des femmes, de leur différence et ils certifient leur appartenance au genre²⁹ :

Me faire remonter les seins ? Dans une cinquantaine d'années, peut-être, si besoin est. Mais je veux pas d'implants, par exemple. Non. Parce qu'il paraît que le sein naturel revient au galop. Pis au galop, ça se voit tout de suite qu'il est naturel. Non, sais-tu, je pense que je préférerais me faire redescendre les genoux.³⁰

Ce thème est ici source de comique et Marie-Lise Pilote se fait porte-parole d'un dogme : « Il faut les soutenir, c'est une évidence. À l'appui de ce dogme circule toute cette imagerie de femmes *non civilisées* aux seins flasques et tombants — preuve jugée manifeste de l'affaissement inévitable quand rien ne soutient la poitrine.³¹ » Cette partie du corps se voit donc soumise non seulement aux critiques, mais à un carcan imposé et indétronable qui prend la forme d'un impératif indiscutable, et ce, à tous les âges. L'auteur de l'article « Hauts les seins! » donne l'exemple d'une fillette qui porte un soutien-gorge en guise de maillot de bain, alors qu'elle est encore à plusieurs années de la puberté. Ce « lieu du corps³² » et les modifications qui lui sont

²⁷ *Ibid.*, vers 7 min.

²⁸ Dominique Gros. « Hauts les seins! », *Psycho-Oncologie*, 2013, vol. 7, n° 4, p. 259.

²⁹ Dans ces circonstances, il est aisé de concevoir pourquoi tant de femmes font le saut de la chirurgie esthétique. Elle place le corps féminin au centre de leurs préoccupations, comme en fait état Françoise Brullmann dans « Anatomie d'une illusion : désir de chirurgie esthétique, psyché à corps perdu », à l'heure où les femmes concilient famille et travail comme jamais à nulle autre époque, s'oubliant elles-mêmes. Françoise Brullmann, « Anatomie d'une illusion : désir de chirurgie esthétique, psyché à corps perdu », *Revue française de psychanalyse*, vol. 74, 2010/5, p. 1605.

³⁰ Marie-Lise Pilote, *op. cit.*, vers 10 min. 5 sec.

³¹ Dominique Gros, *op. cit.*, p. 259.

³² Françoise Brullmann, *op. cit.*, p. 1606.

souvent apportées sont des preuves manifestes d'une tyrannie patriarcale. Ceci provoque chez la *stand-up* un questionnement qu'elle transmet à son public, avant de décréter que, finalement, elle s'accepte comme elle est. Elle a ainsi peut-être soulevé des enjeux qui touchent les femmes présentes dans la salle.

Dans « Les amies », la figure de l'amie se décline en plusieurs types distincts. Ces figures féminines décrites par l'humoriste renvoient à une succession au féminin, d'une certaine manière proche de celle rapportée par Martine Delvaux dans *Filles en séries* :

Les filles en série sont ces jumelles dont les mouvements s'agencent parfaitement, qui bougent en harmonie les unes aux côtés des autres, qui ne se distinguent les unes des autres que par le détail d'un vêtement, de chaussures, d'une teinte de cheveux ou de peau, par des courbes légèrement dissemblables... Filles-machines, filles-images, filles-spectacles, filles-marchandises, filles-ornements... elles sont l'illusion de la perfection.³³

Ces amies sont des images lisses et assez peu originales, des femmes par ailleurs qui ont peu ou pas de voix. Elles n'ont que quelques caractéristiques qui permettent de les différencier entre elles, bien qu'elles aillent légèrement au-delà du physique chez Pilote. Les cinq figures d'amies répertoriées sont : la « Couteau suisse », l'amie *party*, l'amie Nain de jardin, la Fille Ikea ainsi que la Méchante. L'humoriste dit d'abord que chaque amie est différente, que chacune « a sa spécialité³⁴ », avant de les regrouper en catégories. Selon ce qui est raconté, la « Couteau suisse » est une amie fiable et fidèle, qui aidera à guérir une peine d'amour. L'amie de *party* est une fêtarde à qui l'alcool va faire oublier les secrets qu'on lui confie. La « Nain de jardin » est celle à qui l'on se compare pour se consoler, mais dont Marie-Lise Pilote affirme tout de même qu'elle fait tout mieux qu'elle. L'amie Ikea est celle qui doit être « remontée » parce qu'elle est régulièrement en « petits morceaux » d'un point de vue émotif. Finalement, la Méchante permet d'évacuer les tensions vécues au quotidien. Toutes ces figures donnent à voir une agentivité féminine performée, mais dont les spécificités sont gommées au profit d'une globalité uniformisante pour le genre. Les lieux communs exprimés par l'humoriste sont emblématiques d'un féminin mis à mal, contradictoire et pernicieux.

En raison de leur corps dit moins performant que celui des hommes, les femmes ont été peu encouragées à pratiquer des sports. Cependant, les pressions sociales rappellent aux femmes qu'elles doivent avoir un beau corps : « C'est sûr que, tsé pour revenir sur scène, après autant

³³ Martine Delvaux, *op. cit.*, emplacement 2.42% du livre numérique.

³⁴ Marie-Lise Pilote, *op. cit.*, vers 23 min. 20 sec.

d'années d'absence, fallait que je me mette en forme. Pis tout le monde sait que, pour se mettre en forme, y'a le criss de sport! [...] Je suis incapable de dissocier le mot "criss" pis "sport".³⁵ » Le ton est donné au numéro « Moi et les sports ». Le personnage de Marie-Lise exprime une fois de plus son malaise par rapport aux diktats de l'apparence corporelle en général, à plus forte raison dans un métier comme le sien, impliquant une représentation publique constante. Les sports sont associés à la masculinité et à la performance :

Toute manifestation culturelle est codée, sexuée : le sport, au même titre que la guerre, la maîtrise du barbecue et la capacité de pisser debout (tous domaines avec lesquels il entretient certaines affinités), fait partie de l'ultra masculin. L'homme « virilement viril » est adepte (ou du moins spectateur) du sport. Pas n'importe quel sport, bien sûr, pas le patinage artistique ou la gymnastique ou la nage synchronisée, mais des vrais sports pour les vrais hommes (encore une fois, la redondance est lourde de sens).³⁶

Le personnage fait état de nombreuses anecdotes sportives, des exercices où elle a échoué. Les sports sont, dans le discours du personnage de Marie-Lise, un terreau fertile pour l'autodérision, qui semble être une position de défense. L'autodérision défensive vise parfois à apporter certains correctifs, à réparer les pots cassés. Vivant dans une société où elles ne peuvent pas *tout* dire sur scène, les *stand-ups* femmes se heurtent à leur propre sexe et au consensus social qui a tendance à ne pas jouer en leur faveur. L'autodérision sert à pallier un manque : « Through apparent self-mockery and confrontation of the "other", women's humor seeks to correct a culture imbalance.³⁷ » Ainsi, dans la gradation de l'autodérision, celle qui est pratiquée de manière défensive se retrouverait environ au milieu du baromètre, c'est-à-dire à mi-chemin entre une autodérision exclusivement saine et une autodérision hostile envers soi. Marie-Lise Pilote trouve finalement un sport qui lui convient, le yoga : « Un jour à la télé, on parlait des bienfaits du yoga. Ça y est, je venais de trouver MON sport, criss!³⁸ » Sur l'écran qui se trouve derrière elle apparaissent quatre mêmes images de Bouddha dans des teintes de beige. Les exercices de respiration, le professeur privé, les étirements qu'elle fait et la nourriture qu'elle prend visent à améliorer sa forme physique. Tout cela lui donne « l'impression de faire l'amour à la planète³⁹ ».

³⁵ *Ibid.*, vers 15 min. 55 sec.

³⁶ Lori Saint-Marin. « Viril viral », *Françoise Stéréo*, n° 6, avril 2016 [en ligne] [<http://francoisestereo.com/viril-viral/>].

³⁷ Nancy Walker. *A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture*, *op. cit.*, p. 70.

³⁸ Marie-Lise Pilote, *op. cit.*, vers 19 min. 50 sec.

³⁹ *Ibid.*, vers 24 min.

Le retrait défensif en humour n'est pas tout à fait l'apanage d'un individu ou d'un personnage épanoui, mais il est en quelque sorte neutre, puisque constamment en réaction contre quelque chose. Le retrait défensif en humour permet de ne pas aggraver la situation féminine, mais elle ne l'améliore pas non plus. L'autodérision doit fortement être associée à une attitude d'autodéfense chez les *stand-ups* actuelles, puisque l'humour féministe et offensif n'a pas la cote ou si peu. Selon Patricia Blottenberg, « l'autodérision couvre en fait l'amertume du personnage et a une fonction d'autodéfense comme le fait de se moquer de soi pour devancer d'éventuels détracteurs.⁴⁰ » Dans le discours humoristique des femmes, on peut donc parfois noter une hésitation, voire une crainte, qui s'allie mal avec les féminismes. La société ne s'attend pas à ce qu'une femme humoriste provoque ou « agresse ». En se présentant sur scène, l'humoriste risque de paraître frustrée plutôt que drôle. Comme le note Lucie Joubert à juste titre : « en étant plus audacieuses, [les femmes] courent le risque d'être étiquetées... féministes!⁴¹ » L'humour au féminin est en marge par rapport aux mouvements féministes puisque le rôle d'une humoriste, en tout cas dans la foulée actuelle de l'industrie, est de faire rire à tout prix, même s'il faut aliéner une part d'elle-même. L'autodérision défensive peut être tributaire d'un sentiment d'infériorité féminine et permanente. En effet, la pression sociale est encore forte sur les femmes afin qu'elles incarnent à la fois un modèle esthétique et culturel où son statut de subordonnée est conforme au désir des hommes. Les genres étant hiérarchisés, l'humoriste femme doit composer avec ce facteur qui l'infériorise. L'autodérision défensive au féminin est alors une marque de cette infériorité, un phénomène qui a été étudié par des spécialistes : « À l'origine, l'autodérision est issue d'une conscience de hiérarchie entre les genres et si elle existait plus chez les femmes que chez les hommes, comme le souligne une analyse comportementale d'Helga Kotthoff (1996), c'est que les femmes avaient plus facilement un sentiment d'infériorité.⁴² »

Cependant, il serait malvenu de toujours considérer l'autodérision comme un mal ou un dysfonctionnement. Parfois, l'autodérision permet aux humoristes de sublimer ce sentiment d'infériorité. L'autodérision peut aussi être un outil d'autodéfense face aux obstacles de la condition féminine; les *stand-ups* peuvent passer ainsi à l'action. Celles qui se sentent démunies possèdent plus d'outils et peuvent agir en toute impunité grâce à l'humour :

⁴⁰ Patricia Blottenberg. « Allemandes et Françaises ont-elles de quoi faire rire ? Rhétorique d'un humour littéraire », Mongi Mondini (dir.). *2000 ans de rire*, Besançon, Presses Universitaires franco-comtoises, 2002, p. 372.

⁴¹ *L'humour du sexe. op. cit.*, p. 32.

⁴² Patricia Blottenberg, *op. cit.*, p. 372.

The use of self-deprecating humor by women could be a defensive reaction of those who feel themselves too weak or vulnerable to attack with impunity the forces that oppress them, but the seemingly defensive weapons of humor can also become offensive in the hands of women and other groups.⁴³

Par ailleurs, c'est par l'autodérision que les humoristes féministes, Marie-Lise Pilote ou les Folles alliées par exemple, passent afin de faire valoir leurs revendications.

Le numéro intitulé « Les métiers de la construction » illustre un autre domaine d'où ont été tenues à l'écart les femmes, en raison de leur corps considéré comme moins à même de remplir les tâches demandées. Marie-Lise Pilote rappelle le très petit nombre de femmes dans les métiers relatifs à la construction. La *stand-up* arrive sur scène vêtue d'un nouveau costume (une robe mauve et des pantalons noirs), mais surtout, elle revêt des bottes de travail roses. Celles-ci sont l'élément déclencheur du numéro. Le personnage évoque d'abord les métiers qu'elle ne pourrait pas exercer, étant incapable de porter des talons-hauts : mannequin ou serveuse :

Je pourrais pas être réceptionniste, non plus. Pas que j'aimerais pas ça, mais tout le monde reconnaît ma voix au téléphone. Pis on me demande souvent de faire un personnage. Pis moi je trouve que ça fait pas crédible dans un cabinet de médecin. Regardez bin. (Elle feint un téléphone avec ses doigts et fait semblant de parler à un patient.) « Bonjour M. Côté! Ici la secrétaire du docteur Gagnon, lààà. (silence) Bin oui, j'ai la même voix. Bin oui, c'est moi! Ah bin, merci! Vous êtes bin gentil. Alors j'appelais pour vos résultats de... (silence) Non, non, M. Côté, je commencerai pas à faire un... Non! [...] Bon... OK! (Elle prend une voix à la fois nasillarde et aiguë, celle d'un de ses personnages de scène connus⁴⁴.) "Heiinn, Côté! On a reçu tes résultats du test, pis euh, tu peux pas être le père de l'enfant, t'es impuissant, viarge!" » (retour à la voix normale, au public) Faut pas me pousser à boutte, hein ?⁴⁵

Le personnage de Marie-Lise dresse ensuite la liste des domaines dans lesquels elle est douée : « Je suis bonne pour gérer des chantiers de construction. [...] J'ai réalisé que toute ma vie, j'ai exercé des métiers traditionnellement masculins. Pis je suis pas lesbienne!⁴⁶ » Ici est relevé un préjugé quant à l'orientation sexuelle en ce qui concerne les femmes qui poursuivent ce

⁴³ Nancy Walker. *What's So Funny? Humor in American Culture*, Wilmington (DE), Scholarly Resources Inc., 1998, p. 175.

⁴⁴ Il s'agit en fait du personnage de La Méchante, alors que Pilote faisait partie du Groupe sanguin. Elle incarne aussi ce personnage dans un vidéo promotionnel de sa tournée pour *Réconfortante*. À noter aussi que le titre évoqué dans cette publicité annonçait *Réconfortante...mais pas reposante*. L'humoriste a finalement choisi de tronquer cette dernière partie de son titre. Il est permis de supposer que la version finale est moins « agressive » et plus rassembleuse. « Marie-Lise Pilote | À venir au Théâtre des Deux Rives le 12 janvier 2013 », *YouTube* [en ligne le 28 septembre 2012] [<https://www.youtube.com/watch?v=sWzM8jyXYJE>].

⁴⁵ Marie-Lise Pilote, *op. cit.*, vers 39 min.

⁴⁶ *Ibid.*, vers 40 min. 30 sec.

type de carrière⁴⁷. Le personnage renverse cette situation en la transformant en blague, mais il demeure que les clichés sont hypernombreux au sujet des femmes dans le milieu de la construction, décrit comme une « culture institutionnelle fortement stéréotypée⁴⁸ » :

La présence des femmes dans l'industrie de la construction est depuis toujours marginale. En 2005, elles sont 1472 à occuper l'un ou l'autre des 26 métiers et occupations de cette industrie au Québec, soit un peu plus de 1 % de la main d'œuvre totale. Leur intégration sur les chantiers ne se réalise pas aisément. Leur arrivée bouscule les collectifs de travail exclusivement masculins, heurte la culture, les valeurs et les règles régissant les relations de travail.⁴⁹

Marie Lise Pilote mentionne elle aussi ces données⁵⁰. Elle poursuit avec une comparaison des salaires des deux sexes :

Si on veut exercer les mêmes métiers que vous, les hommes, [...] c'est surtout parce qu'on aime LA PAYE qui vient avec ces *jobs-là*! Hey, une nouvelle coiffeuse fait en moyenne, quoi, 4-500 piastres par semaine ? Une nouvelle soudeuse : 1200 piastres par semaine! Pis en plus, le métal, lui, y chiale pas durant sa coupe!⁵¹

On remarque toutefois que le rythme est ici ralenti : la mise en contexte est plus longue et les *punchs* moins nombreux. En effet, une analyse féministe nécessite de mettre en place certains faits, voire d'instaurer une certaine « ambiance ». Les femmes dans la construction est un sujet qui ne fait pas l'unanimité, soit parce qu'il est mal connu ou parce qu'il est en proie aux préjugés, tant chez les hommes que chez les femmes. Il faut toutefois souligner que le monologue de Marie-Lise Pilote provoque à plusieurs reprises de forts applaudissements et des cris d'approbation de la part du public. À la manière des femmes dont elle parle, le personnage fait face à une culture qui lui met des bâtons dans les roues : « les femmes tentent de s'intégrer à une culture institutionnelle particulière qui s'est développée autour d'une identité masculine, au sein de laquelle elles tentent de revendiquer une identité propre, différente.⁵² » Pour la *stand-up*, les

⁴⁷ Sylvie Fortier. « Ces femmes dans des mondes d'hommes : Regard sur l'expérience scolaire et apports d'une perspective féministe », *Revue multidisciplinaire sur l'emploi, le syndicalisme et le travail*, vol. 9, n° 2 « Travail et genre » 2014, p. 14.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁹ Geneviève Dugué. *Travailleuses de la construction*, Montréal, Remue-ménage, 2006, p. 15.

⁵⁰ Marie-Lise Pilote, *op. cit.*, vers 40 min. 50 sec.

⁵¹ *Ibid.*, vers 42 min. 40 sec.

⁵² Sylvie Fortier, *op. cit.*, p. 9.

avantages sont multiples à avoir plus de femmes dans cette branche : « Moi je suis certaine que, si y'avait plus de femmes en construction, y'aurait moins de corruption!⁵³ »

La *stand-up* a ceci de particulier qu'elle est profondément liée à son personnage, puisqu'il s'opère un aller-retour entre la femme d'affaires/conceptrice d'articles destinés aux femmes de la construction⁵⁴ et l'artiste sur scène :

Ché pas si vous en avez entendu parler, mais y'a cinq ans, j'ai parti ma collection de vêtements de travail pour femmes. Vous connaissez Pilote et filles ? (s'adressant à quelqu'un dans le public) Pas Toi ? Non ? Gar' mes belles bottes à cap d'acier. [...] Pilote et filles, ça m'a permis de rencontrer plein de femmes qui exercent ces métiers-là.⁵⁵

Qui plus est, l'entreprise que Marie-Lise Pilote (la femme et non son personnage de scène) dirige marque le coup du côté d'une agentivité féminine qui se fait ici en dehors du travail de scène. Cette entreprise se différencie des autres, ce qui est clairement décrit sur la page Internet de la compagnie : « PILOTE & FILLES a pour but d'aider les femmes à afficher clairement leurs couleurs pour faire prendre conscience à tous que bien des domaines auraient avantage à diversifier leurs ressources humaines.⁵⁶ »

Le numéro culmine avec une réelle affirmation féministe. Pilote met en lumière la supériorité des femmes sur les hommes, la date anniversaire des droits des femmes ainsi que la tribu mythique (bien qu'archétypale) des Amazones. Marie-Lise Pilote fait état d'une des revendications phares chez les féministes de type libéral, soit l'équité salariale :

Y'a une coup' de gars dans la salle qui commencent à avoir peur d'une montée féministe de ma part. Y'en a qui pensent que les femmes s'en viennent créer une société comme dans *La Planète des singes*! [...] Bin oui! À tous les 8 mars, on se fait des gros *meetings*! [...] Ce qu'on veut, c'est pas compliqué : c'est l'équité salariale! [...] Dans cent ans, le Québec, va ressembler à une tribu d'Amazones comme dans les films de série B de 1970. On va se promener les seins à l'air avec une peau d'hermine en criant (son s'approchant d'un glouglouement)! Envoye les filles!

⁵³ Marie-Lise Pilote, *op. cit.*, vers 43 min. 10 sec.

⁵⁴ La compagnie Pilote et filles vend des bottes, des souliers, des vêtements (pantalons, chandails et t-shirts) et des accessoires (gants, bas, lunettes de sécurité, casque, poche de menuisier, etc.) pour les femmes travaillant dans le domaine de la construction. Certains morceaux ont un penchant humoristique, comme en attestent des t-shirts et chandails où il est écrit « patiente mais pas innocente » ou encore « Touche pas à mon marteau ».

⁵⁵ Marie-Lise Pilote, *op. cit.*, vers 43 min. 30 sec.

⁵⁶ « À propos », *Pilote et filles* [en ligne] [page consultée le 27 juin 2017] [<https://piloteetfilles.com/apropos/>].

(Glougloutements) Bin non! On fera jamais ça, voyons! (silence, puis en criant) On va faire pire! Pis vous les verrez pus, nos totons!⁵⁷

Cet extrait se termine avec une référence au corps féminin, soit encore les seins, montrés à la fois comme une spécificité féminine, mais aussi un attrait qui rend les hommes dépendants des femmes. Bien que le glougloutement, propre aux dindes, soit de l'autodérision, le terrain sur lequel évolue ici l'humoriste est sans contredit féministe. Un parallèle est ainsi esquissé entre les femmes et cet animal; « dinde » est un terme qui peut servir d'injure. Le personnage souligne avec justesse le trouble qu'elle est en train de semer chez les hommes⁵⁸.

7.3. Paysages d'ailleurs et le non-lieu

L'occupation de l'espace de Marie-Lise Pilote se décline surtout dans le numéro « Les voyages », où sont évoqués des lieux multiples, tant à l'étranger qu'au Québec. L'écran, constituant principal, affiche une carte postale de style rétro : de multiples étampes sur un « papier » jauni avec une bordure en rouge, blanc et bleu. La *stand-up* retire ses bottes de travail pour remettre ses chaussures noires d'allure classique. Ce geste marque le retour à un discours moins féministe. Les lieux nommés dans ce numéro sont multiples : un tout-inclus à Cayo Coco sur l'île de Cuba, la Turquie, la ville de Luang Prabang au Laos, Haïti, Le Caire en Égypte, Vienne en Autriche, le Vietnam, les Îles-de-la-Madeleine ainsi que le Grand Nord canadien.

Selon Michel Foucault, l'époque actuelle est une époque de l'espace⁵⁹; cet espace n'est pas encore totalement désacralisé⁶⁰. Le personnage montre donc qu'il est de son temps, car il a visité les principales stations touristiques du monde. Les voyages sont pour lui une passion, ce qui est exprimé ici à l'aide d'un jeu de mots : « C'est *l'fun*, hein ? De voir à quel point tout est différent d'un pays à l'autre ? C'est vrai! Tsé, toutes les références culturelles. Chaque pays a ses us et coutumes. "Us" de l'expression : "*Uscusez-moi*, je comprends rien!"⁶¹ » Le ton du personnage est dès lors animé, ce que l'on constate par la ponctuation qui se traduit dans son discours oral. Ainsi,

⁵⁷ Marie-Lise Pilote, *op. cit.*, vers 47 min. 45 sec.

⁵⁸ En témoignent les faciès de spectateurs dans la salle, comme il est possible de le constater sur le DVD.

⁵⁹ Michel Foucault. «Des espaces comme les autres», *Empan*, vol. 2, n° 54, 2004, p. 12.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁶¹ Marie-Lise Pilote, *op. cit.*, vers 58 min. 5 sec.

par le voyage, Marie-Lise Pilote s'ancre dans le réel : « Pour moi, voyager, c'est une manière de vivre intensément. Je suis un petit peu comme la fille *Mange, prie, aime* dans le film. Vous l'avez déjà vu, ce film-là ? Hein ? C'tu assez bon, hein ? Julia Roberts pis moi... pareilles!⁶² » Cet enracinement dans le monde concret s'oppose à la fiction à la base du travail de la *stand-up*. En effet, elle narre des récits pseudobiographiques qui se déroulent dans des lieux inventés. Il s'agit donc, pour les humoristes, de manier ce que Foucault appelle « les utopies » :

Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels.⁶³

Ainsi, exception faite des lieux qui sont nommés et bien établis, le discours des *stand-ups* se situe en dehors des conceptions traditionnelles de l'espace. C'est ce que Marc Augé appelle « les non-lieux ». Ceux-ci s'opposent au « lieu anthropologique », c'est-à-dire à « tout espace dans lequel on peut lire des inscriptions du lien social⁶⁴ ».

Pour se rendre dans ses lieux réels, dans les pays qu'elle a visités, Marie-Lise Pilote se munit tout naturellement de valises : « Moi, je le sais pas, là, si c'est parce que j'aime voyager, mais je fais comme une genre de fixation sur les valises. Hé que j'aime ça! Ah, moi, je vous le jure : j'en achèterais une par semaine. [...] On s'attache à ça, non ? Ça doit être parce que j'ai pas eu d'enfant, j'imagine!⁶⁵ » Ce retournement au sujet des enfants qu'elle n'a pas est significatif sur le plan de l'autodérision.

Les lieux peuvent aussi constituer des archétypes genrés, notamment par les personnes qui y ont vécu. C'est le cas du château de Schönbrunn, à Vienne, où a habité l'impératrice Élisabeth d'Autriche :

À propos des destinations, tsé, des fois, y'a des frais-chiers qui vont te dire : « Ah! T'es pas obligée d'aller dans tous les endroits touristiques. Moi, je vais jamais là. Bla, bla, bla, bla... » Erreur. Allez-y! Sinon, en revenant, vous allez le regretter. Moi, quand je suis allée à Vienne, la seule chose que j'ai entendue à mon retour, c'est :

- (voix aiguë et désagréable) T'es pas allée au château de Sissi ?
- (voix normale) Non, mais on est allés voir...
- (même voix aiguë et désagréable) T'es pas allée au château de Sissi ?

⁶² *Ibid.*, vers 53 min. 14 sec.

⁶³ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁴ Marc Augé, *op. cit.*, p. 172.

⁶⁵ Marie-Lise Pilote, *op. cit.*, vers 54 min. 45 sec.

(voix normale, mais d'un ton sévère) Faque astheure, j'y vas, au château de Sissi! J'achète la carte postale, le verre à shooter, l'aimant à frigidaire pis la cenne noère écrasée!⁶⁶

Cet extrait montre qu'une personne peut imprégner des lieux au point d'en faire sa renommée. En effet, Élisabeth d'Autriche, d'ailleurs mieux connue sous son surnom de Sissi, a été rendue célèbre par une trilogie de films des années 1950 avec Romy Schneider⁶⁷. Elle y était présentée comme une amoureuse ingénue et heureuse, alors que la réalité était tout autre : elle détestait ce qu'elle appelait son « palais-cachot » (*Kerkerburg* en allemand)⁶⁸. Le martèlement des termes « château de Sissi » vient souligner l'importance qu'a prise cette figure, sans doute grâce à Schneider, érigée en produits commerciaux pour touristes (des objets clichés en soi). En prenant, dans un premier temps, le contrepied de cette figure alors qu'elle néglige cette visite touristique, le personnage de Marie-Lise Pilote s'aliène une partie de son public, alors que la seconde visite rétablit l'équilibre.

Le Grand Nord canadien est un lieu où évolue un des personnages de Pilote. Il s'agit d'une amie des Îles-de-la-Madeleine :

On n'est pas obligés d'aller loin. On peut rester ici, au Québec. Moi, la dernière fois que je suis partie en voyage, c'est aux Îles-de-la-Madeleine. Ah! Pis là-bas, j'ai retrouvé une vieille amie qui, elle aussi, revenait de voyage. Elle était allée visiter le Grand Nord canadien. Pis elle m'a dit, comme ça : (accent madelinot, ton langoureux) Marie-Liiiiise! J'pensais bin avoir tout vécu aux îles, sur mon tas de flétans, mais... y'a rien comme un homme du Nord qui a pas vu de femme depuis trois mois pour te réchauffer l'iceberg en t'appelant sa toutounedra! Tu sais qu'il va te passer un sapin, ça fait qu'avant que son harpon du plaisir se dresse, t'enfourches ton Innu avec l'allégresse d'un ours blanc chevauchant un ski-doo. Sous le regard médusé d'une centaine de loups-marins, ton bel Eskimo d'une seule main détache les agrafes de ton abri tempo, laissant paraître tes deux grêlons qui pointent fièrement l'étoile Polaire, dit le chaudron. Tu te retrouves sur les hautes comme un dix-huit roues *loadé* de pitounes sur un chemin glacé par une nuit sans lune. Aussi vorace qu'un caribou puceau en période de rut, t'arraches ses trois combines et lui fait de la prospection jusqu'à la mine. C'est là que tu laisses échapper un chant de gorge comme un harfang des neiges qui calle l'original. Tu lui cries : « Olé! Mon Agakuk! Mets ton Fermont dans mon Nunavut et dépose-moi un héritier dans le Bas-Canada! » Et pendant qu'y'enfonce sa foreuse dans ton pergélisol, les deux yeux dans la graisse de phoque, il mord ta peau avec une telle vigueur qu'on dirait qu'il veut en faire de la babiche pour une nouvelle paire de raquettes! C'pas mêlant : il frétille tellement qu'on croirait voir une morue pris dans le cul d'un pingouin qui sort de l'eau! Et toi, tu as le cœur qui bat au rythme d'un troupeau de wapitis en crise d'épilepsie. Ton plaisir est si fort que, même quand tu penses au Plan Nord, t'es encore prête à te faire fourrer, tellement t'as de ressources à exploiter!⁶⁹

⁶⁶ *Ibid.*, vers 57 min. 10 sec.

⁶⁷ Ernst Marischka. *Sissi* [1955], *Sissi impératrice* [1956] et *Sissi face à son destin* [1957], UV/DEP, 2011.

⁶⁸ Brigitte Hamann. *Élisabeth d'Autriche*, Paris, Fayard, 1981, p. 283.

⁶⁹ Marie-Lise Pilote, *op. cit.*, vers 63 min. 20 sec.

Ce passage fait état d'une nordicité affirmée aux accents érotiques, poétiques et, bien sûr, humoristiques. Ici, le personnage-amie de Marie-Lise Pilote trouve le plaisir corporel, à la manière d'une réunification avec le cosmos, dans un ailleurs bien loin de la ville. Tout va comme si la nature l'aidait dans son entreprise de reconnexion avec elle-même et le monde. Le personnage échappe, le temps d'un voyage au « monde-ville⁷⁰ » qu'est devenue la planète. Il y est désormais difficile d'échapper à la modernité, voire à la *surmodernité*, définie comme un monde d'excès par Marc Augé⁷¹.

À son tour, c'est le discours du personnage qui est marqué par les excès, ici relatifs à un langage grandiloquent articulé à l'aide de figures de comparaisons, d'adjectifs, de descriptions étoffées et d'un imaginaire onirique. Le personnage de l'autochtone se nomme Agakuk, figure connue de la littérature québécoise. Ce personnage est le héros du roman éponyme d'Yves Thériault⁷². Dans les années 1940, pour vivre son amour avec sa nouvelle épouse Iriook, cet Inuit quitte sa tribu et ils vont vivre seuls dans la toundra. Le récit érotique de Pilote met en place des personnages proches de ceux du roman.

Cette composition littéraire, mêlant nature, territoire, érotisme et travail sur le langage, n'est pas étrangère, dans son style, à la poésie de Gaston Miron. Elle en constitue cependant une satire. Comme chez le poète, l'humoriste fait référence au thème de la femme-pays, renvoyant à la mythologie de la Terre-Mère, reliant l'individu et le monde⁷³. Cet alliage entre femme et pays est notoire chez Miron, plus que chez tout autre poète de l'Hexagone. Édouard Glissant, dans la préface de *L'homme rapaillé* de l'édition de 1999, écrit : « pourquoi Miron, mais c'est parce qu'il est le poète du paysage et le poète de l'intime, dehors dedans, avec le même tourment, et vous vous souvenez d'un voyage en sa compagnie dans les plaines du nord du Québec⁷⁴ ». À sa manière, Marie-Lise Pilote prend possession du pays et relate cet épisode en mettant en contexte le corps féminin qui, tout comme chez Miron, est le corps de l'Autre. Le poétique de cet extrait

⁷⁰ Marc Augé, *op. cit.*, p. 173.

⁷¹ Marc Augé. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 42.

⁷² Yves Thériault. *Agakuk*, Montréal, Typo, [1958]1993.

⁷³ Michel Biron *et al.*, *op. cit.*, p. 375-376.

⁷⁴ Édouard Glissant. «Préface» dans Gaston Miron. *L'homme rapaillé*, Paris, Gallimard, 1999, p. 13.

satirique met de l'avant une connexité avec l'environnement, tel un rapprochement qui se fait de plus en plus entendre dans les champs d'investigations écocritiques :

Il se pourrait que la poiesis, au sens de la composition des vers, constitue le chemin le plus direct de retour à l'oïkos, au lieu de repos, qui se présente au langage, parce que la structure rythmique du vers lui-même – une musique tranquille, mais persistance, un cycle récurrent, un battement de cœur – est une réponse aux propres rythmes de la nature, un écho au propre chant de la Terre.⁷⁵

Le discours du personnage est imprégné d'une verve poétique qu'il ne connaît nulle part ailleurs dans le spectacle. L'artiste semble avoir été inspirée par l'accent madelinot de son personnage. Par le biais de mimétisme et d'exagération, elle rend compte de la culture des Îles-de-la-Madeleine :

Les Îles-de-la-Madeleine regorgent de créateurs par pieds carrés. Pourquoi y en a-t-il autant ?... Posez la question aux artistes eux-mêmes, et ils vous diront entre autres que la vie ici est d'une force inspirante incroyable. D'abord, l'omniprésence de la mer, ses humeurs et ses parfums. Et puis, la lumière qui teinte le paysage de couleurs pures sera très certainement pointée du doigt. De plus, chaque jour, la nature offre un nouveau tableau. Cela donne envie, semble-t-il, de faire pareil. Il y a aussi pour certains créateurs nés ici, le privilège d'avoir grandi sur une terre en liberté, où tout le monde se connaît, qui contribue au dynamisme et à l'éclatement dans l'expression. Et puis, l'insularité. Vous avez une île, entourée d'immensité et tout un horizon pour rêver à ce qu'il pourrait bien y avoir au-delà.⁷⁶

Finalement, les nombreuses références à la culture autochtone dénotent un retour aux sources, soit à la culture des Premières Nations. Les ébats sexuels du personnage avec un habitant du Grand Nord⁷⁷ correspondent à ce que le philosophe Michel Onfray appelle l'habitation de « l'entre-deux⁷⁸ » se produisant lors de tout voyage. Survient alors une connexion avec « ce monde de l'intermédiaire [qui] obéit à des lois propres ignorantes de celles qui régissent les relations humaines habituelles.⁷⁹ » C'est ainsi que le personnage de l'amie de Marie-Lise Pilote

⁷⁵ Jonathan Bate. *The Song of the Earth*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2000, p. 76. Traduction de l'auteur dans Nathalie Blanc. *Les nouvelles esthétiques urbaines*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 16-17.

⁷⁶ « Culture », *Îles-de-la-Madeleine.com* [en ligne] [page consultée le 1^{er} juillet 2017] [<http://www.ilesdelamadeleine.com/culture/>].

⁷⁷ Dans l'extrait, Pilote parle d'un « Eskimo » et d'un « Innu ». Au Canada, le terme officiel pour « Eskimos » est « Inuits » depuis 1970, selon l'Office québécois de la langue française. Quant à « Innu », il s'agit d'un peuple vivant surtout au Québec et non dans le Grand Nord canadien, autrefois désigné comme les « Montagnais ». Nous avançons que l'humoriste voulait plutôt dire « Inuit » qu'« Innu ».

⁷⁸ Michel Onfray. *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*, Paris, Livre de poche, 2007, p. 20.

⁷⁹ *Id.*

atteint un lieu géographique, mais aussi une extase, en dehors de tout ce qu'elle a connu auparavant :

Dans le Grand Nord, l'espace absorbe le temps et la matérialise en étendues sublimes. La vastitude transfigure l'être humain en fragments, en tout petit morceau installé dans un temps limité, mais évoluant dans l'éternité d'une perspective à perte de vue. Le romantisme menace dès l'installation solitaire face à l'immensité démesurée⁸⁰.

Cet élan romantique mentionné par Onfray se vérifie dans l'union charnelle des personnages. Aussi, cet épisode semble se dérouler hors du temps et dans un espace démesuré et pur. Il s'y passe également un métissage culturel, lorsque la femme crie : « Olé! Mon Agakuk! Mets ton Fermont dans mon Nunavut et dépose-moi un héritier dans le Bas-Canada! » Un « olé » d'origine espagnole y côtoie des références inuites (Agakuk, d'après le roman d'Yves Thériault et le Nunavut) ainsi que franco-qubécoise (ville de Fermont). De même, un mélange temporel caractérise le discours : le Bas-Canada (ancienne désignation du Québec), les traditions millénaires autochtones, telles les raquettes, le harpon et la chasse, mais aussi des références actuelles tels le dix-huit roues, le ski-doo, le chaudron, les combines ou bien le Plan Nord.

La prolifération d'éléments naturels concorde avec une conception matricielle et circulaire ainsi qu'une spiritualité animiste qui prévaut chez les autochtones; ces sociétés sont dites « du Cercle⁸¹ ». L'historien wendat George E. Sioui écrit que « les "animistes" connaissent remarquablement plus le respect de la personne et des autres êtres, l'égalité et l'abondance pour tous⁸² » que les sociétés ayant une « vraie » religion, par exemple le catholicisme. Ainsi, le personnage de la voyageuse est respecté, célébré dans sa chair et parvient à une connexion avec la Terre et au-delà, grâce à l'homme avec lequel elle est en relation. Ce dernier est solaire et brutal, alors que la femme est lunaire et douce⁸³, en accord avec la mythologie autochtone. Marie-Lise Pilote, en choisissant ce « terrain », exprime à son tour sa conception féministe et laisse libre-cours à son imagination en lien avec la nature et le corps féminin.

On a donc vu que les personnages de Marie-Lise Pilote ont enrichi leur parcours de voyages un peu partout sur la planète. L'humoriste y plante son décor fictif afin de donner à voir une

⁸⁰ Michel Onfray. *Esthétique du Pôle Nord. Stèles hyperboréennes*, Paris, Grasset, 2002, p. 42-43.

⁸¹ Georges E. Sioui. *Les Hurons-Wendats. Une civilisation méconnue*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1994, p. 42.

⁸² *Ibid.*, p. 42.

⁸³ *Ibid.*, p. 45.

agentivité au féminin qui prend possession du territoire, bien que métaphoriquement. Ces personnages marchent dans un espace qu'elles s'approprient, d'un continent à l'autre et sous des climats très contrastants, plus que les autres femmes du corpus de la thèse. Ici, Pilote se dissocie des « non-lieux ». Le discours du personnage prend une autre dimension dans l'extrait où une Madelinote vit des ébats sexuels dans le Grand Nord avec un Inuit. Il y a une apothéose qui valorise le territoire canadien par opposition à l'étranger touristique.

7.4. Bilan provisoire

Marie-Lise Pilote se démarque par ses convictions féministes, bien que ce ne soit pas tout le spectacle qui évoque pareilles prises de position. Elle se dit « réconfortante », mais bien que cela se vérifie à certains égards, la portée de son geste reste incomplète. En témoigne l'autodérision, ce procédé virulent chez les femmes humoristes, de même que les figures féminines utilisées nivelant les personnages évoqués. Néanmoins, le personnage principal demeure à contre-courant lorsqu'il s'agit d'aborder des sujets tels que la place des femmes dans l'Église catholique et les métiers traditionnellement masculins, notamment ceux du domaine de la construction. À l'image des bottes à « cap d'acier » pour femmes qu'elle commercialise par le biais de son entreprise, Marie-Lise Pilote est solide dans ses propos. Il y a donc aller-retour constant entre des positions féministes et un rôle d'humoriste qui a pour but de faire rire les gens, parfois aux dépens d'elle-même.

La performance de l'humoriste met de l'avant une agentivité spirituelle et religieuse au féminin. Pilote expose le « don » qu'elle possède, celui de *réconforter*, comme le laisse entendre le titre du spectacle. Le spectacle s'aventure en zones féministes. L'humoriste se croit digne d'être élue papesse, ce qui constitue une satire de l'institution religieuse catholique dans son état actuel. Elle se sent déconnectée de l'institution catholique et reproche à ses dirigeants d'être misogynes. Il faut voir dans « Moi papesse » une rébellion de la part du personnage de cette institution mâle et visiblement misogyne. Pour la *stand-up*, il est inacceptable de ne pas laisser davantage de place aux femmes afin qu'elles exercent des professions en lien avec la spiritualité. Pour faire passer son message, la satire est le moyen humoristique qu'elle manie en tirant des ficelles féministes. C'est ainsi que l'officiante du spectacle, en la personne de Marie-Lise Pilote, relie le religieux et l'humour. En effet, les spectacles d'humour peuvent être vus comme des actes

de communion. À sa façon, le personnage crée une communion à laquelle les spectateurs et lui participent.

Le corps, présenté dans le discours du personnage de Marie-Lise Pilote, est hautement problématique. Il est tout d'abord catégorisé en une série de figures. L'humoriste se décrit comme une amie ainsi qu'une figure maternelle pour son public. Elle veut réconforter les membres de son public. Puis elle se compare à la femme esthétiquement parfaite, la poupée Barbie, qui parvient à ses fins grâce à la chirurgie et qui ne saurait connaître les aléas du vieillissement et ses conséquences. Sans surprise, l'humoriste se montre insatisfaite de ses seins, véritable lieu commun du discours *stand-up* au féminin. Le numéro sur « Les amies » présente plusieurs figures de femmes qui sont toutes vues comme des modèles lisses et modulables. Quant au numéro sur les sports, il soulève des interrogations par rapport à l'autodérision au féminin, puisque, selon l'idée reçue, femmes et sports ne savent pas rimer. Pilote n'évite pas toujours les pièges de l'autodénigrement, en accord avec les principes qui prévalent actuellement. Le ton change dans le numéro « Les métiers de la construction », où un réel discours féministe anime la *stand-up*. Elle y revendique une plus grande présence des femmes dans les emplois de ce domaine. Pilote explique qu'elle n'a jamais exercé de profession traditionnelle pour les femmes, le métier d'humoriste étant surtout pratiqué par les hommes. Ainsi, le « lieu du corps⁸⁴ », pour reprendre l'expression de Brullman, est chez Marie-Lise Pilote tant revendiqué que célébré, mais aussi critiqué. Bien que féministe, le personnage ne parvient pas tout à fait à s'affranchir de ce que Martine Delvaux appelle les « filles-images, filles-spectacles [...] [qui] sont l'illusion de la perfection⁸⁵ ».

Si cette agentivité féministe est d'abord moins forte dans le numéro « Les voyages », elle réapparaît vers la fin. La *stand-up* y évoque ses nombreux périples, permettant de jauger l'espace et l'occupation du territoire dans une perspective féminine. De Cuba au Caire en passant par l'Europe, Marie-Lise Pilote s'ancre dans le réel, à l'heure où, comme l'explique Michel Foucault, l'époque est à l'espace⁸⁶. Elle arpente la planète et donne à voir un « espace dans lequel on peut lire des inscriptions du lien social⁸⁷ ». En effet, le personnage est celui qui, de tout le corpus, brosse le plus le tableau des lieux, de l'espace et du territoire. Ainsi, elle se dissocie plus que les

⁸⁴ Françoise Brullmann, *op. cit.*, p. 1606.

⁸⁵ Martine Delvaux, *op. cit.*, 2.42% du livre numérique.

⁸⁶ Michel Foucault. « Des espaces comme les autres », *Empan*, vol. 2, n° 54, 2004, p. 12.

⁸⁷ Marc Augé. « Retour sur les "non-lieux". Les transformations du paysage urbain », *op. cit.*, p. 172.

autres des « non-lieux », un concept développé par Marc Augé. En racontant des anecdotes sur des endroits touristiques dits incontournables, avec l'exemple du château de Schönbrunn, l'humoriste montre que l'espace, en particulier l'espace touristique, peut être généré, sollicitant l'imaginaire des voyageuses jusqu'à l'absurdité.

Le surprenant extrait madelinot fait intervenir le personnage d'une femme des Îles-de-la-Madeleine, une amie de l'humoriste. Moins comique, plus intimiste, ce numéro est présenté sur une scène sombre, où un jet de lumière isole le personnage. Avec une verve qui n'est pas employée ailleurs dans le spectacle, Pilote déclame un récit érotique proche du roman *Agaguk*. Le ton du récit, une satire de la poésie, met en lumière la notion de femme-pays, chère au poète Gaston Miron, empruntant à la conception autochtone de la Terre-Mère. Les références au monde autochtone révèlent une conception animiste et matricielle, porteuse de marques écoféministes, alors que le point de vue du personnage, une touriste venue du « sud », est imprégné d'une connaissance livresque, qui, outre la poésie de Miron, ramène les romans d'Yves Thériault. Cette aventure entre la Madelinote et un Inuit du Grand Nord semble ainsi se dérouler hors du temps et dans une vastitude démesurée et romantique.

On constate donc que l'enjeu féministe imprègne la majeure partie du discours du personnage de Marie-Lise Pilote. Cela la différencie de ses consœurs du présent corpus. La perspective féministe se dénote dans sa manière de traiter de la question religieuse. Contrairement à Ben Youssef qui critique la religion pour ce qu'elle est, Pilote souhaite plutôt y apporter des améliorations en regard de la place des femmes au sein de l'institution catholique. Elle veut aussi révolutionner à petites doses le monde des métiers non traditionnels, les métiers de la construction en tête de liste. Ces derniers sont relativement hostiles aux femmes et l'humoriste désire que les choses changent. Elle fait sentir son penchant féministe aussi dans la façon dont elle présente les lieux qu'elle fréquente. Ils sont nombreux et, surtout, nommés. Le personnage de Marie-Lise a arpenté le monde et en retire des anecdotes. Un extrait aux accents écoféministes survient en fin de course. Elle imite une femme des Îles-de-la-Madeleine qui raconte ses ébats sexuels avec un homme du Grand Nord en y insérant des références à la nature, une satire poétique forte en procédés rhétoriques.

CONCLUSION

L'humour, qui se veut rassembleur, ne l'est qu'en surface : la moitié des réalités susceptibles de faire rire, celles des femmes, est occultée au profit de thématiques masculines ou masculinistes. Celles-ci véhiculent de nombreux stéréotypes féminins. Dans ces circonstances, la percée des femmes en humour est difficile et elle peut devenir rebutante, tant pour le public que pour les aspirantes humoristes qui se découragent devant l'ampleur de la tâche. Dans la pratique, la *stand-up* hésitera à proposer des thèmes masculins pour en rire puisqu'elle court le risque de s'aliéner une partie du public. Cependant, l'autodérision, d'une certaine façon, permet de laisser ces thématiques nouvelles gagner les scènes québécoises. Puisque le costume de celle qui est en position d'autorité s'avère complexe à endosser, la *stand-up* tend plus vers l'autodérision pour le traitement de ces thèmes. De ce point de vue, notre thèse qui adopte une perspective chronologique dans l'étude des spectacles, allant de 2005 (Lise Dion) à 2014 (Marie-Lise Pilote), relève du même coup une gradation dans l'affirmation du point de vue féministe. Étant le plus ancien du corpus, le DVD *Lise Dion* donne le ton aux autres *stand-ups*, parce que cette humoriste est la première à avoir rivalisé avec les hommes en regard de sa popularité. Elle a, pour ainsi dire, brisé la glace. L'action féministe en humour a pris de l'ampleur au cours des dernières années. Ce mouvement se poursuit, notamment avec des *stand-ups* telle Marianna Mazza : avec son spectacle *Femme ta yeule* (2016), elle bouscule plus que jamais les convenances.

Les six spectacles de *stand-up* que nous avons étudiés construisent chacun un personnage original, parfois quelques-uns, qui devient une signature significative pour un public submergé par une offre de spectacles qui se diversifie toujours plus. Il y a là un modèle de spectacle proposé par l'École nationale de l'humour, mise sur pied en 1988, que plusieurs de celles que nous avons analysées ont fréquenté. Chaque personnage possède son identité propre, mais tous sont en lien avec une sphère féminine relative à l'intime et souvent domestique, ce qui leur permet d'aborder leurs sujets d'un point de vue spécifiquement féminin, voire d'imposer certains sujets féminins. Sans l'intervention des femmes *stand up* pour aborder sur ces scènes et devant ce public, certains sujets, ceux-ci seraient demeurés sous silence, c'est-à-dire qu'une part de la réalité sociale serait occultée. Les textes humoristiques sont, dans cette optique, un reflet de l'espace accordé aux femmes au Québec, un espace qui a été revendiqué par elles. Toutefois, elles évitent généralement les sujets trop personnels ou qui risqueraient d'être qualifiés de disgracieux pour

une femme. Les tabous, dans l'humour au féminin, sont plus insidieux qu'il peut y paraître à première vue.

Chaque spectacle soulève ses questions propres, certaines apparaissent avec plus de fréquence ou d'intensité que d'autres. Ces questionnements caractérisent les personnages et en délimitent les contours discursifs. Avec le personnage de Lise Dion, nous avons mis en valeur les procédés d'autodénigrement et leurs répercussions comme fil conducteur du spectacle. En effet, cette humoriste rit constamment d'elle-même, parfois de manière « *hard*¹ », comme le rappelle Lucie Joubert. Chez Julie Caron, le personnage connaît une progression intéressante, depuis le personnage un peu niais et déconnecté d'elle-même à un personnage plus zen, mais aussi plus critique, ancrée dans son contact avec la nature. Le personnage de Claudine Mercier se glisse de manière rapide dans la peau d'autres femmes connues et ses numéros de *stand-up* sont intercalés avec des chansons parodiées. Cathy Gauthier présente une Abitibienne affirmée, parfois vulgaire, mais elle en use de manière à mettre en évidence les stéréotypes, à la manière d'une image qu'elle renvoie au public. L'enjeu principal du discours de Nabila Ben Youssef est celui de l'intersectionnalité. Cette Tunisienne d'origine insiste sur des thèmes comme l'immigration, le choc des cultures et le féminisme. Finalement, Marie-Lise Pilote n'hésite pas à revendiquer certains droits en matière d'égalité des sexes. Bien que sa démarche ne soit parfois pas complète, son féminisme est le plus affirmé du corpus de cette thèse.

Comme on l'a vu au cours de nos analyses, deux aspects formels ressortent de l'humour au féminin *stand-up*; l'autodérision et la critique des stéréotypes. Les femmes sont souvent la cible de stéréotypes, propres au divertissement de masse. Sur les scènes québécoises, les *stand-ups* se voient donc obligées de reconduire les idées reçues et les stéréotypes afin de plaire au plus grand nombre. Son usage n'est jamais anodin et traduit une forme d'autocensure. L'autodérision revient avec beaucoup d'insistance, à des degrés divers selon les humoristes. Avec l'autodérision, les *stand-ups* sont confinées dans une position de retranchement et ont tendance à se prendre elles-mêmes pour cibles. D'ordinaire, les comiques femmes battent en retraite par le biais de ce procédé humoristique qui n'écorchera pas une oreille masculine ou même féminine, puisqu'il dévie son attention des gens du public pour se concentrer sur son émettrice. Autrement dit, l'humoriste s'offre à petites doses en sacrifice, puisque le climat l'exige. Comme l'a expliqué un des répondants de l'enquête menée par Christelle Paré dans sa thèse sur l'industrie humoristique : « L'humour, essentiellement, c'est de dire : je sais quelque chose que vous ne savez pas... et

¹ Lucie Joubert. « Rire : le propre de l'homme, le sale de la femme », *op. cit.*, p. 92.

voici c'est quoi l'affaire.² » Pour y parvenir, le procédé de l'autodérision constitue parfois un détour obligé pour certaines, comme le commente Kim Lizotte :

Je fais de l'autodérision comme ça un bon cinq, dix minutes, pour me placer, pis là, paf ! Je peux envoyer des *jokes* politiques. Mais je dois évacuer tous ces commentaires-là concernant mon apparence en commençant, sinon, le public va les formuler dans sa tête et pendant ce temps-là, il ne m'écouterà pas.³

L'autodérision caractérise Lise Dion quand elle critique son corps et son apparence. La *stand-up* semble en effet prisonnière de son enveloppe corporelle, en plus de l'être des pressions sociales qui s'exercent sur elle. Tous les numéros du spectacle en sont atteints. Le spectacle de Julie Caron présente un aller-retour constant entre autodérision et affirmation de soi du personnage comme en font état les numéros « Le couple et le BBQ », « La peur de virer folle » et « Le golf » où elle explore les relations entre les hommes et les femmes, ou quand elle se moque de son conjoint fictif, dépeint comme un homme des cavernes. Chez Claudine Mercier comme chez Julie Caron, la critique du couple fait que la femme apparaît plus futée que le conjoint. Dans « Le golf » est exposée l'idée que les femmes ne sont pas douées pour le sport, sujet que nous retrouvons chez Marie-Lise Pilote.

Si elle est traversée par l'autodérision, la performance des humoristes ne s'y limite pas. Toutes les humoristes travaillent un niveau de langue familier, souvent populaire. Cathy Gauthier avec son spectacle *100 % vache folle* fait partie de celles qui s'aventurent au-delà du politiquement correct. Gauthier, ce qui est assez novateur pour une femme, emprunte à une longue tradition remontant au Moyen âge du point de vue de la vulgarité humoristique. À l'inverse, Nabila Ben Youssef accentue son accent tunisien pour témoigner de ses origines, mais a parfois recours à une langue vernaculaire pour masquer les critiques qu'elle adresse à sa famille. Il arrive aussi que les humoristes brouillent leur discours dans l'alcool, ce qui leur permet de quitter la zone de la bienséance normalement dévolue aux femmes pour emprunter et s'approprier les codes masculins, ce qui leur permet d'énoncer des vérités moins généralement admises. On trouve ce personnage de femme saoule chez Lise Dion, Julie Caron et Cathy Gauthier. Mercier favorise, pour sa part, un personnage androgyne, celui de Shanon, la/le *coach* de vie disjoncté/e, qui permet également de transgresser les codes genrés, mais aussi dans ce cas, de mixer les langues française et anglaise. Ce brouillage genré de Mercier n'est pas présent chez les autres

² Christelle Paré. « L'industrie du spectacle d'humour francophone du Québec contemporain. Industrie culturelle et territorialité », thèse de doctorat, INRS / UQAM, 2015, p. 291.

³ Kim Lizotte citée dans François Lévesque. « Colloque de l'humour – Le rire a-t-il un sexe ? Ou quelles sont les implications d'être femme et humoriste au Québec ? » *Le Devoir*, 28 novembre 2013, B7.

humoristes. Elle offrira également un autre personnage hybride, celui de « La petite fille », personnage archétypal d'une fillette se soulève notamment contre la mise à mort des vaches par la chaîne de restauration McDonald.

Caron et Mercier ont également en commun d'offrir une performance musicale. Alors que le numéro final du spectacle de Julie Caron rend hommage à la « La comédie musicale », Mercier se métamorphose en plus d'une vingtaine de chanteuses grâce à sa voix qui adopte un timbre semblable à celle qu'elle imite et aux costumes issus des époques respectives. Dans « Le travail baladi », Nabila Ben Youssef exécute des démonstrations de danse et insiste sur les différences entre les femmes arabes et québécoises, par exemple en ce qui a trait à la sensualité du mouvement et à l'appropriation de l'espace. À plus d'une reprise, Pilote classe les « types » de femmes, ce qui est contraire à l'idée de mettre de l'avant l'identité de chacune. C'est ainsi qu'elle dépeint des figures féminines lorsqu'elle parle de ses copines dans « Les amies ».

Plus que les autres, Marie-Lise Pilote adopte une posture autoritaire qui prend ses distances avec l'autodérision. Le personnage de *Réconfortante* critique le peu de place qui est faite aux femmes dans la religion catholique. Pilote énumère les quelques cas, trop peu nombreux, de personnages de femme dans la Bible et elle critique l'institution pour ne pas accepter de prêtres de genre féminin. Elle s' imagine déjà en papesse et promulgue ses dix commandements, ce qui conclut le spectacle.

En montant seules sur scène et en développant des personnages, les femmes *stand-ups* placent leur corps au centre de leur production humoristique. Par ses particularités et son lien complexe avec la nature, le corps féminin est central dans une perspective féministe. En humour de scène tel que pratiqué par les femmes, le corps est souvent critiqué et dénigré. Une certaine douleur y est associée, que l'on perçoit derrière la moquerie quasi constante sur le sujet. Certaines vont jusqu'à jouer une carte sexy (parfois pour mieux illustrer le point de vue machiste qui prédomine en humour, ce que fait Cathy Gauthier). L'exemple le plus fort est celui de Lise Dion, dans son spectacle éponyme (2005), présentant un corps qui ne correspond pas aux critères actuels de beauté. Son discours fait régulièrement référence à ses défauts en lien avec son surplus de poids, tout en ciblant d'autres types d'attributs (pilosité, dentition, capillarité, etc.). Toutefois, Lise Dion ne donne pas une charge politique positive à son corps, elle se contente d'en user pour faire rire. La maternité tient un rôle important chez Dion, plus que chez ses congénères qui ne l'ont pas vécue, dans la fiction comme dans la vie privée. Si les autres humoristes expliquent le plus souvent pourquoi elles ne veulent pas d'enfant, Lise Dion raconte des anecdotes en lien avec

sa progéniture, présentée comme encombrante et peu débrouillarde. Lise Dion partage avec Nabila Ben Youssef un sujet chaud dans l'actualité avec leur numéro respectif sur la burqa. Les deux femmes font alors irruption sur scène, vêtues de ce vêtement controversé, et se moquent abondamment des coutumes islamiques qui répriment les femmes pour revendiquer la liberté par rapport à leur corps et à leur esprit. Force est toutefois de constater que le même costume n'a pas le même effet sur une musulmane qui cherche à s'en libérer que sur une non-musulmane qui renvoie alors à un personnage qui l'a adopté volontairement.

Julie Caron a une relation moins conflictuelle que Dion avec son corps. Son spectacle est *Une vraie fille... c'est moi ça ?* (2007), ce qui met de l'avant les tensions entre les genres et emprunte souvent à un réservoir profond en clichés et en stéréotypes, qui classe les garçons et les filles en catégories distinctes. La dénonciation du double standard se fait de manière graduelle, dans le spectacle. La *stand-up* ose ainsi critiquer certaines anomalies qui structurent le vécu féminin et le discours sur le corps expose ses vues sur les stéréotypes culturels, la mode, la maigreur des mannequins, la chirurgie plastique et l'entraînement physique extrême. Par un effet de miroir, Cathy Gauthier revient elle aussi sur la chirurgie esthétique à propos des femmes qui font refaire leur poitrine en exagérant leur dimension, dans le numéro cru «TKO», où il est question de combats extrêmes. Il en est de même chez Mercier qui, dès le premier numéro, parle de son corps vieillissant et de son choix de ne pas accéder à la maternité, avant de poursuivre plus loin, avec ses varices et le test de mammographie. Le personnage de Marie-Lise Pilote se moque lui aussi de son corps vieillissant et s'insurge contre une norme qui vise une esthétique corporelle parfaite. Cependant, elle joue aussi ce jeu puisqu'elle s'inscrit à des cours de yoga, se laissant emporter par l'impératif du sport, d'un sport en particulier qui lui donne «l'impression de faire l'amour à la planète».

Si l'autodérision caractérise encore le discours sur le corps féminin, le costume de scène que portent les humoristes témoigne d'une présence plus affirmée. À un moment où l'autre, toutes entrent en scène en costume de ville, veste et pantalon, conjugués soit en rose et noir, soit en noir et noir. Comme la plupart des autres humoristes, par exemple, Cathy Gauthier met de l'avant un côté à la fois sexy et moderne : elle porte une veste rose au tout début du spectacle, des t-shirts (elle le change à l'entracte) et des jeans. Au fil des numéros, ce costume s'adapte aux situations. Nous avons relevé déjà cette burqa que revêtent Dion et Ben Youssef. De même, dans son numéro sur «Les métiers de la construction», Marie-Lise Pilote est vêtue de vêtements destinés aux femmes de la construction qu'elle vend par le biais de son entreprise «Pilotes & filles», notamment de bottes de chantier de couleur rose.

Danse et chants mettent aussi de l'avant un corps féminin qui va au-delà du *stand-up* à l'américaine traditionnel et participent à l'agentivité du personnage. Dans le dernier segment de son spectacle, célébrant la comédie musicale, Julie Caron porte un costume de *show girl*, à la manière d'une danseuse de cabaret. Elle partage cette référence à la tradition burlesque avec Claudine Mercier qui, elle aussi, en fait un semblable numéro, avec semblable costume, son point d'orgue. Ces deux cas apparaissent comme un hommage aux pionnières des variétés. Dans l'ensemble, le personnage de Julie Caron ne déroge pas aux normes « classiques » du *stand-up*. La particularité première de Claudine Mercier est de performer une multitude de personnages de chanteuses, par le biais de la parodie chantée et dansée. Sa voix tient donc un rôle prédominant et fort différent de celle de ses congénères. Elle pousse à un autre degré sa présence scénique et son agentivité. Dans ses nombreux numéros parodiques (qui se distinguent de ceux à la *stand-up*), Mercier incarne des femmes allant de La Bolduc à Shania Twain, soit des années 1930 à nos jours. Elle en imite les tics ainsi que les caractéristiques vocales et physiques les plus visibles. Le costume participe en grande partie à cette personnalisation de figures connues au féminin, présentée à la manière d'une galerie de portraits.

On voit donc que le corps féminin est un substrat humoristique trouble. Tantôt il est une entrave dont il vaut mieux rire, tantôt il réaffirme un féminin en représentation. Il peut exprimer les oppressions sociales, les traditions exotiques, l'histoire de la musique, la démesure de notre époque quant aux normes esthétiques, etc. Outil de l'unicité féminine, le corps des femmes humoristes porte les marques d'un discours social dont il est tributaire et sur lequel il influe. Aucune des humoristes que nous avons étudiées n'y résiste, même les plus volontaires. Tout va comme si le corps, médium par excellence de l'identité des femmes, était constamment exposé à la critique, qu'elles proviennent des hommes ou des femmes. Le corps est l'arme et le propos d'un éternel combat.

L'humour de scène est en quelque sorte un phénomène propre aux plus grandes agglomérations de sorte que, si l'analyse des lieux, du territoire et de l'espace met de l'avant les quelques éléments naturels qui se retrouvent dans les différents spectacles du corpus, force est de constater qu'ils ne constituent pas la norme. On y a braqué un regard, mais le texte humoristique général préfère situer ses numéros dans un monde urbain ou encore dans un lieu non identifié. Comme toujours en humour de scène, il importe d'abord de faire rire à tout prix, quitte à se désengager et à se désolidariser d'un monde où prévalent les inégalités entre les sexes. Le contexte urbain semble ainsi le plus propice à provoquer le rire, peut-être parce que la salle où se trouve le spectateur y est située. Cela permet du coup une identification rapide des lieux

fréquentés par le public, une façon de se sentir pris en compte. Ainsi, la *stand-up* et le spectateur fréquentent les mêmes types de lieux, ce qui crée un lien supplémentaire entre eux. L'urbanité favorise donc la communion à laquelle le public a souhaité participer. Mieux encore, la stratégie consiste à laisser aux spectateurs s'imaginer où se déroulent les anecdotes pour permettre une identification d'autant plus forte.

L'espace dans lequel évoluent les six *stand-ups* est le plus souvent caractérisé par une forme d'oppression. Si de rares incursions dans un milieu naturel sont vérifiables, elles sont épisodiques par rapport aux lieux propres à la ville. Eux-mêmes sont plutôt rares, car l'humoriste décrit des anecdotes qui sont généralement situées en dehors d'un ancrage spatial nommé; on parle alors de non-lieux. Une lecture de l'environnement et de l'occupation du territoire révèle un écocosmopolitisme⁴ où la présence des personnages féminins est problématique. Ainsi, Lise Dion a comme particularité d'entrecouper ses numéros de *stand-up* d'interludes musicaux, c'est-à-dire trois numéros dits « Piano-bar ». C'est dans cet endroit qu'elle se réfugie, malheureuse en ménage. Dans le bar Vénus, le personnage de Dion apparaît d'abord comme désabusé et fragile, puis il conquiert au fil du spectacle une émancipation qui lui faisait auparavant défaut. Si la maison de Lise Dion est le théâtre des anecdotes qu'elle raconte, il n'est pas toujours possible de déterminer l'endroit spécifique dont elle parle. Il est parfois question de la cuisine, de la salle de bain, du sous-sol, de la chambre de son fils, soit des lieux qui se rattachent à la sphère domestique, essentiellement féminine. À la fin du spectacle, dans « Piano-bar 3 », Lise Dion se retrouve dans le seul et unique lieu public (bien que métaphorique) du spectacle : elle se rend dans la rue pour prendre un transport de Nez rouge. Elle est alors complètement imbibée d'alcool.

Les lieux urbains que fréquente Claudine Mercier sont, eux aussi, assez peu nommés. Ils semblent secondaires au sein d'un récit, qui se concentre surtout sur les personnes. Elle fréquente un HMV, ces magasins de disques qui se trouvent dans les plus grandes agglomérations. Là, Mercier y rencontre une jeune vendeuse au parler populaire et tordu. Le disquaire est un lieu de convergence ainsi que de mélange de genres et d'époques qui fait office de fil conducteur pour certaines des parodies chantées à venir. L'humoriste situe un autre numéro dans un lieu en lien avec la musique : les studios de la chaîne de télévision MusiMax, alors qu'elle personnifie la chanteuse Nanette Workman devenue animatrice. Encore une fois, cet endroit donne lieu à des parodies chantées, ce qui introduit une revue des chansons des années 1970 et du discours de

⁴ Giovanna Di Chiro. « Climate Justice Now ! Imagining Grassroots Ecocosmopolitanism » dans Joni Adamson et Kimberly N. Ruffin. *American Studies, Ecocriticism, and Citizenship: Thinking and Acting in the Local and Global Commons*, New York, Routledge, 2013, p. 204-219.

cette époque riche en perturbations. Le balcon de la Juliette Capulet que Lise Dion interprète est un autre lieu qui, à la manière des précédents, permet de superposer deux mondes. Il s'y produit un enchevêtrement original entre le théâtre de Michel Tremblay et la fameuse pièce *Roméo et Juliette* de William Shakespeare, qui permet à Dion un mélange langagier que l'on ne trouve nulle part ailleurs. Il s'agit d'un brouillage entre deux types de productions. L'humoriste y joue un personnage désillusionné par l'amour, qui finit par rejeter les avances d'un Roméo incapable. Alors que Claudine Mercier va puiser dans le registre populaire de la chanson conçue pour un large public, Dion a décidé d'allier deux genres dramatiques (l'un dit populaire, l'autre du répertoire classique).

L'espace et l'environnement dans lesquels se meut le personnage de Julie Caron sont particuliers, en ce sens qu'ils s'éloignent parfois de l'urbanité commune aux autres humoristes. Ainsi dans le numéro intitulé « La thérapie en forêt », le personnage passe du temps seul en nature. L'action se déroule toutefois dans le même arrangement scénique que celui des autres numéros du spectacle, alors qu'un panneau rose décore le fond de la scène. Julie Caron a été envoyée dans un chalet en pleine forêt par sa psychologue pour se retrouver elle-même, ce qui crée un contraste fort avec le rythme de vie effréné de la vie urbaine du personnage qui porte préjudice à sa santé mentale. La forêt est donc un lieu de recueillement, à la manière de ce qui est prôné dans de multiples cultures ancestrales qui vont à l'encontre des valeurs de l'Occident. La transposition du récit dans la forêt est un temps d'arrêt. Le personnage n'arrive plus à supporter l'urbanisation symptomatique du monde moderne et capitaliste. En forêt, il vit un véritable décentrement qui portera ses fruits, puisque Julie Caron parvient à se retrouver et à faire la paix avec elle-même. Marie-Lise Pilote situe une scène dans la nature, vers la fin de son spectacle, mais Julie Caron est la seule qui lui accorde autant d'importance. Cependant, la *stand-up* se moque de son séjour en forêt, même si son personnage se sent réellement bien dans cet environnement loin de la technologie et de l'industrialisation. Dans le bois, Julie Caron est en quasi-symbiose avec des fleurs et des arbres auxquels elle parle pendant qu'elle est saoule. La scène se termine alors qu'elle prend la décision de reconnecter aussi avec le monde minéral. Ce n'est donc pas dans son entièreté que le personnage adhère aux éléments naturels ou qu'il les respecte, mais assez pour que s'opère un changement en elle.

La ville est également caractérisée dans sa relation au monde régional chez Cathy Gauthier, d'origine abitibienne, qui fait de cette caractéristique est une des composantes les plus apparentes de son personnage. La *stand-up* présente l'Abitibi et la met en parallèle avec la métropole montréalaise où elle a déménagé à l'âge adulte, contre l'avis de sa mère, qu'elle personnifie

également. Cette représentation introduit une forte dimension narrative dans le spectacle, car le personnage parle de deux périodes distinctes de sa vie. Ainsi, elle rappelle l'église de son enfance qu'elle prenait plaisir à fréquenter, tandis que son personnage d'adulte repousse toute religion. De même, l'imitation que l'humoriste fait de son père, agité, alors qu'il découvre le genre d'humour qu'elle présente sur scène.

Nabila Ben Youssef parle aussi de ses origines, mais du point de vue d'une immigrante. Elle a planté son décor sur un toit de la Tunisie et on aperçoit un ciel étoilé et un dôme de mosquée qui rappellent sa jeunesse et les moments qu'elle y a passés, ce qu'elle appelle « l'école de la vie ». Dans tous les numéros se retrouvent des caractéristiques propres aux deux pays où elle a vécu. Le Québec et la Tunisie sont en dialogue constant. Tantôt, elle met en parallèle les habitudes de vue des gens, tantôt la religion, et plus tard le climat. Nabila Ben Youssef a d'ailleurs eu de la difficulté à s'y habituer, ce qu'elle souligne par le biais de plusieurs lieux communs propres à la météo. Celle qui se décrit comme féministe pointe ainsi du doigt les différences entre la ville et la campagne, là d'où elle vient.

C'est au contraire en tant que touriste que Marie-Lise Pilote entraîne son public sous des cieux parfois très exotiques dans le numéro intitulé « Les voyages », où, lorsqu'il est nommé, l'espace traduit un archétype genré en soi. C'est le cas du château de Schönbrunn à Vienne, identifié à l'impératrice Élisabeth d'Autriche. C'est aussi celui du Grand Nord canadien, territoire comparé au corps féminin par des associations répétées. Dans ce numéro, cependant, Pilote endosse le personnage d'une amie madelinienne qui a une aventure avec un homme inuit. Dans cet extrait, le temps semble suspendu, tant à cause de l'accent (acadien) que prend Pilote que de la noirceur envahissant la scène et donnant toute la place au discours. Ce monologue arctique présente une conception circulaire de la réalité terrestre, qui semble adhérer à un point de vue écoféministe.

Depuis les années 1980 jusqu'à aujourd'hui, au Québec, « L'âge d'or du *stand-up*⁵ » serait symptomatique d'une société qui se livre à un culte du Moi à l'échelle de tout l'Occident. Les numéros ne sont pas toujours réunis autour d'une thématique principale. Selon Yvon Deschamps, l'humour actuel ne propose aucun projet collectif ou idée nouvelle⁶ qui permettraient de faire

⁵ Robert Aird. *L'histoire politique du comique au Québec*, op. cit., p. 189.

⁶ Fabien Deglise. « L'humour, révélateur de l'angoisse collective. Le vide de l'époque offre un terrain fertile au rire, dit Yvon Deschamps », *Le Devoir*, Montréal, 22 octobre 2008 [en ligne] [<https://www.ledevoir.com/societe/211873/l-humour-revelateur-de-l-angoisse-collective>].

avancer la société. Cependant, l'humour, avec son pouvoir de séduction, rapproche les gens. À la fois visibles, rentables et populaires, les spectacles d'humour sont un outil d'unification. L'humour semble prendre la place autrefois importante du religieux, maintenant désormais presque entièrement dissout au Québec. Il y a donc un parallèle entre foi/prière et humour⁷. En effet, la foi s'est diluée dans un comique généralisé et les spectacles d'humour le célèbrent, à la manière des messes. Ainsi, l'humour se rapproche de la tradition du carnavalesque présente dans de nombreuses cultures et à différentes époques. Les Québécois, ayant délaissé les bancs d'églises, expérimentent cette sorte de communion rendue accessible par une très grande offre de spectacles de genres multiples (humour absurde, social, quotidien, vulgaire, etc.). Aux dires même l'humoriste bien établie Lise Dion, « la diversité est immense du côté des humoristes⁸ ».

⁷ Thomas De Koninck, *op. cit.*, p. 239.

⁸ André Lemieux, *op. cit.*

ANNEXE A

LES SPECTACLES PRESENTES DE 2000 A 2012¹**2000 (6)**

Dominic et Martin de retour dans leur première tournée d'adieu, Dominic et Martin
Grandeur Nature, Martin Petit
Mario Jean, Mario Jean
Rumeurs, Jean-Michel Anctil
Slava's Snowshow, Slava Polounine
Yves et Martin, Yves Pelletier et Martin Drainville

2001 (6)

Face à Face, Patrick Huard
Histoires vraies, Martin Matte
Mordant, François Massicotte
Quelques excès, Michel Barrette
Stéphane Rousseau, Stéphane Rousseau
Sylvan Larocque, Sylvan Larocque

2002 (8)

Lise Dion en tournée, Lise Dion
Tueur à gags, Sylvain Larocque
Libéré sur parole, Peter MacLeod
François Morency, François Morency
L'immigrant de Jonquière, Michel Mpambara
Première impression, Laurent Paquin
Dorice Simon, Dorice Simon
Sous observation, Lévesque Turcotte

2003 (6)

Le spectacle, Réal Béland
MD3, Marc Dupré
Louis-José Houde, Louis-José Houde
Les Ténors de l'humour, SteeveDiamond, Michael Rancourt et Louis Philippe Beaulieu
Claudine Mercier, Claudine Mercier
Gary Kurtz, Gary Kurtz

2004 (7)

Patrick Groulx, Patrick Groulx
François Léveillé, François Léveillé
Dominic et Martin dans une salle près de chez vous, Dominic et Martin
Au pays des Denis!, Les Denis Drolet
Crampe en masse, Crampe en masse
Tournée Juste pour rire

¹ Informations fournies par l'Association des professionnels de l'industrie de l'humour (APIH).
 L'APIH ne s'est plus montrée disponible pour fournir les informations après 2014.

Simplement ... Mario Jean, Mario Jean

2005 (7)

20 ans déjà, je me souviens, Michel Barette

Haïssable, Mike Ward

Humour libre, Martin Petit

Les Duplicatas, Michael Rancourt et Claire Bienvenue

Trop bon gars, Pierre Prince

La tournée Juste pour rire 2004, Alexandre Barrette, Maxime Leblanc, Billy tellier, Christopher Williams

Josée Boudreault, Josée Boudreault

2006 (13)

Guy Nantel, Guy Nantel

Louise et Anne, Louise et Anne

Rousseau, Stéphane Rousseau

Une vrai fille... c'est moi ça ?, Julie Caron

Steeve Diamond, Steeve Diamond

Jean-Thomas Jobin, Jean-Thomas Jobin

Urgence de vivre, Jean-Marc Parent

100% vache folle, Cathy Gauthier

Massicotte craque, François Massicotte

D'hiver cités, Boucar Diouf

Jean-Marie Corbeil, Jean-Marie Corbeil

Morency Live, François Morency

André-Philippe Gagnon de retour, André-Philippe Gagnon

2007 (6)

Les chick'n Swell en spectacle, Les chick'n Swell

Inséparables, Dominic et Martin

Le show du gros cave, Jean-François Mercier

Dominic Paquet, Dominic Paquet

Tout est relatif, Laurent Paquin

Stéphane Fallu, Stéphane Fallu

2008 (9)

Arrête ton cinéma!, Rachid Badouri

Bang!, Denis Bouchard

Denis Drolet, Les Denis Drolet

Condamné à l'excellence, Martin Matte

MacLoed 3^e round, Peter McLoed

Pat Groulx et les bas blancs!, Patrick Groulx

Michel Lauzière, Michel Lauzière

Les Ex, Mathieu Gratton et Patricia Paquin

Messmer, fascinateur, Messmer

2009 (4)

André Sauvé, André Sauvé

Complices, Les Grandes Gueules

Les Parlementeries, Artistes variés

Suivre la parade, Louis-José Houde

2010 (8)

Massicotte no.5, François Massicotte
Gare au gros nounours, Mario Jean
Un gars c'un gars, Alex Perron
Tel quel, Jean-Michel Anctil
Simplicité volontaire, Réal Béland
Les Parlementeries, Artistes variés
Véronic Dicaire, Véronique Dicaire
Vu d'même, Sylvain Larocque
Le cabaret bio-dégradable

2011 (10)

L'Affricassée, Boucar Diouf
Je peux maintenant mourir!, Philippe Laprise
Cathy Gauthier décoiffe, Cathy Gauthier
Job: Humoriste, Patrick Groulx
Philippe Bond, Philippe Bond
Soulever des Cornéliu, Jean-Thomas Jobin
La Réforme Nantel, Guy Nantel
Paquet voit le jour, Dominic Paquet
Mike Ward s'expose, Mike Ward
Le Micro de feu, Martin Petit

2012 (13)

Tout va bien!, Maxim Martin
Nabila drôlement libre, Nabila Ben Youssef
Le temps qui court, Lise Dion
Sagesse reportée, Peter MacLoed
Torture, Jean-Marc Parent
Dans le champ, Claudine Mercier
Les confessions de Rousseau, Stéphane Rousseau
Eddy King, Eddy King
Pierre Hébert, Pierre Hébert
André-Philippe Gagnon est un réseau social, André-Philippe Gagnon
Dorice Simon... C'est des choses qui arrivent!, Dorice Simon
Union libre, F. Bellefeuille & S. Leblanc
Geneviève Gagnon, Geneviève Gagnon

2013 (10)

En Français SvP!, Sugar Sammy
Alexandre Barrette... et personne d'autre, Alexandre Barrette
Anthony Kavanagh joue à domicile, Anthony Kavanagh
Personnagistes, Ben et Jarrod
Les mésaventures d'un père espiègle, Étienne Langevin
Cinglant, Guillaume Wagner
Comme du monde, Les Denis Drolet
Réconfortante, Marie-Lise Pilote
Faut j'te conte, Michel Barrette
La Bonheur, Patrick Huard

2014 (10)

Plus gros que nature, Méthot, P-A

Les heures verticales, Louis-José Houde

François Bellefeuille, François Bellefeuille

Chien, Mike Ward

You're gonna rire, Sugar Sammy

Être, André Sauvé

Sagesse reportée, Peter McLoed

Cinglant, Guillaume Wagner

Le micro de feu, Martin Petit

Je t'aime, Adib Alkhalidey

BIBLIOGRAPHIE

« "C'est maintenant ou jamais" : Cathy Gauthier arrête sa tournée », *TVA nouvelles*, 18 juillet 2016 [en ligne] [<http://www.tvanouvelles.ca/2016/07/18/cathy-gauthier-arrete-sa-tournee-pour-concevoir-un-bebe>].

« À propos », *Pilote et filles* [en ligne] [page consultée le 27 juin 2017][<https://piloteetfilles.com/apropos/>].

« Agency », Geek Feminism Wiki [en ligne] [page consultée le 24 novembre 2015] [<http://geekfeminism.wikia.com/wiki/Agency>].

« Biographie de Lise Dion », *6^e sens management* [en ligne] [page consultée le 10 juin 2014] [<http://www.sixiemesens.ca/biographie-de-lise-dion/>].

« Culture », *Îles-de-la-Madeleine.com* [en ligne] [page consultée le 1^{er} juillet 2017] [<http://www.ilesdelamadeleine.com/culture/>].

« Entrevue de Mike Ward », *Les francs-tireurs*, épisode 358, Télé-Québec, 18 janvier 2012 [en ligne] [<http://lesfrancstireurs.telequebec.tv/episodes?year=2011>].

« L'humour qui dérape » (entrevue de Stéphane E. Roy des Bizarroïdes), *RDI matin week-end*, Radio-Canada, 11 janvier 2014 [en ligne] [http://www.radio-canada.ca/emissions/rdi_week_end/2013-2014/Entrevue.asp?idDoc=325034].

« L'industrie de l'humour, une classe à part ? », *Radio-Canada* [en ligne] [page consultée le 3 avril 2014] [<http://ici.radio-canada.ca/sujet/visuel/2013/04/30/001-statistiques-humour-scene.shtml>].

« La thérapie par le rire : comment ça marche ? », *Passeport santé. net* [en ligne] [page consultée le 6 avril 2014]. [<http://www.passeportsante.net/fr/Actualites/Dossiers/DossierComplexe.aspx?doc=zoom-therapie-par-le-rire>].

« Lise Dion – Le temps qui court », *Juste pour rire* [en ligne] [page consultée le 24 novembre 2015] [<http://www.hahaha.com/fr/lise-dion-le-temps-qui-court>].

« Marie-Lise Pilote | À venir au Théâtre des Deux Rives le 12 janvier 2013 », *YouTube* [en ligne] [page consultée le 28 septembre 2012] [<https://www.youtube.com/watch?v=sWzM8jyXYJE>].

« Nordicité », *L'encyclopédie canadienne* [en ligne] [page consultée le 21 juin 2017] [<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/nordicite/>].

« *Parcours réussi*, Nabila Ben Youssef », *Youtube* [en ligne] [page consultée le 13 avril 2013] [http://www.youtube.com/watch?v=_ZUhkOtf9k&feature=share].

« *Pas trop catholique*. Le nouveau *one woman show* de Cathy Gauthier », 3 juin 2014, [en ligne] [<http://www.avanticinevideo.com/fr/nouvelle/688/>].

« Rires universels », *Gouvernement du Québec* [en ligne] [page consultée le 7 mars 2014] [http://www.mrifce.gouv.qc.ca/bresil/fr/artculture/humour_varietes/export].

« Shanon », *Think Baby Names* [en ligne] [page consultée le 22 mai 2017] [<http://www.thinkbabynames.com/meaning/1/Shanon>].

AIRD, Robert et Lucie Joubert. *Les Cyniques. Le rire de la Révolution tranquille*, Montréal, Triptyque, 2013, 500 p.

AIRD, Robert. *L'histoire de l'humour au Québec (1945 à nos jours)*, Montréal, VLB, 2004, 168 p.

AIRD, Robert. *L'histoire politique du comique au Québec*, Montréal, VLB, 2010, 264 p.

ALI, Zhara. *Féminismes islamiques*, Paris, La Fabrique éditions, 2012, 230 p.

ALLARD, Marie-Andrée (dir.). *Entre le rose et le bleu. Stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*, Conseil du statut de la femme, 2010, PDF en ligne, 32 p.

AMBLARD, Odile, « Entre les enfants et les animaux, une relation très riche », *Notre famille. Vos questions de parents*, 2014 [en ligne] [page consultée le 26 avril 2017] [<http://www.vosquestionsdeparents.fr/dossier/1458/entre-les-enfants-et-les-animaux-une-relation-tres-riche>].

AMMAR, Samia, « Autour de la condition féminine en Tunisie », *Chimères*, n° 83, 2014/2, p. 93-98.

AMOSSY, Ruth et Anne Herschberg-Pierrot. *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, F. Nathan, 1997, 128 p.

AMOSSY, Ruth. *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, F. Nathan, 1991, 215 p.

ANGENOT, Marc. « Théorie du discours social », *COntEXTES*, n° 1, 2006, mis en ligne le 15 septembre 2006, [en ligne] [page consultée le 14 juillet 2014] [<http://contextes.revues.org/51>].

ANGENOT, Marc. *1889, un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 1167 p.

ARENDT, Hannah. *La crise de la culture* [1954], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2011, 384 p.

ARISTOTE. *Aristote — Les topiques*, traduction d'Yvan Pelletier, [sans date] [en ligne] [page consultée le 18 janvier 2014] [<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/tabletopiques.htm>].

ARON, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.). *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, 634 p.

ATTARDO, Salvatore. *Encyclopedia of Humor Studies*, 2 tomes, Thousand Oaks, California, SAGE Publications Inc., 2014, 929 p.

AUGÉ, Marc, « Retour sur les "non-lieux". Les transformations du paysage urbain », *Communications*, n° 87, 2010/2, p. 171 à 178.

AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 160 p.

AUSINA, Anne-Julie, « La performance comme force de combat dans le féminisme », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014, p. 81-96.

BAILLARGEON, Normand et Christian Boissinot (dir.). *Je pense donc je ris. Humour et philosophie*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, 258 p.

BAILLARGEON, Stéphane. « Pro bono publico », *Le Devoir*, Montréal, 9 juillet 2011, [en ligne] [<http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/327111/pro-bono-publico>].

BARD, Christine, « "Mon corps est une arme", des suffragettes aux Femen », *Les Temps modernes*, n° 678, 2014/2, p. 213-240.

BARIL, Audrey, « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 61-90.

BARRECA, Regina. *They Used to Call Me Snow White... But I Drifted. Women's Strategic Use of Humor*, New York, Viking Penguin, [1991] 2013, 264 p.

BATE, Jonathan. *The Song of the Earth*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2000, 360 p.

BAZZANO, Nicoletta. *La femme parfaite. Histoire de la Barbie*, Paris, Naïve, 2009, 220 p.

BEAUNOYER, Jean. *Juste pour rire. La biographie*, Montréal, La Presse, 2007, 447 p.

BEN YOUSSEF, Nabila. *Drôlement libre*, texte de l'artiste, version déposée à la Société des auteurs en 2012. / *Drôlement libre* (DVD), Montréal, TVA Films, 2012.

BENETT, Barbara (dir.). *Scherazade's Daughter: The Power of Storytelling in Ecofeminist Change*, revue *Studies on Themes and Motifs in Literature*, livre 116, Peter Lang, septembre 2012, 202 p.

BERNATCHEZ, Annie, « L'utilisation thérapeutique de l'animal auprès de l'enfant », *Zoothérapie Québec*, [en ligne] [page consultée le 17 mai 2017] [<http://zootherapiequebec.ca/wp-content/uploads/2012/11/Lutilisation-animal-aupr%C3%A8s-de-lenfant.pdf>].

BLANC, Nathalie. *Les nouvelles esthétiques urbaines*, Paris, Armand Colin, 2012, 219 p.

BLANC, Nathalie. *Vers une esthétique environnementale*, Versailles, Éditions Quae, 2008, 225 p.

BLANCHARD, Soline, « Café amer et égalité sucrée : l'accès des femmes aux postes à responsabilités à travers le prisme de la rhétorique patronale », *Recherches féministes*, vol. 23, n° 2, 2010, p. 165-182.

BLOTTENBERG, Patricia, « Allemandes et Françaises ont-elles de quoi faire rire ? Rhétorique d'un humour littéraire », dans Mongi Mondini (dir.), *2000 ans de rire*, Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises, 2002, p. 369-377.

BOHUON, Anaïs et Grégory Quin, « Quand sport et féminité ne font pas bon ménage... », *Le sociographe*, n° 38 « Sport à tout prix ? Critique de la socialisation sportive », 2012/2, p. 23-30.

BOISCLAIR, Isabelle et Catherine Dussault-Frenette, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014, p. 39-61.

BOUCHARD, Geneviève, « Statistiques sur les spectacles: le cirque et l'humour favoris », *La Presse*, Montréal, 16 septembre 2011 [en ligne] [<http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/sur-scene/201109/15/01-4448149-statistiques-sur-les-spectacles-le-cirque-et-l-humour-favoris.php>].

BOUCHARD, Geneviève. « Joël Legendre, le voleur de *job* ! », *La Presse*, Montréal, 11 mai 2013 [en ligne] [<http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/sur-scene/201305/09/01-4649344-joel-legendre-le-voleur-de-job.php>].

BOUCHARD, Gérard, « L'interculturalisme québécois », *ACFAS* [en ligne] [page consultée le 24 février 2017] [<http://www.acfas.ca/publications/decouvrir/2013/02/1-interculturalisme-quebecois>].

BOUCHER, Denise. *Les fées ont soif*, Montréal, Typo, 1989, 117 p.

BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*, Paris, Seuil, Points « Essais », 2014, 177 p.

BOYER, Alain-Michel. *Les paralittératures*, Paris, Armand Colin, 2008, 123 p.

BROUARD, François et Christelle Paré. *Profil et écosystème de l'industrie de l'humour francophone au Québec*, Rapport de recherche SCSE/CSES, Centre Sprott pour les entreprises sociales (SCSE/CSES) & IPSO FACTO consultants inc., janvier 2015.

BROUARD, François. *Liste de livres québécois portant sur l'humour* (PDF) [en ligne] [<http://http-server.carleton.ca/~fbrouard/documents/NoteOHBibliographieLivreHumourQCFB20170222.pdf>]

BROUARD, François. *Liste de thèses de doctorat et de mémoires de maîtrise associés à l'humour au Québec* (PDF) [en ligne] [<http://http-server.carleton.ca/~fbrouard/documents/NoteOHBibliographieTheseMemoireHumourQCFB20170126.pdf>].

BROUARD, François. *Liste du corpus d'étude de prestations d'humour francophone au Québec* (PDF) [en ligne] [<http://http-server.carleton.ca/~fbrouard/documents/NoteOHCORPUSprestationsHumourQCFB20170227.pdf>].

Broue [en ligne] [page consultée le 20 avril 2017] [<http://www.broue.ca/>].

BRULLMANN, Françoise, « Anatomie d'une illusion : désir de chirurgie esthétique, psyché à corps perdu », *Revue française de psychanalyse*, vol. 74, 2010/5, p. 1605-1610.

BUTLER, Judith Butler. *Humain, inhumain. Le travail critique des normes*, Paris, éditions Amsterdam, 2005, 154 p.

BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006 [1990], 283 p.

CARON, Julie. *Une vraie fille... c'est moi ça ?* (DVD), Montréal, TVA Films, 2007.

CARPENTIER, Michèle et Anne Quéniart, « Quelle place pour les femmes âgées ? Regard sur les dynamiques d'exclusion et d'inclusion sociale », dans Michèle Carpentier et Anne Quéniart. *Vieilles, et après ! Femmes, vieillissement et société*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2009, p. 11-25.

CARRIE, Jérôme, « Du jeu à la norme : l'art du travestissement », *ERES | Empan*, n° 65, 2007/1, p. 13-17.

CASTILLO DURANTE, Daniel. *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, 1994, 160 p.

CAUCHON, Paul, « Essai — Passe-Partout : les dessous de l'enchantement », *Le Devoir*, 10 novembre 2007 [en ligne] [<http://www.ledevoir.com/culture/livres/163896/essai-passe-partout-les-dessous-de-l-enchantement>].

CAUQUELIN, Anne. *L'art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, 1999, 209 p.

CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, 844 p.

CHOLLET, Mona. *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, Découverte, 2012, 237 p.

CLÉMENT, Éric, « Jérémey Demay ascendant Mike Ward », *La Presse*, Montréal, 5 novembre 2012 [en ligne] [<http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/humour-et-varietes/201211/05/01-4590343-jeremy-demay-ascendant-mike-ward.php>].

CLÉMENT, Éric. « Y a-t-il trop d'humoristes au Québec ? », *La Presse*, Montréal, 16 juillet 2012 [en ligne] [<http://www.lapresse.ca/arts/festivals/juste-pour-rire/201207/16/01-4543914-y-a-t-il-trop-dhumoristes-au-quebec.php>].

CORDONNIER, Vincent. *Les lieux communs de l'être*, Paris, G. de Bouillon, 1997, 384 p.

CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, 1583 p.

DANTO, Arthur. *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989, 327 p.

DE BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*, 2 vol., Paris, Gallimard, [1949] 2001, 416 p.

DE LA BIGNE, Yolaine. *Sois belle et bats-toi ! Manifeste féministe des femmes féminines*, Paris, Éditions de la Martinière, 2012, 221 p.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, 167 p.

DEFAYS, Jean-Marc, « Prolégomènes à l'étude du monologue », Élisabeth Pillet (dir.), *Humoresques*, n° 33 « Amuseurs publics », printemps 2011, p. 23-37.

DEGLISE, Fabien, « L'humour, révélateur de l'angoisse collective. Le vide de l'époque offre un terreau fertile au rire, dit Yvon Deschamps », *Le Devoir*, Montréal, 22 octobre 2008 [en

ligne] [<http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/211873/l-humour-revelateur-de-l-angoisse-collective>].

DELPHY, Christine. *Classer, dominer : qui sont les autres ?* Paris, La Fabrique, 2008, 227 p.

DELVAUX, Martine. *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Remue-ménage, 2013, 224 p.

DI CHIRO, Giovanna, « Climate Justice Now ! Imagining Grassroots Ecocosmopolitanism » dans Joni Adamson et Kimberly N. Ruffin. *American Studies, Ecocriticism, and Citizenship: Thinking and Acting in the Local and Global Commons*, New York, Routledge, 2013, 290 p.

DION, Lise. *Le temps qui court* (spectacle), Montréal, TVA Films, nov. 2015.

DION, Lise. *Lise Dion* (DVD), Montréal, TVA Films, 2005.

DIOUF, Boucar. *D'hiver cités* (DVD), Montréal, Productions Bouvard, 2010, 88 min.

DRESNER, Zita. « Whoopi Goldberg and Lily Tomlin: Black and White Women's Humor », dans June Sochen (dir.). *Women's Comic Vision*, Detroit, Wayne State University Press, 1991, p. 179-191.

DROBINSKY, Julia, « La coiffure féminine entre moyen d'identification et principe axiologique dans l'iconographie de Guillaume de Machaut », dans *La chevelure dans la littérature et l'art du moyen âge : actes du 28e Colloque du CUER MA*, 20-22 février 2003, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2004, p. 111-128.

DUBOR, Françoise et Françoise Heulot-Petit, « Le monologue contre le drame ? Une question ouverte », dans Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit (dir.), *Le monologue contre le drame ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 7-17.

DUCHET, Claude, « Introduction : socio-criticism », *Sub-Stance*, n° 15, 1976, p. 5-14.

DUGUÉ, Geneviève. *Travailleuses de la construction*, Montréal, Remue-ménage, 2006, 182 p.

DUMONT, Geneviève, et al. *Une mixité en chantier. Les femmes dans les métiers de la construction* (PDF), Conseil du statut de la femme, mars 2013 [en ligne] [<https://www.csf.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/avis-une-mixite-en-chantier-les-femmes-dans-les-metiers-de-la-construction.pdf>].

ELLUL, Jacques. *Exégèse des nouveaux lieux communs*, Paris, Table ronde, 1994, 302 p.

ÉTIENNE, Anne-Lovely et Bruno Lapointe, « Un premier enfant pour Cathy Gauthier », *Journal de Montréal*, 10 décembre 2017 [en ligne] [<http://www.journaldemontreal.com/2017/12/10/un-premier-enfant-pour-cathy-gauthier>].

Études littéraires [page consultée le 20 janvier 2014] [<http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/topos.php>].

FEUERHAHN, Nelly. « Entre l'impossible révolte et l'intolérable soumission, l'humour », *Humoresques*, n° 5 « Humour et politique », 1994, p. 5-9.

FORTIER, Sylvie, « Des femmes dans des mondes d'hommes : Regard sur l'expérience scolaire et apports d'une perspective féministe », *Revue multidisciplinaire sur l'emploi, le syndicalisme et le travail*, vol. 9, n° 2 « Travail et genre », 2014, p. 4-25.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces comme les autres », *Empan*, vol. 2, n° 54, 2004, p. 12-19.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*, tome III « Le souci de soi », Paris, Gallimard, 2013, 334 p.

FOURNIER, Guy, « F*ck les variétés, à souère, on sacre », *Le Journal de Montréal*, Montréal, 17 juillet 2012 [en ligne] [<http://www.journaldemontreal.com/2012/07/17/fck-les-varietes-a-souere-on-sacre>].

GADFIELD, N., H. Giles, R. Y. Bourhis et H. Tajfel, « Dynamics of Humour in Ethnic Group Relations », *Ethnicity*, vol. 6, 1979, p. 373-382.

GARCIA, Marie-Carmen, « Les pratique clownesques à l'épreuve des stéréotypes de la féminité », *Sociologie de l'art*, 2011/2, p. 45-58.

GAUDREAULT, ÉMILE. *Le sens de l'humour* (film), Montréal, Alliance Vivafilm, 2011.

GAUTHIER, Cathy. *100 % vache folle* (DVD), Montréal, Productions Phaneuf, 2008.

GOYET, Francis, « Aux origines du sens actuel de "lieu commun" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 49, 1997, p. 59-74.

GROS, D. « Hauts les seins ! », *Psycho-Oncologie*, 2013, vol. 7, n° 4, p. 258-266.

GROSSBERG, Lawrence, « The space of culture, the power of space », dans Iain Chambers et Lidia Curtis (dir.). *The Post-Colonial Question*, Londres, Routledge, 1996, p. 168-188.

GUENIF-SOUILAMAS, Nacira. *Des « beurettes » aux descendantes d'immigrants nord-africains*, Paris, Grasset, 2000, 370 p.

GUILLEMETTE, Lucie, « L'adolescente et les marques d'agentivité dans *Le temps sauvage* d'Anne Hébert : une expérience de l'altérité », *Les cahiers Anne Hébert*, n° 6 « Le temps sauvage selon Anne Hébert », Fides / Université de Sherbrooke, mai 2005, p. 69-80.

GUY, Chantal, « Nabila Ben Youssef : *Arabe et cochonne bio* », *La Presse*, 17 avril 2010 [en ligne] [<http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/humour-et-varietes/201004/17/01-4271536-nabila-ben-youssef-arabe-et-cochonne-bio.php>].

HACHE, Émilie, « Introduction : *Reclaim Ecofeminism!* », dans Émilie Hache (dir.). *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016, p. 13-57.

HAMANN, Brigitte. *Élisabeth d'Autriche*, Paris, Fayard, 1981, 611 p.

HAVEL, Vaclav. *L'anatomie du gag*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1992, 95 p.

HAVERCROFT, Barbara, « Pour une rhétorique de l'agentivité : anorexie et autofiction dans *Petite* de Geneviève Brisac », dans Annette Hayward et Johanne Bénard (dir.). *La rhétorique au féminin*, Québec, Éditions Nota bene, 2006, p. 401-420.

HAVERCROFT, Barbara. « Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux », dans Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Montréal, Harmattan, 2001, p. 517-531.

HEBERT, Chantal. *Le burlesque québécois et américain*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, 335 p.

HESBOIS, Laure. *Les jeux de langage*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1986, 333 p.

HOUDE, Louis-José. *Suivre la parade au centre Bell* (2 DVD+1CD), Longueuil, Phaneuf musique, 2010.

HUGLO, Marie-Pascale. *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Le Griot, 1997, 277 p.

JOHNSON, Elizabeth A., *Dieu au-delà du masculin et du féminin* (trad. de l'américain de *She Who Is*), *Cogitatio fidei*, 214, Cerf, Paris, 1999, 438 p.

JOST, François. *La culture du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2013, 150 p.

JOUBERT, Lucie, « Humour féminin et féminisme : où en est-on ? », dans Mongi Mondini (dir.), *2000 ans de rire*, Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises, 2002, p. 379-390.

JOUBERT, Lucie, « Les groupes de filles comiques au Québec : filiation en folies », dans Lori Saint-Martin et Ariane Gibeau (dir.), *Cahiers de l'IREF, Filiations du féminin*, n° 6, 2014, p. 17-28.

JOUBERT, Lucie, « Rire : le propre de l'homme, le sale de la femme », dans Normand Baillargeon et Christian Boissinot (dir.), *Je pense donc je ris*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 85-101.

JOUBERT, Lucie. « Les gâcheuses de party ou les femmes et le carnaval : question théorique, applications pratiques », dans Anne Brown et Denis Bourque (dir.), *Les littératures d'expression française d'Amérique et le carnavalesque*, Moncton, Chaire des études acadiennes de l'Université de Moncton et les Éditions d'Acadie, 1997, p. 297-316.

JOUBERT, Lucie. *L'envers du landau. Regard extérieur sur la maternité et ses débordements*, Montréal, Triptyque, 2010, 104 p.

JOUBERT, Lucie. *L'humour des femmes : enquête sur un objet formel non encore (formellement) identifié*, séminaire de l'Institut en recherches féministes, UQAM, 28 novembre 2014, notes personnelles.

JOUBERT, Lucie. *L'humour du sexe. Le rire des filles*, Montréal, Triptyque, 2002, 191 p.

JOUBERT, Lucie. *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*, Montréal, Hexagone, 1998, 221 p.

KELLER, Catherine, « Talk about Weather. The Greening of Escatology », dans Carol J. Adams (dir.), *Ecofeminism and the Sacred*, New York, Continuum, 1993, p. 30-49.

La clé. Répertoire de procédés humoristiques [en ligne] [page consultée le 20 mars 2017] [<http://www.serveur.cafe.edu/cle/>].

LANGEVIN, Lysanne. « Moi et l'autre », *L'humour au féminin*, Montréal, Arcade, 1990, p. 5-9.

LARRERE, Catherine, « L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe », *Tracés. Revue de sciences humaines*, n° 22 « Écologiques. Enquêtes sur les milieux », 2012, p. 105-121.

LARRERE, Catherine, « Postface : L'écoféminisme ou comment faire de la politique autrement », dans Émilie Hache (dir.). *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016, p. 369-389.

LARUE, Anne. *Fiction, féminisme et postmodernité. Les voies subversives du roman contemporain à grand succès*, Paris, Classiques Garnier, 2010, 238 p.

LEFCOURT, Herbert M. *Humor : The Psychology of Living Buoyantly*, New York, Kluwer Academic/Plenum Publishers, 2000, 208 p.

LÉGARÉ, Clément. *L'empire du sacre, étude sémiolinguistique d'un intensif populaire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1984, 276 p.

LEMIEUX, Marc-André, « L'humour récolte encore la plus grosse part du gâteau », *Le Journal de Montréal*, 9 mai 2013 [en ligne] [<http://www.journaldemontreal.com/2013/05/09/lhumour-recolte-encore-la-plus-grosse-part-du-gateau>].

LÉVESQUE, François, « Colloque de l'humour – Le rire a-t-il un sexe ? Ou quelles sont les implications d'être femme et humoriste au Québec ? » *Le Devoir*, 28 novembre 2013, p. B7.

LEVY, Barbara, « Forerunners : Dorothy Parker, Dawn Powell and Betty McDonal », *Ladies Laughing: Wit as Control in Contemporary American Women Writers, Studies in Humor and Gender*, vol. 3, Amsterdam, Gordon and Breach, 1997, p. 2-21.

MAILHOT, Laurent et Doris-Michel Montpetit. *Monologues québécois (1890-1980)*, Montréal, Leméac, 1980, 420 p.

MANN, Patricia S. *Micro-politics. Agency in a Postfeminist Era*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, 253 p.

MARISCHKA, Ernst. *Sissi* (film), UV/DEP, [1955] 2011.

MARISCHKA, Ernst. *Sissi face à son destin* (film), [1957] 2011.

MARISCHKA, Ernst. *Sissi impératrice* (film), UV/DEP, [1956] 2011.

MARTIN, Rod A. « Humor and Gender: an Overview of Psychological Research », dans Delia Chiaro et Raffaella Baccolini (dir.), *Gender and Humor: Interdisciplinary and International Perspectives*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2014, p. 123-146.

MATACIUNAITE, Jurgita et Vilhelmina Vitkauskienė. « Particularités du juron dans le français québécois » (PDF), *Bibliothèque de l'Université de Vilnius* (Lituanie) [en ligne] [page

consultée le 27 janvier 2014] [<http://www.biblioteka.vpu.lt/zmogusirzodis/PDF/svetimosioskalbos/2010/matvit36-42.pdf>].

MATTE, Martin. *Condamné à l'excellence* (DVD), Montréal, TVA Films, 2010.

MATTELART, Armand et Érik Neveu. *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2008, 121 p.

MELANÇON, Louise, « Je crois en Dieu... La théologie féministe et la question du pouvoir », *Théologiques*, vol. 8, n° 2, 2000, p. 77-97.

MERCIER, Claudine. *Claudine Mercier* (DVD), Montréal, Films Équinoxes, 2007.

MÉTHOT, P-A. *Plus gros que nature* (spectacle), créé en automne 2013.

MICHAUD, Geneviève. « Le monologue humoristique : du soliloque à la discussion », mémoire en littérature comparée, Université de Montréal, 2005, 126 f.

MIRON, Gaston. *L'homme rapaillé*, Paris, Gallimard, 1999, 202 p.

MISH, Frederick C. (dir.). *The Merriam-Webster Dictionary*, Merriam-Webster Inc., Springfield, Massachusetts, 1997, 894 p.

MOFFATT, Ariane. « Je reviens à Montréal », *Paroles-musiques.com* [en ligne] [page consultée le 18 juillet 2017] [http://www.paroles-musique.com/paroles-Ariane_Moffatt-Montreal-lyrics,p65336].

MORAN, John F., « 'So the villain walks into a bar...': the fabliau as stand-up comedy », Kristin L. Burr, John F. Moran et Norris J. Lacy (dir.). *The Old French Fabliaux. Essays on Comedy and Context*, Londres, McFerland & Company, 2007, p. 30-41.

MOURA, Jean-Marc. *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010, 311 p.

MPAMBARA, Michel. *Y'a trop de blanc au Québec*, Montréal, Les 400 coups, 2002, 55 p.

MURRAY, Karl-Gilbert, « Le travestissement : l'imitation comme processus de transformation », *ETC*, n° 64, 2003-2004, p. 24-29.

NAVARRO, Pascale. *Pour en finir avec la modestie féminine*, Montréal, Boréal, 2002, 117 p.

NUOVO, Franco, « La vraie Cathy Gauthier », *La Presse*, 19 août 2014 [en ligne] [<http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/humour-et-varietes/201408/19/01-4792937-la-vraie-cathy-gauthier.php>].

ONFRAY, Michel. *Esthétique du Pôle Nord. Stèles hyperboréennes*, Paris, Grasset, 2002, 160 p.

ONFRAY, Michel. *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*, Paris, Livre de poche, 2007, 125 p.

PALOMARES, Elise et Armelle Testenoire, « Indissociables et irréductibles : les rapports sociaux de genre, ethniques et de classe », *L'homme et la société. Revue internationale de*

recherches et de synthèses en sciences sociales, n° 176-177 « Prismes féministes. Qu'est-ce que l'intersectionnalité ? », 2010, p. 15-26.

PAQUIN, Laurent. *Tout est relatif* (DVD), Montréal, TVA Films, 2007.

PARÉ, Christelle. « L'industrie du spectacle d'humour francophone du Québec contemporain. Industrie culturelle et territorialité », thèse de doctorat, INRS / UQAM, 2015, 503 f.

PASTOUREAU, Michel, *Les couleurs de notre temps*, Paris, Bonneton, 2003, 200 p.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1987, 477 p.

PERELMAN, Chaïm. *L'empire rhétorique*, Paris, Vrin, 1977, 196 p.

PILLET, Élisabeth, « Quand elles entrent en scène : le comique dans les sketches de femmes », Judith Stora-Sandor et Élisabeth Pillet (dir.). *Humoresques*, n° 11 *Armées de rire. Rires au féminin*, Nice, Nice Z'édicions, 2000, p. 169-185.

PILOTE, Marie-Lise. *Réconfortante* (DVD), Montréal, TVA Films, 25 novembre 2014.

QUEMENER, Nelly, « Des pratiques subversives ? Les humoristes françaises dans les *talk-shows* », *Recherches féministes*, vol. 25, n° 2, 2012, p. 139-156.

Rencontre personnelle avec Louise Richer, Montréal, École nationale de l'humour, automne 2011.

RENNES, Juliette (dir.). *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, 740 p.

REY, Alain (dir.). *Le grand Robert de la langue française*, tome III, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, 5 tomes.

RIOT-SARCEY, Michèle. *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, 2008, 120 p.

ROBERT, Lucie, « Dire ses propres mots. Le monologue au féminin », dans Françoise Heulot et Françoise Dubor (dir.). *Le monologue contre le drame ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 111-120.

ROBERT, Lucie, « La dignité des mères », *Voix et images*, vol. 36, n° 3, été 2011, p. 132-139.

ROWE, B., « It IS about chicken: chick-fil-a, posthumanist intersectionality and gastro-aesthetic pedagogy », *Journal of Thought*, vol. 48, n° 2, 2013, p. 89-111.

SAINT-MARIN, Lori, « Viril viral », *Françoise Stéréo*, n° 6, avril 2016 [en ligne] [<http://francoisestereo.com/viril-viral/>].

SANGSUE, Daniel, « La parodie, une notion protéiforme », dans Paul Aron (dir.). *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 79-100.

SANGSUE, Daniel. *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, 376 p.

- SAREIL, Jean. *L'écriture comique*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, 185 p.
- SHIVA, Vandana et Maria Mies. *Écoféminisme*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1998, 363 p.
- SHIVA, Vandana, « Êtreindre les arbres », dans Émilie Hache (dir.). *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Paris, Cambourakis, 2016, p. 183-210.
- SIOUI, Georges E. *Les Hurons-Wendats. Une civilisation méconnue*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1994, 369 p.
- SMART, Patricia. *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire québécoise*, Montréal, XYZ, 2003, 337 p.
- STARNHAWK. *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, Paris, Cambourakis, 2015, 379 p.
- STAROBINSKY, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004, 143 p.
- STEARNEY, Lynn M., « Feminism, Ecofeminism and the Maternal Archetype: Motherhood as a Feminine Universal », *Communication Quarterly*, vol. 42, n° 2, 1994, p. 145-159.
- STORA-SANDOR, Judith et Élisabeth Pillet (dir.). *Humoresques*, n° 11 « Armées de rire. Rires au féminin », 2000, 218 p.
- STURGEON, Noël. *Ecofeminist Natures. Race, Gender, Feminist Theory, and Political Action*, New York, Routledge, 1997, 260 p.
- SUBERCHIOT, Alain. *Littérature et environnement : pour une écocritique comparée*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2012, 274 p.
- TREMBLAY, Larry, « One Body Show », dans Irène Roy (dir.). *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 13-21.
- TREMBLAY, Lucie et Lisette Marcotte. *L'humour de Vénus*, Partie 1, Montréal, Impex, 2003 [en ligne] [YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=IDl7VYeGdqk>)].
- TREMBLAY, Pat et al. *Écriture humoristique*, notes de cours de l'École nationale de l'humour, cours 1 à 12, Montréal, automne 2011.
- TOUPIN, Marie-Chantal. « Comment j'pourrais te l'dire », *Paroles-musiques.com* [en ligne] [page consultée le 18 juillet 2017] [http://www.paroles-musique.com/paroles-Marie-Chantal_Toupin-Comment_Jpourrais_Te_Ldire-lyrics,p21328].
- WALKER, Nancy. *A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, 248 p.
- Nancy Walker. *What's So Funny ? Humor in American Culture*, Wilmington (DE), Scholarly Resources Inc., 1998, 298 P.
- WOLF, Naomi. *The Beauty Myth. How Images of Beauty are Used Against Women*, New York, W. Morrow, 1991, 348 p.
- WORELL, Judith. *Encyclopedia of Women and Gender: Sex Similarities and Differences and the Impact of Society on Gender*, 2 tomes, San Diego (CA), Academic Press, 2001, 1256 p.

YALOM, Marilyn. *Le sein, une histoire*, Paris, Galaade, 2010, 381 p.

ZUMTHOR, Paul, « Tant de lieux comme un », *Études françaises*, vol. 13, n° 1-2, 1977, p. 3-10.