UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE JUSTE RIRE : PORTRAIT DE LA COMÉDIE QUÉBÉCOISE DANS LA PROGRAMMATION DES THÉÂTRES LA LICORNE, DUCEPPE ET RIDEAU VERT (2014-2024)

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

MAXIME CHAMPAGNE

JUILLET 2026

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J’aimerais remercier Marie-Christine Lesage pour son soutien indéfectible, sa grande disponibilité, ses conseils précieux, son incroyable perspicacité. Je n’aurais jamais réussi ce mémoire sans son talent de pédagogue. J’aimerais remercier l’UQAM, la Faculté des arts et l’École supérieure de théâtre pour leur appui financier. J’aimerais remercier les différents étudiants et étudiantes de ma cohorte de maîtrise ; tout d’abord pour leur soutien, leurs conseils, leur générosité, puis simplement pour l’amitié qui s’est créé en cours de formation et qui se poursuit encore de nos jours. J’aimerais remercier les directions artistiques qui ont bien voulu se prêter au jeu des entrevues, aux différents responsables des communications qui m’ont aidé dans la conception des revues de presse. Finalement, un grand merci à ma famille, mes amis, ma conjointe Coco. Je lui dois, en grande partie, cette idée folle d’une nouvelle parenthèse universitaire.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS ii

TABLE DES MATIÈRES iii

RÉSUMÉ v

ABSTRACT vi

INTRODUCTION 1

Humour et comédie 2

Terminologie 4

Comédie : art populaire 5

CHAPITRE 1 MÉTHODOLOGIE 8

1.1 Choix des théâtres 8

1.2 Sélection des comédies 9

1.3 Données - programmes et revues de presse 10

1.4 Entrevues 11

1.5 Analyse de données 12

CHAPITRE 2 LITTÉRATIE COMIQUE 13

2.1 Littératie comique 14

2.2 La comédie 17

2.3 L'humour 21

2.4 Le spectacle humoristique 24

2.5 La place de la comédie - données quantitatives 26

2.5.1 La Licorne 26

2.5.2 Rideau Vert 28

2.5.3 Duceppe 31

2.6 Synthèse 36

CHAPITRE 3 LA COMÉDIE DRAMATIQUE 37

3.1 La comédie dramatique 37

3.2 L'emploi du terme 41

3.3 L'influence anglo-saxonne 43
3.4 Rire et pleurer 46
3.5 Synthèse 49
CHAPITRE 4 LA COMÉDIE POPULAIRE 50
4.1 La comédie populaire 50
4.2 Première approche : Rideau vert et la comédie québécoise à la française 55
4.3 Deuxième approche : la comédie populaire absurde 64
4.4 Le rêve de la comédie populaire équilibrée 68
4.4.1 La qualité du rire ou comique équilibré 69
4.4.2 Le jeu comique - trouver la zone 70
4.4.3 Légitimation comique 72
CONCLUSIONS 76
ANNEXE A ANALYSE THÉMATIQUE DES ENTREVUES 81
ANNEXE B RECENSION DES COMÉDIES ET PIÈCES COMIQUES (2014-2024) 100
ANNEXE C ANALYSE THÉMATIQUE 112
BIBLIOGRAPHIE 137

RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche vise à brosser le juste portrait de la programmation de la comédie dans trois théâtres montréalais : La Licorne, Duceppe et le Rideau vert. La recherche s'intéresse aux programmations de ces théâtres sur une période de dix ans : 2014 à 2024. Par une analyse thématique des descriptifs des pièces, des articles promotionnels et critiques des revues de presse ainsi que d'entrevues menées auprès des directions artistiques, ce mémoire tente de définir la place de la comédie dans la programmation et l'approche comique des directions artistiques : quels types de comédies sont privilégiés et quels facteurs ont orienté ces choix spécifiques. Le premier chapitre s'attarde à la littératie comique, distingue la comédie de l'humour et du spectacle humoristique, tout en présentant une série de données quantitatives : histoire de la comédie dans chacun des théâtres, nombre de comédies dans la programmation des dix dernières années et approche globale du comique pour chacune d'elles. Le second chapitre concerne une première approche de la comédie privilégiée par les théâtres étudiés : la comédie dramatique. Cette partie propose plusieurs hypothèses pour expliquer la forte présence de cette forme de comédie dans les programmations : influence de la dramaturgie anglo-saxonne, besoin de précision et de concision dans l'élaboration des programmes, vision plus dramatique de la comédie. Le troisième chapitre s'intéresse à un autre type de comédie privilégié par les théâtres : la comédie populaire. Celle-ci se décline en trois formes : la comédie populaire, la comédie populaire absurde et la comédie populaire équilibrée. Cette dernière forme est une version idéalisée et souhaitée de la comédie par les directions artistiques. La fin de ce troisième chapitre explore les différentes instances de légitimation (tradition comique, organismes subventionnaires et critique théâtrale) qui semblent jouer un rôle prédominant dans la construction de certains préjugés concernant la comédie, mais plus encore sur les orientations de programmation et la vision de la comédie par les programmateur·ices, mais aussi les créateur·ices.

Mots clés : théâtre, institution théâtrale, comédie; comédie dramatique; comédie populaire; absurde; spectacle humoristique; programmation.

ABSTRACT

This research thesis aims to provide an accurate portrait of comedy programming within three Montreal theatre institutions: Théâtre La Licorne, Théâtre Duceppe, and Théâtre du Rideau Vert. The study examines the programming of these theatres over a ten-year period, from 2014 to 2024. Through a thematic analysis of play descriptions, promotional and critical press materials, as well as interviews conducted with the artistic directors, the research seeks to define the place of comedy within the programming and to analyze the artistic directors' approaches to comedy—specifically, which types of comedy are favored and which factors have guided these particular choices.

The first chapter focuses on comic literacy, distinguishing comedy from humor and from stand-up or comedic performance, while also presenting a series of quantitative data, including the history of comedy within each institution, the number of comedies programmed over the past ten years, and each theatre's overall approach to comic works. The second chapter examines a primary form of comedy favored by the theatres under study: dramatic comedy. This chapter proposes several hypotheses to explain the strong presence of this form within the programming, including the influence of Anglo-Saxon dramaturgy, the need for precision and concision in program development, and a more dramatic conception of comedy.

The third chapter explores another type of comedy favored by these theatres: popular comedy. This category is divided into three forms: popular comedy, absurd popular comedy, and balanced popular comedy. The latter represents an idealized and desired version of comedy as envisioned by the artistic directors. The conclusion of this third chapter examines various forms of legitimation—comic tradition, funding bodies, and theatrical criticism—which appear to play a predominant role in shaping certain biases surrounding comedy, and, more broadly, in influencing programming orientations and conceptions of comedy held by programmers as well as by creators.

Keywords : theatre; theatrical institution; comedy; dramatic comedy; popular comedy; absurd; stand-up comedy; programming.

INTRODUCTION

Lors de ma première rentrée à l'École nationale de théâtre du Canada, au programme d'écriture dramatique, je ne rêvais que de théâtre sacré et symbolique. Je me plaçais en filiation directe avec le grand Maurice Maeterlinck et me voyais déjà écrire une nouvelle version de *Pelléas et Mélisandre*. Telle ne fut pas ma surprise lorsqu'une troupe de théâtre est venue me voir, dès la première année terminée, pour me commander l'écriture d'une pièce pour un petit théâtre d'été en région. La jeune troupe voulait que je lui écrive une comédie. Pourquoi moi ? me suis-je aussitôt demandé. Il semblait, pour les acteurs de la troupe, que j'étais d'un naturel drôle et que, donc, nécessairement, je savais écrire comique. C'est cette première commande, acceptée sur un coup de tête, comme un défi à relever, qui a fait basculer définitivement mon écriture vers le genre comique. Il faut dire que la pièce a eu son lot de succès, comme toutes celles que la troupe m'a commandées par la suite. Malgré cela, à la fin de mes études, lorsqu'est arrivé le moment de créer ma pièce de finissant, j'ai choisi le drame et ce, je dois l'avouer, par peur de n'être pas pris assez au sérieux, influencé par l'idée tenace qu'une comédie serait moins bien reconnue qu'un drame. Par la suite, j'ai multiplié les projets de comédies, un peu pour racheter cette petite lâcheté. J'ai aussi fréquenté les artistes (auteur·ices et acteur·ices) qui affectionnent ce genre si particulier. J'ai cumulé les lectures et les expérimentations et me suis forgé, en quelques années, une bonne expertise en dramaturgie comique. Je me suis rapidement rendu compte de la difficulté à produire ou même faire programmer de la comédie. Au cours de mes expériences théâtrales, j'ai été confronté à de nombreux malentendus sur ce qui faisait rire ou pas, sur ce qu'était un humour de qualité ; tous et toutes possédaient des définitions et des positionnements idéologiques fort différents quant au rire, le sien et, plus encore, celui des autres. J'ai voulu tenter de remédier à cette situation en m'attaquant à la littératie comique des futur·es auteur·ices, afin de les aider à écrire de meilleures comédies, mais surtout à mieux les soumettre aux institutions théâtrales. Je voulais les outiller d'un véritable coffre à outils comique, à la fois théorique et pratique. C'est ainsi que, depuis 2020, avec l'aide de Diane Pavlovic, directrice de la section écriture dramatique de l'École nationale de théâtre, je donne un cours sur l'écriture de la comédie. Ce cours est l'une de mes fiertés. Il a produit des fruits et, au CEAD (Centre des auteurs dramatiques), on me propose de plus en plus d'accompagnement dramaturgique avec des auteur·ices qui souhaitent batailler avec la comédie. En 2021, à ma plus grande joie, j'ai remporté le prix *Nouvel Auteur de comédie* de la Fondation J.M. Bajen du SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) pour ma comédie *La compagnie*

des miens. Celle-ci a intéressé rapidement des producteurs privés français qui m'ont offert une tournée européenne, dans une mise en scène d'Olivier Macé. Ici, au Québec, j'ai proposé la pièce à des dizaines de directions artistiques qui ne semblaient pas comprendre l'intérêt français pour ce boulevard décalé. Il m'est apparu alors étrange qu'une pièce puisse provoquer autant d'intérêt à l'étranger, mais si peu dans son pays d'origine. Autre phénomène étrange, cette comédie a paru, pour certains producteurs français, trop décalée et pas assez comique, alors qu'ici, au Québec, on lui reproche son comique trop léger et son côté boulevard. De nombreuses questions ont émergé : est-ce que le milieu théâtral québécois présenterait un rapport différent que le milieu français à la comédie ? Est-ce que les institutions théâtrales québécoises auraient un biais défavorable à la comédie proprement québécoise ? Comment se fait-il que la comédie théâtrale québécoise n'obtienne pas un succès équivalent aux spectacles d'humour qui pullulent dans toutes les salles du Québec ? Pourquoi si peu de comédies théâtrales québécoises sont produites au Québec par rapport à l'offre humoristique ? Ces multiples questions m'ont poussé à entamer une maîtrise en théâtre à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM et à proposer ce projet de recherche avec écriture d'un mémoire portant sur la création et la programmation de la comédie québécoise.

Il était important pour moi que cette première section de l'Introduction soit écrite au « je », puisqu'elle présentait un historique personnel exposant les motivations intrinsèques qui m'ont poussé à entamer cette recherche. Pour le reste de ce mémoire, j'emploierai le « nous ». Ce pronom m'apparaît plus adéquat pour acheminer les différentes réflexions abordées.

Humour et comédie

Le Québec est le royaume de l'humour, c'est bien connu. Les humoristes peuplent toutes les sphères médiatiques et artistiques, allant du cinéma, à la radio, en passant par l'animation d'émissions culturelles. Ils peuplent aussi les scènes où le stand-up à l'américaine (popularisé par les pionnier·ères Yvon Deschamps et Clémence Desrochers) règne en roi et maître. L'offre humoristique est abondante et riche en propositions diverses, sans cesse renouvelée par l'arrivée de nouveaux et nouvelles humoristes, qui s'inscrivent, bien malgré eux, dans la longue tradition comique du Québec. Les nombreux articles et ouvrages de l'historien Robert Aird (2010) démontrent bien que l'humour et le comique font partie intégrante de la culture québécoise et ont accompagné ses grandes transformations sociales et politiques. Avec la chanson, l'humour est sans doute un des piliers fondamentaux de l'identité nationale. C'est pourquoi le Québec s'est doté de son École Nationale de l'humour en 1988, sous la direction de Louise Rocher. Des décennies plus tard, en 2011, un regroupement de chercheur·euses et de praticien·nes

fondent l'Observatoire de l'humour (OH) dont la mission est « de développer et diffuser la recherche sur l'humour dans le but de mieux comprendre et d'analyser sa place et ses fonctions dans la société et de faire se rencontrer et échanger à la fois les gens qui étudient l'humour et les humoristes » (https://observatoiredelhumour.org/). Cet Observatoire a produit au cours des années quelques ouvrages fort pertinents sur l'humour québécois, dont *Sans blague! Une anthologie de l'humour des femmes* (Joubert, 2024) ou encore l'essai *Oser l'humour éthique* (Cotte, 2023). Pour ce qui est de la comédie théâtrale québécoise, aucune chaire ni aucun ouvrage ne s'y consacre exclusivement. Ainsi, au-delà de sa faible présence sur les scènes théâtrales québécoises (par rapport à l'humour), la comédie souffre aussi d'un manque de recherches scientifiques sur son histoire ainsi que sur la spécificité de sa dramaturgie et de son esthétique. Le travail sur le burlesque québécois de Chantal Hébert (1989), professeure titulaire au département des littératures de l'Université Laval, est à souligner, mais il reste une des rares contributions universitaires à l'étude de la comédie d'ici et il date déjà d'une trentaine d'années. Gilbert David, professeur au département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, souligne, pour sa part, « qu'un préjugé tenace a toujours pesé sur les genres comiques – ce que le canon a eu pour effet de renforcer en valorisant par-dessus tout les genres dits sérieux » (David, 2009, p.99). Ce préjugé serait peut-être à l'origine du faible nombre de mémoires, de thèses et d'articles scientifiques sur la comédie québécoise ? Après des recherches approfondies, je n'ai trouvé que très peu d'articles scientifiques s'attardant spécifiquement à la comédie théâtrale québécoise. Les deux tomes de Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot sur le théâtre québécois (1989) traitent de la dimension comique de certaines œuvres importantes de notre dramaturgie nationale, sans toutefois proposer une réflexion globale sur le genre. La presque totalité des ouvrages consultés s'articulaient autour de cette même approche : un travail de recension d'œuvres importantes, accompagné de quelques constats sur le faible intérêt du milieu théâtral à un réel déploiement du genre comique sur nos scènes. Aucun travail d'analyse en profondeur qui pourrait porter un éclairage neuf sur la situation et qui pourrait expliquer le faible rayonnement de la comédie théâtrale d'ici. Conséquemment, nombre de questions essentielles attendent encore leur réponse… Quelle est la spécificité de la comédie théâtrale québécoise ? Existe-t-il une tradition comique distincte au Québec ? Quels·les auteur·ices développent la dramaturgie propre à la comédie ? Ces artistes sont-ils·elles assez soutenu·e·s ? Existe-t-il une véritable expertise québécoise dans la mise en scène de la comédie ? Cette expertise est-elle enseignée dans les écoles de théâtre ? Les comités de lecture et directions artistiques possèdent-ils une bonne littératie comique ? Cette recherche ne pourra pas assurément répondre à toutes ces questions, mais elle se veut un premier pas, une volonté assumée de contribuer, bien humblement, à notre réflexion sur l'état actuel de la comédie québécoise au théâtre.

Terminologie

Une première difficulté s'impose pour tout chercheur·euse en comédie : la catégorisation. La comédie québécoise au cinéma se porte mieux que la comédie théâtrale, contribuant au plus grand succès populaire de notre industrie cinématographique : pensons à *La grande séduction* (2003), *De Père en flic* (2009) ou *Menteur* (2019). Même constat pour la comédie à la télévision : l'immense popularité de séries comme *La petite vie* (1993 à 1998), *Les Bougons* (2004 à 2006) et d'*Un gars, une fille* (1997 à 2003) démontrent que la comédie est gage de succès au petit écran. Dans la promotion de ces films et ses séries télévisées, le terme comédie est mis de l'avant. De même pour le milieu de l'humour, on n'hésitera pas à qualifier le spectacle d'un humoriste comme un spectacle d'humour, un show d'humour. En est-il de même pour la comédie théâtrale contemporaine ? Après avoir analysé de multiples programmations, nous avons remarqué rapidement une certaine hésitation à utiliser le terme comédie. À la lecture de descriptifs des pièces programmées, nous serions facilement porter à les catégoriser comme comédies, alors que les théâtres, eux, utilisent une multitude de qualificatifs (drôle, ludique, comique) ou de termes reliés au rire (dérision, ironie, satire), sans jamais employer le terme comédie. Nous en sommes venus à nous demander si le terme comédie posait problème pour le milieu théâtral. Il est pertinent de nous questionner sur cette catégorisation qui, pour certain·es créateur·ices, peut paraître dépassée. Ainsi, peu d'artistes osent qualifier leur œuvre de drame, de tragédie ou de comédie. On usera d'autres qualificatifs pour tenter de cerner l'idée de l'œuvre afin de la présenter et d'orienter, dans un premier temps, les diffuseurs, et, dans un deuxième temps, les attentes des spectateur·ices. On évoquera un « huis clos » comme une « charge sociale » présentant une « galerie de personnages » mis « en tension ». On présentera l'œuvre théâtrale par le sujet et/ou l'enjeu social qu'elle traite, comme un dialogue esthétique entre l'artiste et la Cité. On évoquera la forme absurde, irrévérencieuse, décalée de l'œuvre, sans jamais statuer sur son caractère comique. Il y a aussi que beaucoup de créations comiques sont difficiles à classer. Elles élaborent leur dramaturgie sur une superposition de comique et de tragique, travaillant l'hybridation des genres. Elles tentent par cela de déjouer l'horizon d'attente des spectateur·ices et de créer un sentiment d'équivoque (Duret-Pujol, 2021, p.254). Ce refus de recourir au terme comédie dans le théâtre contemporain présente-t-il une simple tendance (effet de mode) ? Est-il lié à une dilution de la perception du rire dans le théâtre contemporain (Viain, 2019) ? Ou s'inscrit-il dans un rapport plus complexe de l'histoire théâtrale du Québec avec le genre comique ? Avec *Whitehorse*, présenté chez Duceppe, on annonce fièrement que « Duceppe invite son public à plonger dans l'univers irrésistiblement drôle et décalé du bédéiste

Samuel Cantin » où « en plus d'offrir une caricature féroce du milieu artistique québécois, Whitehorse dresse une satire des relations toxiques, de la jalousie, de l'ambition et de la peur de la mort » (https://duceppe.com/whitehorse/), sans jamais mentionner une seule fois qu'il s'agit bien d'une comédie où le rire est au rendez-vous. Étonnant, puisque, dans un article de la presse, Sébastien Tessier, l'un des adaptateurs de la pièce, précise que « Projet Bocal [qui aide à l'adaptation] est l'une des rares compagnies au Québec à se concentrer sur la comédie. Avec lui [Simon Lacroix], on travaille les subtilités comiques et le rythme si important en comédie » (Morin, 2023,https://www.lapresse.ca/arts/theatre/2023-11-21/echos-de-scene/whitehorse-des-cases-a-la-scene.php). Si certains théâtres comme la Licorne et Duceppe osent, à l'occasion, l'utilisation du terme comédie dans les descriptifs de leurs pièces, celui-ci se voit toujours accolé d'un adjectif qualifiant : on fera face à une « comédie grinçante » pour *Baby-sitter* (La Licorne, 2017) de Catherine Léger et *Je suis un produit* (La Licorne, 2021) de Simon Boudreault ; à une « comédie éclatée » pour *Showtime* (Duceppe, 2022) de projet Bocal, ou encore, à une « comédie dramatique servie dans une forme éclatée » pour *Comment je suis devenu musulman* (La Licorne, 2018 ; Rideau Vert, 2019) du même Simon Boudreault. Y a-t-il une certaine hésitation chez les théâtres à utiliser le terme seul de comédie pour définir une pièce qui cherche, par le rire, à faire réfléchir ? Cela pourrait peut-être expliquer la complexité à obtenir un portrait juste de la situation. A-t-elle contribué à la difficulté d'étudier la comédie ? Cette recherche tentera de réfléchir à cet enjeu de catégorisation de la comédie dans le premier chapitre.

Comédie : art populaire

Malgré qu'il existe des comédies dites « nobles », faisant partie du répertoire mondial, les comédies de Shakespeare, Molière ou Goldoni ; la comédie, comme genre théâtral, est trop souvent accolée à l'idée d'art populaire ou de pur divertissement. Comme le rappelle Marie-Claude Canova, professeure de littérature française, « genre mineur, [la comédie] reste implicitement au bas de la hiérarchie des genres dramatiques » (1993, p.3). Le Québec a une longue histoire de comédies populaires, à commencer par *Les Fridolinades* de Gratien Gélinas, en passant par le théâtre burlesque et le théâtre d'été. La longévité de *Broue* (1978) ou même des reprises régulières des pièces *Les Voisins* (1980) ou *Appelez-moi Stéphane* (1989) de Louis Saia et Claude Meunier témoignent d'un succès populaire indéniable. Ce rire populaire doit-il nécessairement être perçu comme du divertissement ? Les théâtres ont-ils cette perception en tête lorsqu'ils pensent programmer de la comédie ? Ont-ils peur de basculer vers le pur divertissement ? De sacrifier l'art au divertissement au plaisir facile ? C'est ce que pense Elisabeth Viain (2019), en affirmant que le théâtre contemporain opte pour « un refus implicite ou explicite du divertissement » afin de

favoriser une « systématisation de l'esthétique du choc ». Sacha Lebel, dans son article intitulé « Aller aux vues, qu'ossa donne ? La comédie cinématographique québécoise comme culture fondatrice » (Lebel, 2021), aborde, de son côté, l'idée que « les films de comédies québécois s'inscrivent délibérément dans la culture comique et humoristique de la province ; ils se placent dans la droite ligne d'une tradition qui remonte au début du siècle avec les théâtres vaudeville et burlesque. » (p. 4) Lebel soutient que les comédiens du burlesque (Manda Parent, Olivier Guimond, Rose Ouellette) ont progressivement envahi toutes les sphères de la culture de masse québécoise, de la radio à la télévision, en passant par le cinéma, pour atteindre un haut degré de vedettariat. Cette invasion burlesque aurait même créé une division au sein de ce champ culturel entre une programmation plus élitiste de la télévision d'état (Radio-Canada) et une programmation plus populaire de la télévision privée (Télé-Métropole). Est-ce que cette omniprésence du burlesque aurait contribué à stigmatiser la comédie québécoise, la réduisant à l'image d'un simple divertissement populaire ? Est-ce que cette invasion se poursuit avec l'omniprésence médiatique des humoristes ? C'est une hypothèse à considérer. Plus important, il faudra réfléchir à la valeur esthétique, sociale et politique que les théâtres accordent à la comédie. L'étude des écrits et travaux de Richard Shusterman, particulièrement son article intitulé « Divertissement et art populaire » (2009) dans lequel il disserte de la notion de plaisir propre aux arts savants et aux arts populaires, mais aussi des écrits théoriques d'Antonio Gramsci et Mikhaïl Bakhtine, grands défenseurs de l'art populaire, nous donnent quelques voies d'exploration afin de questionner où se situe le genre comique dans la hiérarchisation des formes artistiques. La comédie québécoise serait-elle victime de cette hiérarchisation ? Je m'attarderai dans cette recherche aux lieux de tension, de friction entre le divertissement, la culture populaire, l'art populaire, l'art savant et l'élitisme artistique. Quelles œuvres provoquent ces tensions ? Quelles œuvres servent de jonction entre l'art élitiste et le divertissement ? Comment sont-elles perçues de part et d'autre ? Il est important d'éclairer le rapport entre le milieu théâtral et la comédie ; comment celui-ci la perçoit, l'envisage dans une programmation de nature plus expérimentale. La recherche tentera de réfléchir à la perception des directions artistiques sur ce genre théâtral « populaire », dont les racines québécoises sont fortement ancrées dans une tradition du burlesque et du vaudeville.

En somme, il m'apparaît difficile de statuer sur la place de la comédie québécoise dans l'écosystème théâtral passé et actuel. Elle est, d'abord, peu étudiée. Lorsqu'on questionne le milieu, les créateur·ices ne cessent d'affirmer qu'elle est peu programmée dans les théâtres subventionnés et qu'on souhaiterait la voir plus fréquemment sur les scènes de la province. Les hypothèses, citées plus haut, sont nombreuses pour expliquer cette situation pour le moins ambiguë : incompréhension de la forme comique par les

programmateur·ices et les subventionnaires, préjugés tenaces envers le rire et l'humour, peur de réduire l'œuvre à un divertissement, vision élitiste de l'art, etc. Mais qu'en est-il vraiment ? Nous ne disposons pas de données sur la situation de la comédie québécoise actuellement.

Dans ce contexte, ce projet de recherche vise à brosser le portrait de la comédie québécoise à partir de la programmation des dix dernières années (2014-2024) des théâtres Duceppe, La Licorne et le Rideau Vert (tous trois situés à Montréal), en nous concentrant sur sa valeur artistique, sociale et politique au sein des théâtres sélectionnés. La finalité d'un tel projet réside dans la production de connaissances inédites sur le sujet, dans le but d'éclairer le milieu théâtral et de lui permettre éventuellement d'accomplir des changements structuraux pour un réel déploiement de la comédie théâtrale québécoise.

Nous concentrerons nos efforts à répondre à trois questions spécifiques qui, combinées, constituent une première tentative de définition de la valeur de la comédie dans les théâtres étudiés :

1. Quelle est la place de la comédie dans la programmation des théâtres sélectionnés ?
2. Quels types de comédies sont favorisés par les directions artistiques ?
3. Quelle vision de la comédie défendent chacun des théâtres étudiés et quels facteurs ont-ils contribué à forger ?

Ces trois questions seront au centre des analyses et réflexions des différents chapitres de ce mémoire. Chaque chapitre présente une courte introduction, annonçant les différents sujets abordés dans chaque section spécifique du chapitre, et une synthèse, résumant les conclusions des analyses et réflexions. Le premier chapitre, plus court, présente la méthodologie de la recherche. Le deuxième chapitre porte sur la littératie comique et sert à établir une terminologie claire afin de mettre la table pour les discussions des chapitres suivants. Ce chapitre présente aussi les données quantitatives de la recherche. À partir de ces données, les deux chapitres suivants abordent les types de comédies privilégiés par les trois directions artistiques sélectionnées : le troisième chapitre se penche sur la comédie dramatique et le chapitre quatre, sur la comédie populaire. Le mémoire se termine sur les conclusions et une série d'annexes portant sur les recensions et analyses thématiques effectuées lors de cette recherche.

CHAPITRE 1
MÉTHODOLOGIE

Ce chapitre présente l'approche méthodologique adoptée pour mener cette recherche en études théâtrales. Nous y exposons d'abord les fondements épistémologiques et les choix théoriques qui orientent notre regard sur l'objet d'étude : choix des théâtres étudiés et sélection du corpus de comédies étudiées. Nous précisons ensuite les méthodes de collecte et d'analyse des données retenues, en justifiant leur pertinence au regard des objectifs de la recherche. Notre approche combinera l'analyse thématique (ATC) des programmes et descriptifs des comédies sélectionnées, et des entrevues semi-dirigées, afin de faire ressortir les occurrences de termes, de thématiques, d'enjeux au sein des différents discours entourant la comédie théâtrale. Ce chapitre détaille l'ensemble du processus de sélection du corpus, le déroulement des démarches sur le terrain, ainsi que les outils analytiques mobilisés.

1.1 Choix des théâtres

Le choix des théâtres La Licorne, Rideau Vert et Duceppe n'est pas le fruit d'un hasard, chacune de ces théâtres présentant une mission artistique fort différente, qui couvre un large spectre de l'offre théâtrale. Plus importants, ces théâtres programment des comédies. La Licorne accueille en résidence plusieurs auteur·ices qui ont écrit des comédies : nous n'avons qu'à penser à François Archambault, Simon Boudreault ou Catherine Léger. Ses directeurs artistiques présent et passé (Philippe Lambert et Denis Bernard) font preuve d'une grande expertise dans le domaine, ayant tous deux monté des comédies à succès à l'intérieur des murs du théâtre de l'avenue Papineau. À titre d'exemples, Philippe Lambert a mis en scène l'immense succès *Baby-Sitter* (2017) de Catherine Léger et Denis Bernard, pour sa part, *Coma Unplugged* (2007) de Pierre-Michel Tremblay, qui a été de nombreuses fois reprise. Le théâtre Duceppe, de son côté, annonçait en grande pompe, le 1er décembre 2022, un partenariat avec le Groupe Juste pour rire pour créer, en ses murs, une résidence d'écriture de la comédie. Ce partenariat n'a pas pu se concrétiser, étant donné les frasques judiciaires et commerciales de l'empire Juste pour rire. Cependant, il est indéniable que ce projet trop tôt avorté montre bien l'intérêt du Théâtre Duceppe pour la forme comique. Autant sous la direction de Michel Dumont que sous celle du duo Traversy-Laurin, les comédies ont été programmées pratiquement chaque saison. Le Théâtre du Rideau Vert, pour sa part, est, par sa programmation et sa structure administrative, le théâtre le plus près du système de théâtre privé à la

française. Il accueille en ses murs des comédies à fort succès commercial, comme les adaptations québécoises des comédies cinématographiques françaises, *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?* (2017) de Philippe De Chauveron et *Intouchables* (2015) d'Éric Toledano et Olivier Nakane. Le Théâtre du Rideau Vert est aussi connu pour sa revue humoristique annuelle, *Revue et corrigée*, qui est devenue, au fil des années, une véritable tradition théâtrale fort populaire. Pour cette recherche, nous avons fait la recension des différentes programmations de ces trois théâtres sur les dix dernières années (2014-2024), en identifiant le nombre de comédies programmées, leurs origines (française, anglo-saxonne, québécoise), en s'attardant aux comédies québécoises, afin d'identifier, pour celles-ci, leurs caractéristiques propres (comédie satirique, revue de l'année, théâtre absurde), leurs thématiques et esthétiques, puis le discours entourant leur diffusion et mise en vente. L'analyse qui en découle offre un portrait de la démarche des trois théâtres sélectionnés au regard de la dramaturgie comique. Toutefois, les constats généraux peuvent s'appliquer à plusieurs autres institutions qui possèdent des orientations et des mandats artistiques différents (Espace Go, Espace Libre, TNM, par exemple). Nous prendrons le temps, tout au long de ce mémoire, d'élargir la réflexion en incluant les autres instances de création de cet écosystème théâtral que sont les théâtres subventionnés, la critique théâtrale, les différents théâtres d'été et les producteurs privés.

1.2 Sélection des comédies

Dans le deuxième chapitre de ce mémoire, nous tenterons de définir ce qu'est une comédie, exercice qui s'avère fort ardu. Les définitions sont multiples, mélangeant à la fois nombre de domaines d'expertises (littérature, sociologie, philosophie) et autant de points de vue divergents venant de penseur·es et de praticien·nes. En bref, nous avons pu constater qu'il n'existe pas de consensus définitif sur le terme. Ce constat amène son lot de difficultés lors de l'étape de l'identification et de la sélection de comédies dans la programmation des théâtres étudiés. Qu'est-ce qui distingue une comédie d'une pièce comportant des éléments humoristiques ? Comment départager l'humour propre à une écriture dramatique et la véritable construction volontaire d'un univers comique ? Est-ce à nous, chercheur, de désigner ce qui constitue une comédie de ce qui n'en constitue pas une ? Devons-nous imposer une définition ? Définition qui, nous le craignons déjà, serait bien imparfaite. Ces différentes questions nous ont poussé à statuer d'emblée que nous ne pouvions imposer une définition de la comédie. Comme l'un des buts de la recherche est d'explorer la présentation des comédies québécoises par les trois théâtres choisis, nous avons laissé le soin aux théâtres eux-mêmes de sélectionner ce qu'ils considéraient comme des comédies. C'est ainsi que les comédies étudiées par cette recherche sont des pièces programmées que les théâtres ont désignées

eux-mêmes par le terme « comédie » dans leur programmation. Cette sélection a permis de définir le nombre de comédies québécoises produites sur une période de dix ans (2014-2024) : 13 comédies à La Licorne, 6 comédies chez Duceppe et, finalement, 4 comédies au Théâtre du Rideau Vert. La recension ne s'est pas arrêtée là pour autant. Afin d'obtenir un portrait plus juste de la situation, nous avons recensé aussi toutes les pièces comportant un ou plusieurs éléments de nature comique : elles se définissent comme toute pièce québécoise présentant dans son descriptif (sur le site web des théâtres sélectionnés) des termes relatifs à la comédie ou à l'univers comique ou humoristique. Voici quelques exemples de termes relevés (à la fois leur version nominale et qualificative) : satire, parodie, humour, dérision, drôle, rire, burlesque, grotesque ou ludique. Ce second corpus, puisé à même les programmations des trois théâtres étudiés, permet de peaufiner notre compréhension de la vision des institutions face au genre comique, mais surtout d'articuler une réflexion plus large de la relation existant entre la comédie et le milieu théâtral québécois. L'Annexe B présente les tableaux de recension des comédies et pièces comiques (2014-2024).

1.3 Données - programmes et revues de presse

Une première collecte de données a eu lieu de l'hiver à l'automne 2025. Celle-ci était constituée d'extraits de programmes papiers et électroniques, de descriptifs web et de courtes revues de presse des différentes comédies étudiées. Ces extraits étaient sélectionnés selon le critère suivant : ils devaient constituer *une présentation de la pièce* et *du projet comique* entourant celle-ci. Pour ce qui est des revues de presse, les directions artistiques, une fois contactées, ont gentiment partagé celles qu'elles possédaient des différentes comédies à l'étude. Nous avons complété par nous-mêmes les revues de presse manquantes. Une distinction doit être faite concernant les données de revues de presse : la recherche répertorie à la fois les articles de promotion (entrevue avec les créateu·rices, présentation du projet par un·e journaliste) et les articles critiques. Ce sont les articles de promotion qui sont principalement considérés dans cette d'étude, alors que les articles critiques serviront uniquement à nourrir la discussion sur la comédie populaire (Chapitre 3, section 3.3.3). Ces articles sont précieux, ils servent à préciser le discours global sur la comédie (à la fois dans le champ artistique et dans le champ journalistique) et à faire un portait plus juste de l'écosystème théâtral et des enjeux de pouvoir et d'influence qui s'y déroulent. L'ensemble des extraits sélectionnés ont été compilés et répertoriés dans le tableau d'analyse thématique présenté dans l'Annexe C.

1.4 Entrevues

Afin de compléter l'étude de la comédie québécoise telle qu'elle est programmée dans les trois théâtres sélectionnés, il s'est avéré essentiel de connaître le point de vue privilégié des directions artistiques des théâtres en question. Leurs regards et perspectives ont constitué des données précieuses, notamment parce que ces directions artistiques accompagnent les œuvres comiques tout le long du processus de création : de la proposition initiale du projet par l'équipe de création (majoritairement des compagnies de théâtre) ou d'une commande par la direction jusqu'à sa représentation devant public, en passant par les phases de conception, de programmation et de mise en marché. Ces directions artistiques ont une compréhension fine des enjeux spécifiques à la création d'une comédie, puisqu'elles en sont, en quelque sorte, les « gardiennes », elles veillent à la bonne démarche de l'ensemble des étapes du processus de création. Fait remarquable, l'ensemble des directions artistiques sélectionnées ont déjà monté des comédies, aussi leur expertise s'est avérée d'autant plus précieuse qu'elles ont eu l'expérience de jouer, mettre en scène et programmer des œuvres comiques. Les entrevues semi-dirigées suivaient un canevas libre portant sur des sujets et thématiques pré-sélectionnés : enjeux reliés à la programmation de la comédie, littératie comique et vision institutionnelle et personnelle de la comédie, influences comiques, analyse des comédies programmées et situation de la comédie québécoise. Trois directions artistiques ont répondu à l'appel. Les entrevues ont été réalisées entre octobre et novembre 2024, en présentiel ou en ligne selon la préférence des participants et ont duré en moyenne 60 minutes. Deux entretiens individuels en virtuel ont eu lieu avec les directions de La Licorne (Denis Bernard et Philippe Lambert, respectivement en date du 21 octobre 2024 et du 28 octobre 2024) et un entretien en duo avec le Théâtre Duceppe (Jean-Simon Traversy et David Laurin, en présentiel, en date du 19 novembre 2024). Malheureusement, en raison de circonstances fort compréhensibles, il fut impossible pour Mme Denise Filiatrault, directrice artistique du Théâtre Rideau Vert, de participer à cette série d'entrevues. L'équipe administrative du Théâtre du Rideau Vert n'a pas proposé un·e autre interlocuteur·trice pour combler cette importante absence. La conséquence majeure de cette absence est qu'il manque, à la présente recherche, le point de vue interne et privilégié de l'équipe du théâtre sur les choix de comédies et sur leur présentation dans la programmation. Il s'avère donc que nous possédons moins de données probantes sur le Rideau Vert ; toutefois, nous avons compensé ce fait par une analyse dramaturgique des comédies programmées par ce théâtre dans le chapitre 3.

1.5 Analyse de données

L'ensemble des données – extraits de programmes, descriptifs des pièces, de revues de presse, entrevues avec les directions artistiques – ont été analysées dans un troisième temps en recourant à l'analyse thématique (ACT). Cette technique d'analyse du discours consiste « à repérer dans des expressions verbales ou textuelles des thèmes généraux récurrents qui apparaissent sous divers contenus plus concrets » (Mucchielli, 1996, p.259). Nous avons tout d'abord repéré les contenus discursifs (expressions, mots, formules) récurrents pour, ensuite, faire des regroupements de parenté sous forme de thèmes. Ces thèmes se définissent comme « une expression ou une phrase qui identifie ce sur quoi porte une unité de données ou ce qu'elle signifie » (Saldana, 2009, p.139). Une fois les thèmes relevés, suivant un mode inductif, nous avons pu les comparer, les contextualiser et, finalement, les interpréter (Paillé & Mucchielli, 2008) afin de créer une sorte de cartographie thématique de la comédie québécoise pour les théâtres concernés. Les différents tableaux d'analyse thématique se trouvent dans les Annexes A et C. L'Annexe A concerne l'analyse thématique des entrevues avec les directions artistiques. Elle regroupe en thèmes et enjeux à analyser les différents extraits d'entrevue. L'Annexe C se présente comme un tableau structuré en deux sections distinctes. Une première section recense les extraits de programmes, de descriptifs et de revues de presse. Pour chaque extrait sélectionné pour cette section, nous avons relevé (en gras) des mots, des expressions, des formules discursives propres au discours comique. À partir de cette sélection, nous avons élaboré une liste de thèmes. Cette liste constitue la seconde section du tableau. Nous avons analysé ces listes de thèmes et d'enjeux (des deux analyses thématiques) afin de produire notre réflexion. Les résultats de ces analyses sont explicités tout le long des chapitres de ce mémoire et permettent, nous l'espérons, de présenter un juste portrait de la comédie québécoise.

Le prochain chapitre aborde les notions fondamentales de littératie comique. Ce chapitre est primordial afin de bien distinguer les catégorisations, entre notamment une pièce contenant des éléments comiques et une comédie. Ce chapitre cerne aussi les contours des types de comédies qui seront abordés par la suite : comédie dramatique (chapitre 2) et comédie populaire (chapitre 3). Sur la base de la littérature existante et de nos données de recherche (analyse des descriptifs, des programmes et des entrevues), nous proposons de nouvelles façons de concevoir et définir les diverses facettes de la comédie, en la distinguant de l'humour et du spectacle humoristique.

CHAPITRE 2

LITTÉRATIE COMIQUE

Dans ce chapitre, nous proposons un exercice de littératie comique. Cet exercice de réflexion, basé sur les littératures existantes et les premières données de recherche, s'attarde à recenser les différentes définitions de la comédie afin d'en établir une qui soit stable et pertinente pour la recherche et l'analyse qui suivra. Dans la première section (2.1) de ce chapitre, nous opérons une distinction entre une pièce possédant des traits comiques et une comédie. Dans la deuxième section (2.2), nous statuons sur la définition de la comédie qui sera employée tout au long de cette recherche. Les troisième (2.3) et quatrième (2.4) section servent à peaufiner cette définition en distinguant la comédie de l'humour et du spectacle humoristique. La cinquième section (2.5) présente les données quantitatives de la recherche obtenues lors de la recension des comédies et pièces comiques (Annexe B). Dans cette section, nous présenterons aussi l'historique de chacune des institutions étudiées et leurs orientations dramaturgiques, tout en incluant un court historique de leur rapport au genre comique.

Ce chapitre se veut une contribution à un véritable défrichage du problème de catégorisation du comique. Ce problème n'a cessé d'être au cœur des entrevues menées avec les directions artistiques. À plusieurs reprises, celles-ci ont mentionné qu'elles éprouvaient de la difficulté à définir une tradition propre à la comédie québécoise, à relever ses caractéristiques singulières et à identifier un corpus commun de comédies modèles. De plus, elles ont souligné la grande difficulté de jongler avec les catégories du comique (absurde, satire, parodie, comédie dramatique, burlesque) lors de l'élaboration des outils promotionnels des pièces programmées. Les entrevues avec les directions artistiques n'ont pas permis de définir les critères employés par celles-ci pour départager les pièces à caractères comiques des pièces qu'elles identifiaient comme comédies. Ainsi, ce problème de littératie comique a influencé la rédaction des programmes, des descriptifs de pièces, les choix de programmation et le discours critique sur les comédies programmées. Il s'avère donc important de consacrer un chapitre entier à cet enjeu qui englobe l'ensemble du processus de la recherche.

2.1 Littératie comique

L'objectif de cette section est de situer les différents concepts qui seront abordés lors de l'analyse thématique (ATC) des corpus de pièces sélectionnées. Comme mentionné dans l'introduction de ce mémoire, cette recherche a demandé de distinguer les pièces programmées comportant un caractère comique ou humoristique des comédies. Cette catégorisation comporte son lot de difficultés. Ce chapitre tentera de réfléchir à ces difficultés en effectuant un travail de littératie comique afin de définir ce qu'est ou peut être une comédie.

Une pièce peut effectivement contenir des passages comiques, des situations ou personnages drolatiques, une vision du monde ou un ton humoristique ; elle peut faire rire sans pour autant être identifiée comme une comédie. Nous n'avons qu'à penser à quelques-unes des tragédies de Shakespeare, pour y voir disséminés ici et là quelques scènes ou moments comiques : l'échange entre Juliette et sa nourrice (acte 2, scène 5) dans *Roméo et Juliette* ou la présence du burlesque Falstaff dans le drame historique *Henri IV*. Le drame n'est pas en reste. N'est-ce pas Victor Hugo qui, dans sa célèbre préface de *Cromwell*, proposait un drame « qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie » ? Ces insertions de scènes comiques, nommées *compensation du sujet* (Sternberg-Greiner, 2020), sont un procédé assez commun, servant à « égayer de l'extérieur » un récit plus sombre. Ces scènes, comme de jolis détours comiques, sont souvent articulées autour d'actions et de trames secondaires mettant en scène des valets ou des personnages ridicules. Elles servent de répit dramatique pour les spectateur·ices, de moments précieux où le tragique se suspend pour mieux reprendre son souffle avant le climax fataliste. Elles brisent le rythme pour mieux temporiser. *On ne badine avec l'amour* d'Alfred de Musset est un excellent exemple de cet habile mélange entre récit dramatique parsemé de scènes comiques. Dans cette « malheureuse comédie », l'auteur use de personnages secondaires plus légers et drolatiques (Dame Pluche et Maître Blazius) pour adoucir le drame romantique de Camille et Perdican et sa fin toute tragique. On retrouve cet entremêlement drame-comique, de nos jours, sous l'appellation de *comédie dramatique*, sujet qui sera traité plus amplement au chapitre 2. Une mise en scène pourra aussi faire basculer le drame vers la comédie et vice-versa ; nous n'avons qu'à évoquer les mises en scène « sérieuses » des pièces de Marivaux par Patrice Chéreau, dont sa plus célèbre mise en scène de *La Dispute*. Dans celle-ci, Chéreau a déplacé la galanterie et l'ingénuité, propres à Marivaux, pour installer la pièce en mode tragique. Bernard Dort (1974) y a vu « la conversion d'une pièce lucide et cruelle, d'une œuvre d'une profonde socialité en un lamento funèbre sur la dégradation universelle » (p.68). La suprématie de la mise en scène sur le texte, propre au théâtre du 20^{e} siècle, semble avoir facilité ces

transgressions d'intentions premières, les metteurs en scène voulant jouer d'audace en relevant le caractère dysphorique des comédies (Candiard, 2014). Ce travail de mise en scène est une volonté franche de rompre avec la lecture traditionnelle des comédies classiques, dans l'espoir de les redécouvrir ou de les mettre en résonance avec les enjeux et les esthétiques actuels. C'est ainsi qu'une grande proportion des comédies classiques se voit revisitées sous un angle plus tragique, en rupture avec la volonté première des auteurs de divertir leur public. Cette transgression d'intention résulte aussi d'un décalage historique : ce qui faisait rire au XVe siècle ne fait plus rire autant au XXe siècle...

Une autre difficulté de catégorisation émane du théâtre de l'absurde. Des spécialistes n'hésitent pas à statuer que des pièces du répertoire absurde sont bien des comédies. D'autres préfèrent simplement inscrire le théâtre de l'absurde dans une catégorie à part du comique, sans statuer que les pièces de ce théâtre sont des comédies. Il est vrai que certaines scènes du théâtre de l'absurde emploient judicieusement des procédés textuels qui s'apparentent à des procédés comiques : répétition, hyperbole, effet de surprise, désacralisation, malentendu, lapsus, déformation du langage. La question est de savoir si ces procédés sont employés à des fins comiques, afin de provoquer le rire, ou si leur emploi vise des intentions esthétiques propres au théâtre de l'absurde (décalage et perte de sens, mécanisation du vivant, incommunicabilité) et que le rire provoqué provient d'une lecture décalée du public. Des metteurs en scène de renom ont voulu trancher et axer leur mise en scène de l'absurde sur la comédie : un bon exemple est la mise en scène inspirée du burlesque d'*En attendant Godot* (TNM, 1992) par André Brassard. Après des répétitions infructueuses, construites sur un jeu réaliste, Brassard opte finalement pour un jeu loufoque emprunté au vaudeville, plaçant Vladimir et Estragon, en attente, dans un vieux théâtre décrépi (Vaïs, 1992). Les auteurs du théâtre de l'absurde n'aident pas à bien cerner le comique à l'intérieur de leur création. Samuel Beckett fera dire à son personnage Nell dans *Fin de partie* (1957) que « rien n'est plus drôle que le malheur ; c'est la chose la plus comique du monde ». Ionesco renchérira en affirmant, dans *Notes et contre-notes* (1962), que « le comique est l'intuition de l'absurde » et qu'il lui apparaît plus désespérant que la tragédie. La réflexion s'est complexifiée ces dernières décennies puisque le terme absurde n'a cessé de subir un glissement sémantique, quittant le terrain limité du théâtre de l'absurde (Ionesco, Beckett, Adamov) pour embrasser le non-sens typique de l'humour anglais. L'absurde s'apparente aujourd'hui à toute forme de décalage narratif ou linguistique, à une rupture logique avec le réel, et ce, dans tous les domaines de création, incluant la culture de masse (télévision, réseaux sociaux, stand-up, jeu vidéo). Il est donc difficile de statuer sur la position du théâtre de l'absurde au sein du genre comique ; et encore plus difficile d'accoler aux pièces absurdes le terme de comédies.

La catégorisation des genres appartient à une tradition fort ancienne remontant à Aristote. Importante à l'époque des classiques du 17e siècle, puis reprise dans la deuxième moitié du 19e siècle, elle a servi à de nombreux·euses d'auteur·rices et éditeur·ices à employer des termes précis (tragédie, drame, comédie, mélodrame) pour inscrire clairement leur création dans une tradition et une esthétique théâtrale et, dans une moindre mesure, pour éclairer l'horizon d'attente du public. Toutefois, par une rupture avec la consommation de masse et le capitalisme, le théâtre contemporain, contrairement au cinéma, a refusé toutes les étiquettes, s'opposant aux formes traditionnelles plus codées et qui rend difficile de départager:

- la comédie d'une pièce où figurent des morceaux de comédie ;
- la pièce comique d'œuvres empruntant certains procédés et esthétiques au genre comique.
- la comédie d'un drame ou d'une tragédie qui emprunte un ton absurde ou qui impose une distanciation par un jeu de décalage.

En contrepartie, lorsqu'on évoque le terme comédie, une idée vague apparait dans la tête de tout un chacun. Nous avons tous et toutes une image de ce que pourrait être une comédie. Une image issue de la tradition comique. Pour beaucoup, viendront en tête les personnages de la Commedia Dell'Arte, les comédies de Molière ou de Goldoni, les maris cocus du théâtre de boulevard (Feydeau et Labiche). Ici, au Québec, l'imaginaire de la comédie se rapprochera du théâtre d'été avec son comique de situation, de la tradition du burlesque et du vaudeville (Olivier Guimond, Manda Parent ou Rose Ouellette), des pièces de Jean-Claude Germain, du Grand Cirque Ordinaire ou de l'univers absurde de Claude Meunier. Où se situent les pièces actuelles ? Des pièces qui ne s'inscrivent pas dans ces traditions et ces référents dramatiques ? Ou qui s'amusent à les détourner ? Des pièces qui oscillent entre le rire et les pleurs, qui travaillent le malaise avec finesse ? Des pièces qui s'amusent à décaler leurs propos et leurs enjeux ? Empruntent-elles simplement des procédés propres au genre comique sans toutefois affirmer leur filiation à la comédie et à sa tradition ? Les pièces contemporaines brouillent les catégories, ne cessent de réinventer l'expérience théâtrale. C'est ainsi que pour beaucoup de créateur·ices, le terme comédie pose un problème ; plusieurs n'osent pas l'employer pour désigner leurs œuvres. Tout d'abord, pour ne pas les catégoriser, pour ne pas orienter la lecture et l'horizon d'attente des spectateur·ices ; souvent par peur de décevoir, dans l'éventualité où la pièce ne serait pas assez drôle, qu'elle ne fasse pas suffisamment rire. Ensuite, plusieurs créateur·ices, ainsi que des programmateur·ices, peuvent ne pas être à l'aise avec le discours entourant le genre comique, ne sachant pas bien définir les procédés et moyens comiques employés dans leurs œuvres, ne sachant distinguer la parodie du pastiche, de l'humour du comique, de l'absurde du non-sens. Ce manque de littératie comique peut les amener à rejeter le terme comédie.

Dans la recension que nous avons effectuée des pièces produites par les théâtres sélectionnés, nombre de descriptions de ces pièces présentent des termes soulignant les aspects comiques des œuvres, sans les catégoriser comme comédies. On emploie souvent le terme « humour » à cette fin. On souligne, par exemple, que Francis-William Rhéaume explore les différents types de deuils avec « humour et tristesse » dans la pièce *Chose certaine, le soleil finit toujours par se coucher* (La Licorne, 2022). Erika Soucy, de son côté, nous plonge « avec humour » dans l'univers des chantiers du Nord avec l'adaptation scénique de son roman *Les Murailles* (La Licorne, 2022). Émilie Bibeau se livre, dans son autofiction théâtrale intitulée *Chronique d'un coeur volage* (La Licorne, 2018), « avec un humour vif et une dérision savoureuse ». François Archambault, lui, explore les notions de crime, de châtiment et de pardon dans *Une mort accidentelle* (La Licorne, 2017) avec « humour et intelligence ». D'autres termes sont aussi employés pour préciser le caractère comique d'un aspect particulier de la dramaturgie des pièces : le texte « à la fois drôle et incisif » de *Gamètes* (Rébecca Déraspe, La Licorne, 2017), la « satire mordante » au texte « drôle et intelligent » pour *Le cas Nicolas Rioux* (Érika Mathieu, Duceppe, 2022), les intrigues « tantôt loufoques » de *Quand tu veux du sucre' crème (Tu t'en fais)* (Alexandrine Agostini, La Licorne, 2018) ou les situations « parfois ridicules » de *Napoléon Voyage* (Jean-Philippe Lehoux, Rideau Vert, 2015). Ainsi, c'est par petites touches, en visant des aspects dramaturgiques précis (ton, forme, intrigue, jeu), que les théâtres présentent ces pièces possédant de l'humour ou un caractère comique, sans toutefois les désigner comme des comédies. Cette pratique ne nous renseigne que très peu sur les types de comédie privilégiés par ces théâtres et sur leur vision institutionnelle de la comédie. D'un autre côté, nous le verrons plus loin, les directions artistiques identifient, dans leur programmation, un certain nombre de pièces comme des comédies. Quels critères ont orienté ces distinctions ? Qu'est-ce qui a permis de catégoriser ces pièces en comédies ? Les entrevues n'ont pas permis de répondre à cette interrogation. Il importe donc, pour clarifier ce point, d'effectuer un travail de la littératie comique afin d'ouvrir la réflexion et définir comment la comédie théâtrale s'inscrit dans le théâtre contemporain et dans le contexte du théâtre québécois actuelle.

2.2 La comédie

Nous essayerons dans cette section de définir ce que peut être la comédie. Plus précisément, la comédie comme forme théâtrale, puisque le terme est polysémique et épouse nombre de domaines : littérature, cinéma, télévision ou humour. Nous situerons aussi la forme théâtrale de la comédie dans le contexte de la dramaturgie contemporaine et dans le contexte du théâtre québécois.

D'un point de vue étymologique, le terme comédie cause des problèmes aux traducteurs latins, car il offre d'une belle confusion sémantique. Selon Erich Segal, auteur de *La mort de la comédie*, la partie *ôidê* ne recèlerait aucune ambiguïté car elle se réfère à un « chant » ; il en irait tout autrement de la première partie du mot. On hésiterait entre trois origines bien distinctes : *kôma*, qui référerait au « sommeil », poussant certains philologues à évoquer la comédie comme un rêve éveillé où les désirs impossibles deviennent réalité, et *kômê* qui renvoie à « bourgade » (c'est ici le choix d'Aristote). Ce *kômê* renverrait à la campagne, à l'ivrognerie paysanne, aux chansons salaces qui s'y chantent, à l'opposé d'une Cité plus sérieuse, ordonnée et politique. Finalement, on retrouve également *kômos*, qui est relié à l'idée de fête, à un jour de festivité, à une sorte de procession rituelle festive. Pour Segal, ces trois origines pourraient résumer la comédie à un « chant rêvé d'une fête champêtre ». Cet enchevêtrement des origines possibles illustre bien la difficulté de statuer sur une origine du terme, la comédie possédant de sources multiples. Dans l'esprit de Segal, il serait avisé de définir la comédie en empruntant un chemin similaire, soit par enchevêtrement de définitions, chacune de celles-ci, plus ou moins esquissées, entremêlées, superposées, permettant peut-être de rendre finalement la profondeur esthétique, historique et politique de la notion. Si Aristote disserte longuement sur la tragédie, il ne reste que quelques lignes de ses réflexions sur la comédie, qu'il réduit à « une imitation du mauvais », car la deuxième partie de sa *Poétique* consacrée à la comédie n'est malheureusement jamais parvenue jusqu'à nous dans son entièreté. Le dictionnaire de l'Académie Française parle d'une œuvre dramatique « dont l'action a pour objet de divertir, soit par la peinture des mœurs et des ridicules, soit par des situations plaisantes ». Cette définition a l'avantage de référer au caractère plaisant de la comédie alors qu'elle est d'habitude catégorisée par son effet premier : le rire. Le comique est « ce qui fait rire », « ce qui prête à rire » ou « ce qui excite le rire ». Mais comme le souligne Jean Émelina (1996, p.21-22), la comédie n'assure pas le rire et dire que « le comique, c'est ce qui fait rire » est l'équivalent de définir le vent par son action sur les feuilles des arbres. La définition doit donner des caractères essentiels et des qualités propres à un être, une chose ou une idée. Nombre des lectures rencontrées s'attardent à définir les effets de la comédie, tombant ainsi dans une sorte de tautologie ou de validation de principe. L'action de divertir, ou le caractère plaisant de la comédie, que l'on retrouve dans la définition de l'Académie, tombe, malgré tout, un peu dans cette catégorisation basée sur l'effet, celui-ci n'étant pas unique à la comédie. On peut être diverti par un drame ou une tragédie. Et la mort, la peine d'amour, l'adultère, la tromperie ou l'accident violent qui peuplent les comédies ne peuvent se résumer « aux situations plaisantes » évoquées par l'Académie. Pierre Voltz, dans son essai *La comédie,* affirme, pour sa part, qu'il est malaisé d'appliquer la notion de genre littéraire à la comédie,

précisant toutefois qu'elle est un genre moyen, « aux catégories souples », « qui ne peut se définir que négativement », c'est-à-dire par « opposition aux genres plus rigoureux de la tragédie et du drame. » La comédie serait un refuge pour toutes les formes (farces, soties, moralités) qui n'entreraient pas dans ces deux dernières catégories. Elle n'aurait donc pas de domaine qui lui soit propre (Sareil, 1985). Jean de Guardia énonce, pour sa part, que la comédie est « un genre négocié » (2004), n'étant pas stable, fixe ou doté d'une essence immuable. En plus de ne cesser de se définir en comparaison avec d'autres genres, elle est une sorte de zone de tension sans cesse négociée : elle repose sur la recherche d'un équilibre entre rire et sérieux. Steve Kaplan, auteur du livre *Hidden Tool of Comedy*, l'oppose au drame qui « nous aide à rêver ce que nous pouvons être », alors que la comédie « nous aide à vivre comme nous sommes ». Pour Véronique Sternberg (2003), la comédie ne se définit pas par la nature de ses histoires ni de ses thèmes, mais serait une façon de les mettre en œuvre. Ainsi, contrairement à la tragédie où le tragique est dans l'histoire, la comédie est le genre du comique, mais ce comique n'est pas trouvé dans l'histoire, puisque le rire, essentiel à la comédie, se nourrit de situations. Pour Sternberg, donc, la comédie est constituée d'une histoire « génératrice de situations comiques ». Jean Émelina illustre la complexité de circonscrire la comédie dans la première partie de son essai *Le comique - essai d'interprétation générale*, ce que reflète son titre tout en ironie : *La nébuleuse comique*. Pour lui, la comédie est « une représentation dramatique qui traite ses sujets sur le mode comique ; convoquant une palette de tons très étendue, du rire le plus franc aux délicatesses de l'esprit ; utilisant des personnages de conditions variés, et affectés à des degrés très divers par le ridicule ; conduisant une intrigue parfois étendue selon le principe de continuité, qui toutefois n'a rien de nécessaire à sa construction - l'intrigue de comédie est avant tout une série d'épisodes comiques, supprimables et déplaçables à l'envi. » (1991, p.225-226) À notre sens, cette définition apparaît comme une courtepointe reliant les différentes caractéristiques de la comédie. Pour Alain Vaillant (2016), la comédie se diviserait en deux pôles du comique : le délire absolu et la comédie réaliste. Le premier pôle s'inscrirait dans un rire carnavalesque, déluré, outrancier ; le second, plus délicat, aborderait les questions sociales et questionnerait les mœurs. Tous tentent de cerner les contours de la comédie, relevant ses effets, ses procédés, ses sujets et ses formes esthétiques. Ces différentes tentatives de définitions et de catégorisations nous permettent de cerner la complexité et la richesse de la forme comique. Il est en effet possible de rattacher le terme comédie à une tradition connue et reconnue du théâtre, en croisant un large corpus d'œuvres marquantes. Peu de spécialistes rejetteraient le terme comédie pour définir les pièces d'Aristophane, les farces et comédies de mœurs de Molière, les comédies fantaisistes de Shakespeare, les vaudevilles de Feydeau et Labiche ou nombre de pièces de Boulevard ou de Théâtre

d'été. Il s'avère toutefois plus difficile de la définir dans le contexte de la dramaturgie contemporaine québécoise.

Malgré les difficultés de statuer sur les limites du genre comique passés et présents, il importe de proposer, dans le cadre de cette recherche, une définition qui soit opérante pour la suite de ce mémoire. Nous avons élaboré cette définition à partir de quelques éléments clés présentés ci-haut. Cette définition vise aussi à situer la comédie dans le contexte de création et de programmation actuelles, intimement reliées à la dramaturgie contemporaine et à l'écosystème théâtral québécois. Nous statuerons que la comédie s'articule autour d'une histoire génératrice de situations et de personnages comiques. Cette histoire n'est pas forcément comique : les sujets et thématiques abordés peuvent être largement dramatiques et même tragiques. Ceux-ci, dans la comédie, sont détournés de leurs fonctions premières pour faire rire ou sourire. C'est l'intention des créateur·ices de « faire rire » qui est importante. Le résultat final importe moins que l'intention initiale des créateur·ices. Le rire réel du public n'est pas un facteur décisif. Ainsi, la comédie est portée par un regard loufoque, satirique, décalé de son auteur·ice et des metteur·euses en scène. La multiplication des formes, des genres, des postures, propre au théâtre contemporain, n'entre pas en compte ici. Tout est dans l'intention des créateur·ices de fabriquer du comique et de viser le rire. Dernier élément d'une extrême importance, la comédie – au-delà de sa forme textuelle – s'accompagne d'un jeu comique de la part des interprètes. Ce jeu s'inscrit dans la volonté première des créateur·ices de créer du comique et du rire. Cet aspect, crucial, sera plus amplement exploré lors des chapitres suivants. Ce sont ces deux dernières caractéristiques (intentions comiques et jeu comique) qui peuvent nous éclairer sur les choix des programmateur·ices et des créateur·ices à employer le terme comédie dans les programmations des théâtres sélectionnés par la recherche. Ce n'est pas tant le récit ou les thématiques abordés qui vont déterminer l'emploi du terme que la volonté première des créateur·ices de faire rire et d'employer les moyens pour y parvenir ; un de ces moyens étant le jeu comique. Cette définition s'applique à la très grande majorité des comédies programmées et étudiées par la recherche. Elle s'applique aussi au travail comique et au discours porté par les auteur·ices étudié.es que sont Catherine Léger, Simon Boudreault, Projet Bocal, Claude Meunier, Mathieu Quesnel, Gabriel Sabourin ou Pierre-Michel Tremblay.

L'intention première de « faire rire » de la comédie est fort complexe : le comique est question de goûts personnels et de contexte social. Ce sens de l'humour, propre aux créateur·ices de comédie, est si variable d'une personne à l'autre, d'une culture à l'autre, qu'il est peut-être un des facteurs majeurs contribuant à

la difficulté d'aborder la littératie comique et la création d'œuvres comiques. Cette intention de « faire rire » unit aussi la comédie à l'humour. L'établissement d'une industrie de l'humour au Québec a permis une réelle diversification des formes humoristiques, ce qui a contribué fortement à l'apparition d'un certain clientélisme : chaque humoriste possède un public spécifique qui correspond à une tonalité comique. Il n'y a pas un public, mais des publics. La tâche s'avère encore plus ardue lorsque vient le temps de démêler ce qui relève de la comédie et des formes d'humour qui s'immiscent dans les arts vivants. S'il est important de définir la comédie par rapport aux deux autres genres théâtraux que sont la tragédie et le drame, de le situer dans le contexte de la dramaturgie contemporaine québécoise, il s'avère tout aussi important de la distinguer de l'humour.

2.3 L'humour

La première apparition du terme *humour* provient d'une comédie de Ben Johnson, *Every man of his humour* (1599). Le terme est alors associé à la théorie des humeurs (humors), élaborée, entre autres, par le médecin grec Hippocrate, dans son *Corpus hippocratique*. Il y stipule que la santé, du corps et de l'esprit, est liée aux fluides du corps, qu'il nomme humeurs : la pituite, la bile jaune, l'atrabile et le sang. Ce dernier fluide donnerait un caractère sanguin à l'individu, dont l'un des traits de personnalité serait la jovialité ou la gaieté. L'humour, d'origine anglaise, est donc devenu, par glissement sémantique à partir du 18e siècle, synonyme d'une aptitude joyeuse, d'un tempérament jovial, d'un certain talent comique. Les penseurs français de l'époque y voient alors une variation d'avoir de l'« esprit », mais à la mode anglaise. Voltaire, dans une lettre à l'abbé d'Olivet (1762), définira le terme comme une « plaisanterie », une « gaieté », une « urbanité » dont les « saillies […] échappent à un homme sans qu'il s'en doute. » (P.555). Cette dernière précision est en partie fausse ; du moins pour un très grand nombre de spécialistes. L'humour ne naît pas d'un geste inconscient, mais bien d'une attitude volontaire. L'humour est une construction, une composition planifiée, une volonté comme « moyen de briser le cercle des automatismes » (Escarpit, 1960). On peut le percevoir comme une vision du monde ou une disposition d'esprit choisie par l'individu (Moura, 2010). On dit « avoir de l'humour » et « faire de l'humour », alors que le comique, lui, réside dans l'être, comme « être comique » (Dessy, 2021). L'individu qui possède l'humour, qui fait preuve d'humour, cherche à détourner le réel pour notre amusement. Il y a dans l'humour une manière d'établir une complicité entre l'émetteur du geste humoristique et son récepteur : une fausse hypocrisie s'installe, préméditée et ludique (Émelina, 1996). L'humour serait la forme comique privilégiée par la société libérale, construite autour d'une démocratisation du rire (Vaillant, 2016). Une manière de rire et de plaisanter d'essence démocratique visant un idéal égalitariste, particulièrement dans la société américaine

(Royot, 1996). Cette définition de l'humour a subi nombre de glissements sémantiques tout au long du 20e siècle, pour s'éloigner du sens étroit d'aptitude comique afin d'embrasser un sens plus large et devenir synonyme de comique. L'humour et son qualificatif, humoristique, sont devenus les termes privilégiés pour définir un ensemble de productions de nature comique, particulièrement des productions culturelles de masse. Au Québec, l'humour a son industrie, son réseau interne de distribution, ses artistes, ses festivals (Juste pour rire, Comedia !), son école (École nationale de l'humour), ses modes de production propres (travail en équipes de scripteurs - script-édition), ses formes privilégiées (stand-up à l'américaine). Il semble qu'il y ait une claire séparation entre les institutions propres à l'humour et celles consacrées au théâtre. Les salles où l'on présente des spectacles d'humour peuvent programmer des pièces de théâtre (particulièrement les salles en région à la programmation variée : musique, conférence, humour, théâtre, etc.) ; mais l'inverse est rarement vrai, les théâtres institutionnalisés ne proposent pas de spectacles d'humour et de stand-up. De plus, les critiques de théâtre ne couvrent pas les spectacles d'humour ; pour preuve, dernièrement, La Presse a investi dans des articles critiques sur l'humour en employant des journalistes culturels distincts (Dominic Tardif) de la section théâtre (Luc Boulanger). Des zones grises existent toutefois, des formes où humour et théâtre semblent s'entremêler, se confondre. L'improvisation est un bon exemple d'une forme d'art vivant que plusieurs considèrent à la jonction entre l'humour et le théâtre, et ce bien qu'elle soit une émanation du champ du théâtre, notamment avec l'apport majeur de Robert Gravel. Ainsi, le collectif d'improvisation Cinplass a pu être à la fois programmé dans un festival d'humour (Zoofest) et dans un théâtre (Espace Libre). Souvent ce croisement des deux formes a lieu par un processus de transformation du matériau humoristique en matériau théâtral. Le monologuiste deviendra alors personnage à part entière ou disséminé en de multiples personnages, dans une scénographie et des conceptions qui l'éloigneront de l'esthétique du stand-up pour l'approcher de celui d'une œuvre théâtrale. Les monologues d'Yvon Deschamps ont pu trouver leur place sur la scène du Théâtre Quat'Sous dans le spectacle *Le boss est mort (*saison 2010-2011), grâce à un travail de collages et de dramatisation orchestré par Dominic Champagne. Même processus pour les monologues et chansons de Clémence Desrochers, transformés pour la scène par Brigitte Poupart dans *La démesure d'une 32 A* à l'Espace Go. Il faut toutefois souligner que ces deux pionniers de l'humour (Deschamps et Desrochers) ont toujours créé des spectacles humoristiques proche de la forme théâtrale : multiplication des personnages et des situations, accompagnement avec orchestre, chansons, poésie… La contribution de Deschamps à *l'Osstidcho* (1968-1969), mélange de sketches, de monologues et de prestations musicales, présenté au Quat'sous (théâtre qu'il a co-fondé) fait montre d'une démarche artistique singulière et assez unique pour un humoriste. Peu d'humoristes actuel·les optent pour ces formats hybrides où le rire se voit ponctué par

d'autres formes artistiques. Cependant, quelques œuvres hybrides apparaissent ici et là, créées à partir de la forte proximité entre le monologue théâtral et le monologue humoristique. Fabien Cloutier est probablement le créateur jouant le plus clairement sur cette hybridation. Ce qui distingue les pièces-monologues *Scotstown* (Licorne, 2009) et *Cranbourne* (Licorne, 2013) de ses spectacles d'humour, *Assume* (2015), *Prédictions* (2016) et *Délicat* (2023), c'est qu'il y incarnait un véritable personnage théâtral, le chum à Chabot. Celui-ci est un personnage à part entière, impossible à confondre avec son auteur, personnage possédant une trajectoire complète, cherchant à travers une série de courts récits (cuite en Beauce ou altercation avec un Russe dans une foire de village) à se révéler dans une quête identitaire singulière. Ces deux monologues théâtraux présentent une dramaturgie complexe, un récit englobant, à l'opposé des spectacles d'humour de Fabien Cloutier, qui respectent une structure humoristique classique : succession d'anecdotes, de récits et de discours personnels. Dans ses spectacles humoristiques, Fabien Cloutier se présente en son nom propre tout en jouant une version détournée de lui-même, version comique où ses défauts et ses obsessions sont amplifiés pour les besoins de la scène.

Le stand-up et le monologue humoristique ont longtemps fait partie des spectacles de vaudeville et du burlesque des différents théâtres spécialisés en formes comiques (Hébert, 1981). Ils ont aussi fait partie de la longue tradition des revues de l'année, tradition propre au Théâtre Rideau Vert, avec les revues de Gratien Gélinas et les revues de fin d'années d'Yvette Brind'Amour. Dans ces revues, comme dans les spectacles burlesques, le monologue humoristique est un numéro parmi une succession de numéros comiques divers (sketch, parodie, improvisation, slapstick) et de numéros de variété (chanson, musique, cirque). Il est annoncé et publicisé que ces spectacles se veulent drôles, comiques, humoristiques, le but premier étant de faire rire. Ces spectacles vivants s'inscrivent dans une tradition du comique québécois. Peuvent-ils s'inscrire aussi dans la tradition comique du théâtre québécois ? Nous statuerons dans cette recherche que le stand-up humoristique, comme forme d'art vivant, ne peut appartenir à cette tradition ; il s'est construit dans un écosystème différent, celui de l'industrie de l'humour. Il répond à des instances esthétiques, structurelles et économiques distinctes du milieu théâtral (Aird, 2010). Toutefois, le théâtre burlesque – qui comprend une part de stand-up – s'affilie à cette tradition par son impact historique majeur sur la création de l'écosystème du théâtre populaire québécois, avec la création des premières troupes et tournées théâtrales en région et l'établissement de théâtres importants à Montréal. *Les Fridolinades* de Gratien Gélinas sont aussi comprises dans cette tradition en raison de l'importance qu'elles ont eue sur la carrière de son auteur. Les revues de l'année peuvent aussi en faire partie. Nous pouvons donc inscrire ces œuvres dans une tradition du théâtre comique sans pour autant les nommer des

comédies. Dans la prochaine section, nous nous attarderons à préciser cette distinction en démontrant que la structure de création des revues de l'année (Rideau Vert) s'apparente aux structures propres à l'industrie de l'humour plutôt qu'à celles du théâtre. Nous nous emploierons donc à distinguer le spectacle humoristique de la comédie.

2.4 Le spectacle humoristique

Le Rideau Vert propose aussi, depuis 2005, sa traditionnelle revue de l'année, nommée *Revue et corrigée.* Cette forme de spectacle comique, mélange de chansons, d'imitations et de sketchs en mode parodique, qui revisite les événements marquants de l'année, s'inscrit dans une plus longue tradition à l'intérieur même du Rideau Vert (les revues d'Yvette Brind'Amour), mais aussi dans l'histoire théâtrale québécoise, avec les neuf spectacles *Les Fridolinades* de Gratien Gélinas présentées entre 1938 à 1945. Pour le public avide de ces revues, ce sont moins ces dernières qui servent de référence que le *Bye Bye*, grand rendez-vous télévisuel de fin d'année. *Revue et corrigée* se présente davantage comme une version théâtralisée du *Bye Bye*, avec sa troupe de comédien·nes connu·es, son montage visuel et sonore, ses nombreux maquillages, costumes et postiches, le tout en mode caricature. C'est un spectacle comique et humoristique, léger et rassembleur, dans la continuité des revues de madame Brind'Amour, programmées au mois de décembre, juste avant la période des fêtes. Cette période semble propice à la comédie, puisque c'était le moment privilégié par Duceppe (sous la direction de Michel Dumont) pour programmer sa comédie annuelle. Les festivités appellent donc une œuvre festive. Cependant, il faut signaler que dans ce cas-ci, la création du spectacle est collective, ce qui brouille quelque peu l'idée d'auctorialité. Dans le programme de soirée de *Revue et corrigée 2024*, ce n'est pas loin de cinq auteur·ices qui imaginent les sketchs parodiques sous la supervision d'un script-éditeur. Ce mode de fonctionnement, en script-édition, qui est un processus de création propre à l'industrie de l'humour ou à l'industrie télévisuelle, amène à nous questionner sur la catégorisation des *comédies* des revues de l'année. Pierre-Michel Tremblay, auteur de théâtre et scripteur pour les humoristes, a bien démontré les différences notables entre ces deux modes de création dans ses essais, *Les divagations d'un scripteur solitaire* (Somme Toute, 2022) et *C'est l'histoire d'un auteur de comédie…* (Dramaturge Éditeur, 2019). Il y met de l'avant qu'un scripteur ne possède pas le même statut ni la même reconnaissance que l'auteur de théâtre. Les comédies peuvent être des œuvres collectives, mais la notion d'auctoralité est presque toujours mise de l'avant ; leur structure ne réclame pas de script-éditeur. De plus, *Revue et corrigée,* comme les revues qui l'ont précédé, se collent à l'actualité de l'année, n'embrassant pas des sujets plus larges et intemporels. Chaque revue possède ses références, ses clins d'œil à l'actualité, ce qui ne permet pas au spectacle d'inscrire son propos,

ni ses formes parodiées, dans la continuité. Les blagues ont une vie comique relativement courte si on les compare aux comédies de format plus traditionnel. Le format sketch est fort souvent employé en comédie. Nombre de comédies émanant du théâtre d'été sont construites sous forme d'une série de sketchs qui offrent une vaste galerie de personnages et de situations comiques. Nous n'avons qu'à penser à deux des plus célèbres d'entre elles, *Broue* (1978) ou *La Déprime* (1981). Ces deux comédies se distinguent clairement de la série de revues de fin d'années, *Revue et corrigée*, par l'établissement d'un contexte -plus précisément d'un décor – où se déroulent les différents sketchs. Ce contexte fait basculer les deux œuvres dans une construction dramatique plus élaborée que celle des revues de fin d'année. Nous ne pouvons parler d'une action dramatique forte, mais ce contexte (décor) englobe l'ensemble des situations et des personnages, lui donnant une cohérence dramatique, et parfois, comme dans *La Déprime*, une forme d'intrigue globale. Ces différentes considérations nous poussent à penser que nous devrions, dans le cas précis des revues de fin d'année, parler de spectacle humoristique plutôt que de comédie. Le Rideau Vert, dans son descriptif publicitaire, pour sa part, parle d'un « rendez-vous », d'une « tradition », d'une « explosion humoristique », pleine de dérision, sans jamais mentionner les termes de comique ou de comédie. Par conséquent, pour cette recherche, nous ne considérons pas *Revue et corrigée* sous l'appellation de comédie. Nous ne pouvons nous permettre de multiplier les catégorisations, de peur d'alourdir et de brouiller l'analyse. Néanmoins, nous soulignerons l'apport de ces revues de l'année à l'offre théâtrale québécoise, puisqu'elles travaillent la forme comique de la parodie, rarement exploitée et explorée sur scène.

Comme nous l'avons vu, définir la comédie contemporaine, la distinguer du drame et de la tragédie, la distinguer des différentes incarnations du comique, incluant l'humour et le spectacle humoristique, n'est pas un exercice facile. Les trois précédentes sections de ce chapitre avaient pour but de tenter de démêler certains malentendus, certaines ambiguïtés persistantes, de permettre d'éclairer des aspects plus méconnus de la comédie théâtrale contemporaine. L'exercice est important, même essentiel. Les entrevues avec les différentes directions artistiques ont montré qu'elles avouaient éprouver de la difficulté avec la littératie comique, particulièrement dans l'exercice catégoriser les pièces comiques. Nous avons ici amorcé un véritable travail de littératie comique, afin de proposer une première approche de catégorisation. Nous mettons surtout la table aux concepts qui seront traités dans les chapitres suivants et particulièrement dans la section suivante.

2.5 La place de la comédie - données quantitatives

Dans cette section, nous présenterons les données quantitatives sur la place de la comédie dans les théâtres étudiés. Il est important de rappeler comment s'est effectuée cette prise de données. Pour chacun des théâtres étudiés (La Licorne, Duceppe et Rideau Vert), nous avons fait la recension des pièces québécoises programmées lors des dix saisons étudiées (2014-2024) en examinant les discours de présentation des pièces à travers les différents outils de promotions : programme papier et virtuel, descriptif sur le site web, articles promotionnels dans les quotidiens et les sites spécialisés). Nous avons identifié les pièces dont le terme comédie fait partie des différents outils de promotions : celles-ci ont été catégorisées comme comédies. Nous avons aussi répertorié toutes les pièces qui présentent des éléments discursifs propres au genre comique, à titre d'exemples : humour, dérision, drôle, loufoque, ridicule, rire. Ces pièces sont désignées comme des pièces comiques ou des pièces comportant des éléments comiques. Dans un deuxième temps, nous avons identifié les comédies étrangères programmées par les théâtres suivant le même processus de catégorisation. Ce corpus étranger révèle les influences esthétiques et dramaturgiques des théâtres et peut aider à mieux comprendre et expliquer les origines de leur approche en comédie.

Chaque sous-section se compose selon la même structure : une présentation de l'histoire et de l'orientation/mission du théâtre étudié, une présentation des données quantitatives de la place de la comédie et un court paragraphe pour résumer l'approche globale du théâtre pour la comédie.

2.5.1 La Licorne

C'est en 1975 qu'est fondé le théâtre de la Manufacture par un jeune collectif d'acteur·ices cherchant à offrir une nouvelle vitrine à la dramaturgie contemporaine québécoise. Jean-Denis Leduc en assure la direction artistique et administrative, et il sera secondé plus tard par Daniel Valcourt et Daniel Simard. La compagnie, d'abord itinérante, s'établit ensuite dans un petit café-théâtre sur le boulevard St-Laurent nommé Théâtre de la Licorne. On y mélange chanson et théâtre, les succès critiques et populaires se multiplient ; des pièces emblématiques y sont jouées, telles *Moman* (1979) de Louisette Dussault et *Ne blâmez pas les bédouins* (1984) de René-Daniel Dubois. En 1989, la compagnie voit grand et cherche de nouveaux espaces de diffusion : La Licorne s'installe alors sur la rue Papineau et, quelques années plus tard, en 1995, inaugure une seconde salle, la Petite Licorne, laquelle vise la promotion de la relève théâtrale. De 1997 à 2009, Jean-Denis Leduc assure seul la direction artistique. Celle-ci sera marquée par de nombreux partenariats avec des compagnies anglo-saxonnes et l'élaboration d'un nouveau projet

d'agrandissement. De nouveaux locaux seront inaugurés en 2011, sous la direction artistique de Denis Bernard, Jean-Denis Leduc ayant quitté après 35 ans de loyaux services. La Licorne et la Manufacture, en tant que co-diffuseurs, n'ont cessé de se déployer dans l'écosystème du théâtre montréalais, multipliant les activités dramaturgiques rassembleuses et les agrandissements et améliorations de leurs espaces de diffusion pour devenir, cinquante après leur création, de véritables institutions culturelles d'importance. Le mandat de La Licorne, sous la responsabilité de La Manufacture, n'a jamais véritablement changé : faire la promotion d'une dramaturgie basée sur la force d'impact des écritures confirmées et émergentes, québécoises et anglo-saxonnes. Par sa dramaturgie néo-réaliste ; La Licorne est aussi le repère pour les amateurs du jeu stanislavskien et de l'Actor's Studio. Le choix de ce théâtre pour cette recherche apparait évident : La Licorne, depuis ses tout débuts, a été un incubateur d'écritures comiques. Il suffit d'examiner le nombre de nouvelles comédies québécoises et anglo-saxonnes qu'elle a fait découvrir à son public et les multiples auteurs et autrices comiques qu'elle a accueilli·e·s en résidence. Elle a donné naissance à de grandes plumes comiques qui ont marqué l'histoire de la comédie québécoise : nous n'avons qu'à penser à François Archambault (200 représentations de *La société des loisirs*), Catherine Léger (*Baby-sitter*, pièce devenue film), Simon Boudreault et les compagnies Les Éternels Pigistes ou Projet Bocal. Notre recherche s'intéressant aux dix dernières années de création, nous survolerons d'un même coup deux directions artistiques, celle de Denis Bernard (2009 à 2019) et celle de Philippe Lambert (2019 à aujourd'hui). Il s'avère, en examinant les programmations de comédies des dix dernières années et en comparant les deux entrevues menées auprès des directeurs artistiques, que ces dernières ne présentent pas de ruptures franches, mais s'inscrivent en continuité l'une de l'autre, respectant le mandat artistique instauré par le fondateur Jean-Denis Leduc. Il en va de même dans leur approche de la comédie. Malgré quelques légères divergences qui seront explicitées plus loin en analyse, il apparaît que La Licorne propose une vision de la comédie qui s'inscrit dans un temps long, une vision cohérente et incarnée.

Dans un premier temps, il est important de relever l'importance qu'a prise la comédie dans la programmation de ce théâtre lors des dix dernières années (2014-2024). Sur les 127 productions théâtrales proposées par l'institution, 13 pièces québécoises comportent l'identifiant *comédie* dans leur descriptif de programme, ce qui représente 10 % de la programmation de La Licorne. Ces comédies québécoises sont talonnées par 13 comédies étrangères (majoritairement anglo-saxonnes, voir la section suivante), représentant aussi 10 % de la programmation. La comédie, québécoise et étrangère, représente donc près de 20 % des pièces programmées. Si nous élargissons la recension en intégrant d'autres pièces (35 au total) qui, elles, proposent, dans leur descriptif, des termes associés à la comédie (humour, dérision,

drôle, rire, comique, etc.), c'est près de 49 % des pièces programmées à La Licorne qui possèdent un aspect comique inscrit à même leur dramaturgie, soit dans l'écriture, l'interprétation ou la mise en scène. Nous rappelons toutefois que cette étude se concentre uniquement sur les comédies québécoises. Nous considérons donc que le Théâtre La Licorne a produit, au cours des dix années étudiées, 13 comédies québécoises, représentant 10 % de la programmation totale du théâtre. Les comédies qui seront étudiées dans cette recherche sont les suivantes : *Deux pièces pour Étienne Pilon* de Jean-Philippe Lehoux, *Coco* de Nathalie Doummar, *Baby-Sitter*, *Filles en liberté* et *Deux femmes en or* de Catherine Léger, *Psychédélique Marilou* de Pierre-Michel Tremblay, *Comment je suis devenu musulman* et *Je suis un produit* de Simon Boudreault, *Je suis mixte* et *Les ânes sœurs* de Mathieu Quesnel, *La fissure* d'Amélie Dallaire, *Fondant* de Rose-Ann Déry et, finalement, *Le titre du livre serait Corinne* de Marie-Christine Lê-Huu. De plus, La Licorne présente, avec cette liste de comédies, une certaine équité entre les auteurs et autrices du genre comique, que celle-ci soit un choix voulu ou le fruit du hasard.

L'approche de la comédie, à La Licorne, semble assez claire et sera explicitée davantage lors du prochain chapitre, mais osons la résumer : La Licorne est le lieu privilégié de la comédie dramatique, sous l'influence de la dramaturgie anglo-saxonne et du jeu réaliste.

2.5.2 Rideau Vert

Fondé en 1948 par Yvette Brind'Amour et Mercedes Palomino, le Théâtre du Rideau Vert s'avère être la plus ancienne troupe de théâtre du Québec. Les deux femmes de théâtre se partagent alors les rôles respectifs : direction artistique pour la comédienne Yvette Brind'Amour et direction générale et administrative pour Mercedes Palomino. La première production du duo est la pièce *Les Innocentes* en février 1949, jouée au Théâtre des Compagnons. C'est que la compagnie n'a pas de salle fixe et au cours des dix années qui suivront, ses productions s'installeront dans diverses salles de Montréal : petites formes au Théâtre Anjou et grandes formes au Monument-National, au Gesù ou au Théâtre St-Denis. Le Théâtre du Rideau Vert emménage finalement, en 1960, dans ses locaux actuels, anciennement appelés le Théâtre Stella. Pendant 44 ans, ces deux femmes assureront, contre vents et marées, la direction de leur compagnie, fait remarquable et rare dans l'écosystème culturel québécois. Yvette Brind'Amour en profitera pour jouer plus de deux cents rôles et mettre en scène près d'une cinquantaine de productions. En 1992, après son décès, c'est au metteur en scène Guillermo de Andrea de prendre le relais à la direction artistique jusqu'en 2004 où il sera remplacé par la comédienne Denise Filiatrault. En 2009, le Théâtre du Rideau Vert a dû adapter son mode de gestion après la perte d'une bonne part de son financement public,

renforçant l'influence de l'entreprise privée Québecor au sein de son administration. Sa mission théâtrale s'est transformée au cours des nombreuses années de son existence ; certains critiques du milieu lui reprochent un manque de cohésion : les comédies populaires de boulevard côtoient les drames américains ; la création québécoise d'avant-garde (Michel Tremblay, Marie-Claire Blais) se faufile entre deux tragédies classiques ; le théâtre jeunesse s'y trouve une niche tandis que s'y renouvellent la revue et la comédie musicale. Il s'avère aussi difficile, pour plusieurs commentateurs, d'y voir une tradition dramaturgique bien établie et revendiquée. Sur le site officiel, on précise toutefois que la mission de ce théâtre est « de fournir à la collectivité des représentations symboliques de l'existence humaine et d'enrichir son imaginaire par le biais du théâtre considéré comme art. » Le Théâtre du Rideau Vert souligne encore qu'il propose à son public une programmation éclectique et accessible, mélangeant artistes consacrés et émergents, créations et pièces de répertoire du Québec et d'ailleurs. Programme faste, il va sans dire. Le Rideau Vert se distingue des deux autres théâtres à l'étude, puisqu'il n'entretient pas d'aussi fortes connexions avec la dramaturgie anglo-saxonne contemporaine. Parfois on peut y voir quelques pièces américaines ayant obtenu déjà un succès populaire ; mais rien qui ne s'approche des collaborations dramaturgiques anglo-saxonnes des deux autres institutions. Toutefois, ce qui unit les trois théâtres est la volonté affirmée d'offrir un théâtre populaire et accessible porté par un jeu réaliste et psychologique.

Pour ce qui concerne le genre comique, le Rideau Vert possède une longue tradition de production de comédies d'ici et d'ailleurs. L'un des premiers grands succès de la compagnie est la comédie québécoise *Sonnez les matines* de Félix Leclerc créée en 1956 (15 000 spectateurs au Monument-National) et qui sera repris en 1978, dans une mise en scène de Janine Sutto. L'unique mise en scène de la co-directrice, Mercedes Palomino, sera une célèbre comédie de boulevard *Treize à table* de Marc-Gilbert Sauvajon en 1963, mettant en vedette un célèbre Jean Duceppe. La pièce sera reprise en 1971 et en 2010. Molière fait son apparition en 1965 avec *Les Fourberies de Scapin*. De 1960 à 1966, on crée avec beaucoup de succès des revues comiques de fin d'année, toutes mises en scène par Yvette Brind'Amour ; cette initiative sera reprise, sous Denise Filiatrault, avec la série *Revue et corrigée* (2005 à aujourd'hui). Denise Filiatrault sera aussi l'instigatrice d'une reprise importante et mémorable d'un classique comique québécois, soit les *Fridolinades* de Gratien Gélinas (version 1987).

Quelle est la place de la comédie dans la programmation du Théâtre du Rideau Vert ? En excluant les pièces reprises en tournée, le Théâtre du Rideau Vert offre en moyenne à son public d'abonné.es six productions théâtrales par année. Parmi ces six pièces s'insèrent des comédies étrangères (majoritairement

françaises), des comédies québécoises et des spectacles humoristiques. L'année la plus mémorable en comédie reste celle de 2014-2015 où presque toutes les pièces présentées appartiennent au registre comique (5 pièces sur 6) : deux comédies québécoises (*Le prince des jouisseurs* et *La déprime*), un spectacle humoristique (*Revue et corrigée*), une comédie classique (*Le misanthrope*) et une adaptation québécoise d'une comédie française (*Les intouchables*). La présence de la comédie française et d'œuvres comiques (classiques et modernes) est grande : *Le Malade imaginaire* (Molière, 2020), *Le misanthrope* (Molière, 2015), *Art* (Yasmina Reza, 2019), *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?* (Philippe De Chauveron, 2017), *Monsieur chasse* (Feydeau, 2015), *Je préfère qu'on reste amis* (Laurent Ruquier, 2016), Intouchables (Éric Toledano & Olivier Nakache, 2015)*, La cantatrice chauve* (Ionesco, 2017) et *Le Schpountz* (Pagnol, 2019). Cette importante présence exerce une influence indiscutable qui sera traitée au chapitre 3 (section 3.1). À l'intérieur des dix ans étudiés, les comédies québécoises du Rideau Vert peuvent se classifier en deux grandes catégories. Une première catégorie tourne autour des comédies québécoises de création : *Pif luisant* (Gabriel Sabourin, 2023), *Le Prince des Jouisseurs* (Gabriel Sabourin, 2014) et *Molière, Shakespeare et moi* (Emmanuel Reichenbach, 2017). La deuxième catégorie tourne, elle, autour d'une reprise de comédie à succès de La Licorne : *Comment je suis devenu musulman* (Simon Boudreault, 2019). Il est à souligner que la populaire série des revues de l'année (*Revue et corrigée*) n'est pas incluse dans la catégorisation comédie (voir section 1.4). Sur un total de 54 productions en dix ans, on compte 5 comédies québécoises, représentant près de 9 % des productions du théâtre. Si nous ajoutons à ce résultat les 8 comédies françaises programmées et les pièces présentant dans leur description un terme référant à l'univers comique, le nombre s'élève à 18 productions, soit 33 % de sa programmation. Le Théâtre du Rideau Vert possède donc un nombre significatif de productions comiques. Cette abondance s'accompagne-t-elle d'une grande variété de formes comiques ? Le Rideau Vert est-il un vivier de talents comiques ? Permet-il un véritable déploiement du comique québécois ? Une certaine tradition comique semble s'être établie, mais les programmations de comédies de la décennie étudiée semblent manquer de ligne directrice. Nous tenterons toutefois de définir quelques grandes orientations comiques.

Nous nous attardons quelques instants sur les reprises de comédies québécoises. Il est assez traditionnel, dans le milieu montréalais, que les succès critique et populaire de plus petites salles puissent être repris dans de plus grandes salles. Nous observerons ce phénomène dans presque tous les théâtres. Une comédie récente, *Agamemnon in the ring* d'Hilaire St-Laurent, a été créée en 2022 au Théâtre Aux Écuries, lors de l'événement-festival Royalmania, pour être, par la suite, programmée au Théâtre de Quat'Sous en 2024 et être à nouveau programmée au Théâtre Denise-Pelletier en 2026. Duceppe, le TNM, le Théâtre du

Rideau Vert et le Quat'Sous proposent, dans leur programmation, des reprises de pièces, qui proviennent souvent de deux *pépinières* de création : le Centre du Théâtre d'aujourd'hui (*Pas Perdus* d'Anaïs Barbeau-Lavalette, *Des fraises en janvier* d'Evelyne de la Chenelière ou *As is (Tel quel)* de Simon Boudreault) et de La Licorne (*Napoléon Voyage* Jean-Philippe Lehoux ou *Run de lait* de Justin Laramée). Le Rideau Vert a accueilli à deux reprises des œuvres comiques créées à La Licorne, soit *Napoléon Voyage* de Jean-Philippe Lehoux et *Comment je suis devenu musulman* de Simon Boudreault. Une œuvre comique joyeuse et conviviale sur le voyage sous la forme d'un solo un brin autofictionnel et une comédie dramatique sur les tensions culturelles et religieuses. Ces deux œuvres comiques n'ont que très peu de choses en commun, si ce n'est d'avoir rencontré un succès public et critique. Il semble bien que ces choix de programmations soient reliés aux goûts personnels de la direction artistique et au potentiel succès commercial et populaire des pièces.

Pour bien comprendre l'approche de la comédie du Rideau Vert, il faut examiner l'influence de la comédie à la française sur les quelques créations de comédies québécoises de ce théâtre. Cette réflexion sera plus largement explicitée dans le chapitre 3.1. Nous pouvons cependant déclarer que le Rideau Vert vise à produire des comédies populaires, calquées sur le modèle du théâtre privé français.

2.5.3 Duceppe

Bien avant la création de sa compagnie, Jean Duceppe était un acteur accompli qui avait créé de nombreuses pièces de théâtre et joué dans nombre de troupes (TNM, Théâtre du Rideau vert, Théâtre populaire). Après avoir eu deux succès mémorables au Trident, *Charbonneau et le chef* de John Thomas McDonough et *La mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller, M. Duceppe a voulu les ramener à Montréal, pour une série de représentations. Impossible. Refus catégorique du Théâtre du Trident. Il a donc dû se résoudre à les racheter. En joignant les reprises de ces deux pièces à une troisième pièce, *Le Saut du lit* de John Chapman et Ray Cooney, déjà un succès de tournée, il a créé la première saison officielle de la Compagnie Jean Duceppe en 1973. L'objectif de sa compagnie est clair pour son créateur : « Je croyais également qu'on pouvait amener les hommes au théâtre. En 1973, ils ne venaient pas beaucoup. » (1983, p.98). La compagnie s'installe à la salle Port-Royal de la Place des arts. *La Mort d'un commis voyageur* est jouée près d'une centaine de fois et *Charbonneau et le chef*, près de deux cents fois, et cela, sans aucune subvention. Malgré l'argent fédéral et provincial qui viendra par la suite, M. Duceppe cherche à éviter les déficits vécus par d'autres compagnies et théâtres, parlant même de son travail comme « de faire une business » (1983, p.99), par une programmation variée visant un large public. Et cela passe, pour lui, par

un théâtre d'émotion et d'identification. L'important, c'est de satisfaire le public : « C'est donc des gens de la classe moyenne. Les brusquer risque de les faire sortir de la salle. Je n'en vois pas l'avantage. […] Si les gens sortent en pleurant ou parce qu'ils sont émus, d'accord ; mais s'ils partent parce qu'ils sont en maudit, ils ne reviendront pas. » (1983, p.100). Cette vision, propre à M. Duceppe, explique qu'à l'été 1976, face à la controverse de *Sainte Carmen de la Main* de Michel Tremblay, celui-ci décide d'arrêter les représentations pour mettre à l'affiche *Le Dernier des Don Juan* de Neil Simon, une comédie dans la plus pure tradition américaine. Dès les débuts de la compagnie, on s'intéresse au théâtre anglo-saxon, plus particulièrement aux succès théâtraux américains et britanniques. Jean et Louise Duceppe épluchent les revues et journaux en provenance des États-Unis, parcourent les différents festivals de théâtre, en Amérique et à l'étranger, à la recherche des pièces anglo-saxonnes qui connaissent un succès à la fois critique et public. Parmi les auteurs anglo-saxons privilégiés par la programmation figurent des noms célèbres : Tennessee Williams, Eugene O'Neill, David Mamet, Bernard Shaw, Arthur Miller ou John Steinbeck. Mais on offre aussi au public des auteur·ices québécois·es, parmi ceux-ci : Michel Tremblay, Gratien Gélinas, Françoise Loranger ou Marie Laberge. En plus de monter leur création, la direction artistique leur propose aussi la traduction en français québécois de pièces anglo-saxonnes, afin de les libérer d'un français normatif ou argotique propre aux traductions de France. Pendant la période Jean Duceppe, le genre le plus courant est la comédie dramatique, qui permet d'aborder des questions plus difficiles sans trop éprouver son public, objectif important, sinon essentiel pour la compagnie. Le rire apaise et allège la lourdeur des propos sociaux ou des événements dramatiques présentés sur scène. Le rire est un *facilitateur.* Soulignons que monsieur Duceppe offre la chance à de nombreux·euses auteur·ices de tenter leur chance en comédie : à titre d'exemple, Elizabeth Bourget, première étudiante du programme d'écriture dramatique de l'ENT, est programmées sous l'ère Jean Duceppe, avec *Bonne fête, maman* (1981) et *En ville* (1982). Mais plus importante est la programmation de deux classiques de la comédie québécoise, *Les Voisins* (créée chez Duceppe) et *Broue* (créée deux ans plus tôt, au Théâtre des Voyagements), dans la même saison (1980-1981). C'est en 1989 que Jean Duceppe monte une dernière fois sur scène dans la pièce *Bonjour Broadway* de Neil Simon, grand auteur de comédie et auteur régulier de la compagnie. Un an après sa mort, à 67 ans, on donne son nom au théâtre Port-Royal qui a si longtemps accueilli la compagnie entre ses murs. La direction artistique revient à un autre acteur fort associé à la compagnie, Michel Dumont, celui-ci ayant même joué aux côtés du fondateur dans *La mort d'un commis voyageur.* Michel Dumont prolongera la vision de Jean Duceppe de 1991 à 2018, en privilégiant un théâtre d'émotion et d'identification, une forte présence de la dramaturgie anglo-saxonne et québécoise. Sous sa gouverne, la compagnie ouvre des partenariats avec d'autres théâtres montréalais afin de donner plus de

visibilité à des créations québécoises ; on peut citer *24 poses (portraits)* de Serge Boucher ou *Des fraises en janvier* d'Evelyne de la Chenelière. Michel Dumont s'engage fortement dans la nouvelle dramaturgie québécoise en programmant deux saisons complètes de créations québécoises (1997-1998 et 2009-2010). On lui doit aussi la programmation de nombreuses comédies américaines et françaises, mais surtout les succès populaires des comédies de l'auteur Steve Gallucio, dont le triomphal *Mambo Italiano* à la saison 2000-2001. En 2017, c'est au tandem de Jean-Simon Traversy et de David Laurin de prendre le relais et de continuer la mission des deux directions artistiques précédentes. Le duo cherche à poursuivre la mission de la compagnie afin de « contribuer à rendre notre société plus sensible et plus ouverte, en présentant des œuvres à la fois actuelles, accessibles et marquantes ». Les deux acteurs et metteurs en scène, longtemps affiliés à La Licorne, vont transposer certaines pratiques et lignes directrices du théâtre de la rue Papineau chez Duceppe, par exemple en créant leur série de courtes pièces appelée les 5 à 7 de Duceppe.

Quelle est la place de la comédie dans la programmation du théâtre Duceppe ? Depuis les dix dernières années, les deux directions artistiques ont programmé près de 11 comédies, et parmi celles-ci, 7 comédies québécoises. Sur un total de 64 productions (excluant les reprises et tournées), cela donne une programmation complète comprenant 17 % de comédies (étrangères et québécoises) et 11 % de comédies exclusivement québécoises. Toutefois, pour obtenir de tels résultats, nous avons dû élargir la définition de comédie statuée par l'étude, puisque trois des comédies québécoises répertoriées n'évoquent pas le terme comédie dans leur descriptif, mais sont ouvertement décrites dans les revues de presse et dans les entrevues avec les directions artistiques comme des comédies. Il s'agit de *Mama* de Nathalie Doummar, de *Showtime* de Projet Bocal et *Whitehorse* du trio Guillaume Laurin, Sébastien Tessier et Samuel Cantin. Les cas particuliers de *Mama* et de *Showtime* seront étudiés un peu plus loin, ils serviront d'exemples fort pertinents pour illustrer des phénomènes et dynamiques propres à la création et à la programmation de comédies. Si nous ajoutons aux comédies établies plus tôt d'autres pièces où il est fait mention, dans le descriptif, de termes relatifs au comique (humour, satire, drôlerie, etc.), le nombre de pièces à saveur comique grimpe à 25 productions, pour un total de 39 % de la programmation. Nombreuses sont ces pièces qui tanguent vers le comique, sans toutefois embrasser définitivement le terme comédie, et l'intention première de faire rire qui l'accompagne. *Le cas Nicolas Rioux* (saison 2022-2023) d'Erika Mathieu et *Le Manuel de la vie sauvage* (saison 2021-2022) de Jean-Philippe Baril Guérard en sont de bons exemples, identifiées toutes deux comme des *satires*. Le cas est plus complexe pour *Disparu.e.s (August : Osage Country)* (saison 2019-2020) de Tracy Letts, puisque la pièce « avec humour, vivacité et intelligence,

[…] oscille sans cesse entre comédie noire et mélodrame. » Elle semble tout à fait s'inscrire dans l'esprit des comédies dramatiques anglo-saxonnes. Fait important, on notera une volonté de rupture dans la transition entre les directions artistiques lors de l'inauguration de la première saison Traversy-Laurin. Les deux saisons de transition (2017-2018 et 2018-2019) ne comportent aucune comédie, tranchant radicalement avec l'approche de Michel Dumont, où une comédie est programmée chaque année (plus particulièrement durant la période des Fêtes). Il faudra attendre la saison suivante pour trouver la comédie noire et mélodramatique *Disparu.e.s.* Puis, la comédie reviendra ponctuer régulièrement chaque saison programmée. Les comédies québécoises répertoriées et étudiées par cette recherche sont : *Les chroniques de Saint-Léonard* de Steve Gallucio, *En cas de pluie, aucun remboursement* de Simon Boudreault, *L'amour est un dumpling* et *Mama* de Nathalie Doummar, *Tony vend des billets* de Maxime Brillon, *Showtime* de Projet Bocal et *Whitehorse* de Guillaume Laurin, Sébastien Tessier et Samuel Cantin.

Un changement de direction artistique est une opération fort complexe ; La Licorne a vécu cette transition sans heurts ; l'écosystème théâtral du théâtre de l'avenue Papineau abritant une famille théâtrale large à laquelle Denis Bernard et Philippe Lambert appartenaient déjà. Le Théâtre du Rideau Vert abordera lors de ses prochaines saisons cette délicate transition, puisque l'acteur Benoit McGinnis prendra le relais de Mme Denise Filiatrault. Chez Duceppe, cette transition se fit sous le signe d'un renouveau : fonctionnement en tandem plutôt que solo et nouveaux directeurs dont l'historique artistique est plus affilié à La Licorne qu'au théâtre de la Place-des-Arts. Mais ce choix semble tout à fait naturel, puisque, comme le souligne le texte officiel présentant la nouvelle direction artistique, Jean-Simon Traversy et David Laurin ont su, « établir un pont durable entre la dramaturgie anglo-saxonne émergente et les scènes québécoises » lors de leurs carrières en création et donc s'inscrivent parfaitement dans la continuité de Jean Duceppe et de Michel Dumont. Leur programmation, au cours des dernières années, est un habile mélange d'*innovation dans la continuité*, présentant un théâtre d'émotion et d'identification, mais en proposant des incursions rafraîchissantes dans le théâtre autochtone, le théâtre documentaire ou en établissant des nouvelles habitudes théâtrales (5 à 7 chez Duceppe). Du côté de la comédie, en entrevue, le duo avoue d'emblée vouloir maintenir une programmation de comédie comme leurs prédécesseurs. Les raisons sont multiples. Tout d'abord, la comédie et l'humour sont en adéquation avec la mission de Duceppe : « C'est ça Duceppe. C'est le théâtre de l'identification. Pis, pour avoir de l'identification, faut que tu t'attaches, l'humour, ça fait partie de la recette » (David Laurin[1]). L'humour, le comique, la drôlerie

[1] Entrevue menée 19 novembre 2024, à Montréal.

sont essentiels à l'adhésion du public, car ils sont une sorte d'*oxygène* dans l'œuvre dramatique ou tragique. De plus, la volonté d'un théâtre populaire, souhaité par M. Duceppe, théâtre ouvrant ses portes à un public moins érudit aux formes et codes théâtraux, demande aux créateurs d'insuffler à leur création une bonne dose d'humour et de comique pour faciliter l'adhésion et l'identification. Il ne faut pas trop perdre son public et, s'il faut le troubler ou le secouer, le comique est un bon moyen de le préserver. Autre raison fort importante : les programmateurs soulignent que la comédie est payante et remplit les salles. La demande est réelle et les chiffres ne mentent pas. Les premières saisons du tandem ne présentaient aucune comédie. David Laurin souligne que cette absence a été rapidement notée par les abonné.es : « nos deux premières saisons, le commentaire qui revenait le plus, c'est « *on vous aime bien, mais on veut plus de comédies* ». Avec la comédie, le grand public « est présent, y est content pis y en redemande » (Jean-Simon Traversy). Bref, après une période normale de transition, le tandem Traversy-Laurin a rapidement marché dans les pas des directions artistiques de Michel Dumont et de Jean Duceppe en programmant des comédies qui rejoignent un public large et populaire, remplissant la salle et les coffres de la compagnie. Tout en s'inscrivant dans cette tradition, ils tentent toutefois de renouveler la formule, car contrairement à leurs prédécesseurs, ils s'éloignent de la traditionnelle comédie des Fêtes pour explorer de nouvelles avenues comiques. La comédie n'est plus une case à remplir obligatoirement ; ils s'engagent dans une véritable démarche d'exploration et de défrichage comique. Ils veulent s'éloigner des comédies légères, comédie d'été, comédies pures, traditionnellement programmées par Michel Dumont et Jean Duceppe. Un rapide coup d'œil aux programmations précédentes nous permet de confirmer les influences des répertoires français et anglo-saxon sur le choix des comédies. D'un côté, comédie bourgeoise de théâtre privé parisien : *Minuit Chrétien* de Tilly (2011), *L'esprit de famille* d'Éric Assous (2014) et *Une heure de tranquillité* de Florian Zeller (2016). D'un autre côté, comédies américaines ou britanniques éprouvées et auréolées de succès à Broadway - *Pourquoi pas* de Norm Foster (2012), *Village de fous* de Neil Simons (2013) et *La Casta Flore* de Peter Quilter (2008). L'objectif du duo Traversy-Laurin est de rompre avec cette tradition et d'investir dans la recherche de nouvelles voix comiques typiquement québécoises. Difficile de trouver de nouvelles comédies novatrices alors que la proportion des projets de comédies québécoises reçus par la compagnie, à leurs yeux, n'est que de 10 % du total annuel. Pour réussir, ceux-ci vont donc passer par des résidences d'écriture axées sur l'écriture comique, puis par une association avec le géant du divertissement humoristique, Juste pour rire.

2.6 Synthèse

Dans ce premier chapitre, nous avons travaillé à présenter la place de la comédie dans les trois théâtres étudiés. Dans les premières sections de ce chapitre, nous avons effectué un véritable travail de littératie comique afin de bien catégoriser ce qu'est une comédie contemporaine, comment celle-ci se distingue de la pièce comique ou celle contenant des éléments comiques, de l'humour et du spectacle humoristique. Nous avons statué sur une définition de la comédie qui éclaire les futures analyses de la recherche. Les différentes catégorisations qui ont émané de ces premières sections nous ont permis d'orienter la recension des comédies programmées par les institutions. Dans les trois dernières sections de ce chapitre, nous avons présenté une recension des comédies programmées, tout en les situant dans l'histoire des théâtres et dans le rapport singulier de ceux-ci avec le genre comique. Ainsi, chacune des sections se présente comme un portrait global de la place de la comédie dans chacun des théâtres.

À partir de ces portraits, nous pouvons identifier deux grandes approches en comédie se présentant sous la forme de deux types de comédie privilégiés par les programmateurs des théâtres étudiés : la comédie dramatique et la comédie populaire. Dans les prochains chapitres, nous allons nous attarder à définir ces deux grands types de comédie. Le chapitre suivant consacrera sa réflexion à la comédie dramatique.

CHAPITRE 3
LA COMÉDIE DRAMATIQUE

Dans ce chapitre, nous montrerons que les données recueillies lors de la recherche nous informent que la comédie dramatique est l'un des types de comédie privilégiés par les théâtres étudiés. Dans un premier temps, nous verrons comment la comédie dramatique se déploie dans la programmation des théâtres et comment il peut être difficile de la définir (section 3.1). Nous verrons par la suite comment elle s'articule dans le discours de programmation (section 3.2). Dans les deux dernières sections, nous proposerons deux hypothèses pour expliquer l'importance de la comédie dramatique dans la programmation des théâtres étudiés : l'influence de la dramaturgie anglo-saxonne (section 3.3) et la définition commune d'une « bonne pièce » (section 3.4). Ces deux hypothèses permettront d'éclairer quels éléments viennent influencer la vision des directions artistiques, les poussant à privilégier cette forme spécifique de comique.

3.1 La comédie dramatique

La comédie dramatique est le type de comédie le plus répandu lors de la recension des comédies des théâtres étudiés. L'appellation « comédie dramatique » apparaît dans le descriptif de trois pièces : *Coco* de Nathalie Doummar (La Licorne, 2015), *Comment je suis devenu musulman* de Simon Boudreault (La Licorne, 2018 ; Rideau vert, 2019) et *Je suis mixte* de Mathieu Quesnel (La Licorne, 2018). C'est l'appellation la plus commune de toutes les recensions.

En s'attardant aux descriptifs fournis dans les programmes papiers et virtuels des comédies sélectionnées pour cette recherche, nous remarquons que le terme comédie ne se suffit jamais à lui-même : les programmateurs de tous les théâtres lui accolent nécessairement un qualificatif. Seules quelques comédies échappent à cette règle, et elles sont généralement catégorisées par le seul terme de comédie : c'est le cas, par exemple, de *Tony vend des billets* (Duceppe, 2023) ou d'*En cas de pluie, aucun remboursement* (Duceppe, 2016). La plupart des autres pièces présentent des qualificatifs précisant leur esthétique ou leur forme narrative : « comédie en trompe-l'œil » pour *Pif luisant* (Rideau Vert, 2023), « pétillante comédie biographique » pour *Le prince des jouisseurs* (Rideau Vert, 2014), « comédie historico-anachronique » pour *Molière, Shakespeare et moi* (Rideau Vert, 2017), « comédie romantique » pour *L'amour est un dumpling* (Duceppe, 2021), la « comédie touchante de vérité » pour *Les chroniques de St-*

Léonard (Duceppe, 2014), « la comédie psychologique et ambiance surnaturelle » pour *La Fissure* (La Licorne, 2019), « comédie érotique » pour *Deux Femmes en or* (La Licorne, 2023) et, enfin, « comédie éclatée » pour *Showtime* (Duceppe, 2022). Ces différents qualificatifs montrent la volonté des programmateurs à classer la comédie en plusieurs sous-genres, qui vont de la comédie historique à la comédie romantique, en passant par la comédie érotique. Une grande part d'entre elles pourraient être catégorisées de comédies populaires, soit un type de comédie où le rire et le comique priment sur le contenu, qui vise un large public par l'utilisation d'archétypes, de procédés et mécaniques comiques reconnus ainsi que de références culturelles de masse (voir Chapitre 3). Une remarque importante doit être faite en ce qui concerne les autres types de comédies recensées : les différents qualificatifs accolés à la comédie servent presque exclusivement à souligner son caractère non comique, à préciser le lien qui l'unit au drame. En plus des exemples donnés précédemment pour le genre « comédie dramatique » – *Coco* (La Licorne, 2015), *Je suis mixte* (La Licorne, 2018) et *Comment je suis devenu musulman* (La Licorne, 2018 ; Rideau Vert, 2019) –, on retrouve nombre de qualificatifs qui « dramatisent » la comédie : la « comédie noire et douce tragédie » pour *Filles en liberté* (La Licorne, 2018), la « tragi-comédie » pour *Deux pièces pour Étienne Pilon* (La Licorne, 2019) et *Le titre du livre serait Corinne* (La Licorne, 2022), et la « comédie grinçante » pour *Baby-Sitter* (La Licorne, 2017) et *Je suis un produit* (La Licorne, 2021). Nous pouvons considérer que ces qualificatifs – noire, tragique et grinçante – constituent des variations discursives du qualificatif « dramatique », ce qui nous permet de les classer dans la catégorie des comédies dramatiques. Cet emploi répété et massif des termes « dramatiques » semble souligner une préférence marquée des programmateurs pour la comédie dramatique. Sur les 23 comédies québécoises programmées dans les théâtres étudiés, il y aurait près de 9 comédies dramatiques, ce qui équivaudrait à 39 % de toutes les comédies québécoises étudiées par cette recherche. Lors des différentes entrevues menées avec les directions artistiques rencontrées, la comédie dramatique a été évoquée par l'ensemble des programmateurs. De plus, la compréhension de ses motifs et de ses structures semblait fort bien acquise par ces derniers, à la différence des autres types de comédies. Denis Bernard souligne qu'« à La Licorne, pendant les 10-11 ans [de sa direction artistique], on a bien sûr plutôt donné dans la comédie dramatique ». Même son de cloche du côté de Duceppe : Jean-Simon Traversy précise que la formule des 5 à 7, plus conviviale, est majoritairement construite autour de comédies dramatiques. Les directeurs artistiques, lors des entrevues, ont accordé une grande importance aux sujets dramatiques traités par ces comédies, des thèmes graves représentant des enjeux sociaux, qui dans les faits pourraient être rattachés à des pièces appartenant au genre dramatique. Les comédies programmées à La Licorne, mentionnées plus haut, abordent des sujets socialement fort et recèlent quelques moments de tensions dramatiques

et même tragiques : *Coco de* Nathalie Doummar *(La Licorne*, 2015) se donne comme prémisse de départ la réunion d'un groupe d'amies après le décès de l'une d'elles tandis que *Le titre du livre serait Corinne* de Marie-Christine Lê-Huu et Annie Darisse (La Licorne, 2022) s'articule autour de l'accident mortel qui a coûté la vie à la sœur et à la nièce d'une des autrices. *Deux pièces pour Étienne Pilon* de Jean-Philippe Lehoux (La Licorne, 2019) traite du culte de la performance et de ses conséquences sur nos modes de vie, *Baby-Sitter* de Catherine Léger (La Licorne, 2017) place son héroïne en pleine dépression post-partum, *Je suis un produit* de Simon Boudreault (La Licorne, 2021) présente le travail d'une firme de relation publique sur un scandale d'ordre sexuel.

Les directions artistiques utilisent abondamment l'appellation comédie dramatique pour désigner des comédies portant sur des sujets graves ou sociaux. Or, il est intéressant de souligner le fait que la comédie est souvent basée sur des prémisses de nature tragique ou dramatique. Elle est une forme théâtrale, un méta-genre, qui aime vampiriser les autres et embrasser tous les genres, de l'horreur à la science-fiction en passant par le merveilleux et le drame historique. Tout sujet, toute forme, tout genre peut devenir comédie. Nombre de théoricien·nes du comique et du rire ont disserté sur le fait que le comique et le drame ont des bases communes. Rappelons que Jean Sareil, dans son essai *L'écriture Comique* (1984), affirme que le comique ne possède pas de domaine spécifique, que la démarche proprement comique est contradictoire, puisqu'elle fait naître le rire d'un événement triste ou déplaisant pour la victime. Contrairement à l'auteur dramatique qui amplifie la portée violente ou tragique du drame, l'auteur comique ne cesse, à travers mille petites techniques, d'atténuer les effets douloureux de celui-ci pour créer ce que Bergson nomme une distance confortable – une « anesthésie momentanée du cœur » (1903, p.36) – qui permet au rire de jaillir. Véronique Sternberg abonde en ce sens : « La comédie peut s'emparer de n'importe quel thème, et ne se définit pas par la nature de ses histoires, mais par la façon dont elle les met en œuvre. » (2003, p.21) Le comique serait un ton, voire un positionnement esthétique et narratif, qui surplombe un récit dont la situation de base est dramatique. Walter Kerr, dans son essai *Tragedy and comedy* (1967), affirme que les deux genres n'ont jamais cessé de se mélanger, sans donner naissance à un troisième genre. Ils sont, en quelque sorte, les deux faces d'une même pièce. Denis Bernard, en entrevue[2], propose une définition de la comédie qui embrasse cette vision tragique du comique, en englobant celle-ci dans ce qu'il appelle la « grande comédie humaine, celle de l'être humain, devant

[2] Entrevue menée le 21 octobre 2024, à Montréal.

l'univers, confronté à […] une injustice, une absurdité. » Pour Philippe Lambert[3], les comédies de Catherine Léger et de Simon Boudreault le rendent fier en tant que metteur en scène, parce qu'elles ont la capacité d'aborder des sujets sensibles tout en bousculant nos certitudes. Ces deux auteur·ices, de leur côté, sont particulièrement volubiles dans les différents médias de promotion quant à cette vision dramatique de la comédie. Pour elle et lui, la comédie est un moyen comique d'aborder des sujets dramatiques.

Catherine Léger, parlant de l'écriture de sa comédie *Baby-sitter* (2017) :

> Ça ne m'aurait pas intéressée d'écrire un drame là-dessus… Dans ma démarche d'auteur, je peux aller beaucoup plus loin avec la comédie, et c'est une façon plus distrayante d'aborder ce sujet très sérieux. Même si toutes les questions autour du féminisme sont très complexes, il y a un potentiel de drôlerie là-dedans. On rit, on se libère, et c'est déroutant. (Pâris, Voir, 2017)

Simon Boudreault, auteur des comédies *Comment je suis devenu musulman* (2018) et *Je suis un produit* (2021), abonde dans le même sens : « Je veux amener le public à réfléchir en riant. Je crois à la comédie comme vecteur pour amener des sujets aussi explosifs » (Cloutier, En toutes lettres, 2018). Et, « Moi j'ai envie d'utiliser cette palette de la théâtralité qu'est la comédie, en essayant de l'explorer dans ses recoins les plus sombres » (Labrecque, Le Devoir, 2016).

Si, comme on vient de le constater, la comédie est d'emblée interreliée au drame, en quoi la comédie dramatique se distingue-t-elle de la simple comédie ? Difficile de répondre à cette question. Est-elle plus imprégnée du drame que la comédie *régulière* ? Se construit-elle autour d'une alternance de scènes comiques et de scènes dramatiques ? Pourrions-nous affirmer que Catherine Léger se distingue d'une comédie classique à la Feydeau (comédie de boulevard) par sa volonté de mettre de l'avant un propos social fort et de rompre la trame comique par des scènes à saveur plus dramatique ? La question est fort pertinente et une analyse approfondie de la pièce guidée par des approches diverses serait nécessaire. Nous percevons toutefois, en examinant le corpus de comédies dramatiques programmées dans les théâtres étudiés, une volonté, de la part des auteur·ices, de ne pas faire rire à tout prix, de laisser la place à des propos plus sombres afin de souligner les enjeux sociétaux. À la lecture de *Baby-Sitter* de Catherine Léger, on observe en effet une complexité des personnages beaucoup plus grande que dans le cas d'une comédie populaire, une volonté de troubler le spectateur·ice, de créer des zones de tensions et de malaise.

[3] Entrevue menée le 28 octobre 2024, à Montréal.

Dans le descriptif de la pièce, on retrouve les questions suivantes : « Une femme aussi libre et affranchie qu'elle puisse l'être, peut-elle se dissocier du mouvement féministe ? Quelle est la place des hommes dans ce mouvement et dans les débats qu'il provoque ? Mais surtout, comment survivre à ces débats sans se perdre soi-même ? » Ces questions sont fort éloignées des enjeux habituels de la comédie en raison de leur portée sociétale. Elles sont aussi et surtout mises de l'avant par les programmateurs : ces interrogations sont au centre de la démarche de promotion de la pièce. C'est sans doute là que réside, pour les directions artistiques, la clé de la distinction entre la comédie dramatique et la simple comédie : la comédie dramatique serait une comédie où le drame et l'enjeu social sont plus présents ; ils ne se restreindraient pas à la prémisse de la pièce, mais ponctueraient celle-ci, l'imprègneraient dans sa totalité. Le drame et l'enjeu social seraient aussi au cœur de la promotion de la pièce. Le rire de ces comédies en est un qui fait réfléchir parce qu'il dérange et bouleverse, parce qu'il peut être inconfortable : c'est un rire « grinçant ». Toutefois, nous verrons lors de la prochaine section que les directions artistiques n'utilisent pas toujours le terme comédie dramatique pour désigner une comédie qui correspond à la définition précédente. Leur emploi du terme est beaucoup plus complexe, varié et, parfois, confus.

3.2 L'emploi du terme

Comme nous venons de le montrer, l'appellation *comédie dramatique* ne semble pas recouvrir une forme fixe. Nous avons toutefois statué sur le fait qu'elle présente un enjeu social important, qui est traité sur le mode de l'intrigue comique, et qu'on retrouve la présence plus marquée de scènes à nature dramatiques. Le rire recherché est un rire qui dérange pour mieux nous faire réfléchir. Nous avons également souligné que l'enjeu dramatique et les questions sociales de la comédie dramatique sont souvent mis de l'avant lors de la promotion de la pièce. Mais, de façon générale, on peut observer que les programmateurs utilisent l'appellation *comédie dramatique* comme une catégorie « fourre-tout ». Ainsi, Philippe Lambert avoue qu'il l'emploie pour faciliter l'exercice de rédaction des résumés, lorsque ceux-ci sont nombreux et que les synonymes et paraphrases finissent par manquer. Il ne veut pas trop abuser de ce terme, auquel il cherche souvent des alternatives en éliminant le terme *comédie* pour parler d'*humour décalé, déjanté* ou d'*absurde*. Le terme *grinçant* – fréquemment employé et souvent synonyme de comédie dramatique – est, pour lui, un moyen efficace de prévenir le public que les sujets abordés peuvent créer des tensions ou des discussions, le rire de ces comédies se voulant plus satirique et mordant. S'il y a possibilité de choquer le public, celui-ci doit en être averti. On retrouve le même désir de clarté et de précision chez Denis Bernard, mais avec une approche totalement différente. Il avoue que la première idée qui lui vient en tête lors de la conception du programme, est de bien expliquer aux futur.es spectateur·ices les enjeux sociaux

abordés par la pièce. Puis, dans un deuxième temps, la comédie reprend ses droits : « je me dis, je suis en train de faire peur au monde, ça fait que je vais leur dire, […] regarde, n'aies pas peur, tu t'ennuieras pas […] tu vas avoir du fun. » Ainsi, le terme comédie dramatique – incluant ses variantes – sert « d'ajustement de focus », afin de créer un juste équilibre entre les enjeux sociaux plus sombres et le ton plus léger de la comédie. Nous sommes ici dans un travail de précision discursive où les programmateurs visent moins à philosopher sur la nature de la comédie qu'à anticiper les futures réactions des spectateurs et à prévenir les incompréhensions ou les malentendus. L'importance du public scolaire dans la rentabilité des salles est un facteur qui semble soutenir cette idée. Les institutions scolaires, dans la préparation des élèves, recherchent un discours formaté et facilement compris ; veulent aussi être prévenues de tout sujet plus controversé. Au fil des différentes entrevues, un autre élément est venu éclairer la surabondance de la désignation « comédie dramatique » dans la programmation : le désir de précision et de concision des programmateurs dans la présentation des pièces. Philippe Lambert avoue d'emblée qu'il n'a aucune pudeur à user du terme comédie dans le descriptif d'une pièce, mais que l'exercice de fabrication du discours autour des comédies programmées relève généralement du défi : il faut de la précision et de la concision, trouver les termes justes pour éviter une déception chez le·la futur·e spectateur·ice qui ne reconnaîtrait pas sur scène ce qui lui a été annoncé dans le programme. Un juste équilibre doit être maintenu entre la volonté publicitaire de susciter la curiosité et l'importance de relever les qualités esthétiques et dramaturgiques du spectacle.

Si la pièce aborde des enjeux dramatiques et sociaux, les directions artistiques veulent les présenter, souvent sous la forme d'une longue liste précisant chaque enjeu. C'est ainsi que les enjeux sociaux dominent les descriptifs des comédies programmées et supplantent l'exposition de l'intrigue comique, la présentation d'une forme théâtrale ou une démarche d'expérimentations esthétiques. En survolant le descriptif des comédies programmées dans les différents théâtres étudiés, nous avons pu remarquer que les thématiques et les enjeux sociétaux sont multiples : infidélité, image corporelle, désir et désillusion, mouvement féminisme, super-performance, peur de l'échec, nationalisme, tiraillement entre la tradition et la liberté, tiraillement entre le refoulement et le plaisir, nature plurielle de l'identité, implosion du couple, culte de la performance, réflexion sur l'ennui, pression familiale, la relation père-fils, la résilience, etc. Ces multiples thématiques témoignent de la diversité et de la pertinence des sujets abordés par la comédie québécoise, mais elles soulignent aussi clairement que celle-ci s'ancre dans une discussion plus large sur les enjeux importants qui secouent notre société. La comédie a toujours puisé dans les tensions et frictions propres à la vie de la Cité ; nous ne sommes finalement pas très loin des grandes figures

moliéresques ou d'un Aristophane dénonçant les excès de son époque. Cependant, les directions artistiques poussent ce regard sociologique et critique un peu plus loin, en réduisant l'aspect comique dans la présentation des pièces et en favorisant les questions sociales. Les pièces de Catherine Léger offrent des exemples fort éclairants de ce procédé. *Filles en liberté* (La Licorne, 2017) se présente comme une « comédie noire et douce tragédie » où « portés par une parole féministe, les dialogues savoureux mettent en relief le capitalisme ambiant de notre époque tout en abordant la super-performance, la peur de l'échec ou encore le nationalisme et l'engagement politique ». Pour son adaptation libre de la comédie érotique *Deux femmes en or* (La Licorne, 2023), le descriptif précisera qu'elle « met notamment en lumière le double standard qui pèse encore sur les épaules des femmes décidant de vivre librement leur sexualité », en offrant également « une réflexion sur l'ennui, ainsi que sur la pression de la famille parfaite ». Les enjeux sociaux deviennent alors plus souvent qu'autrement le point focal du descriptif de la pièce. Cette mise de l'avant du sujet social dit *sérieux* favoriserait davantage cette impression que la comédie dramatique est dominante dans la programmation des théâtres étudiés.

En somme, les directions artistiques emploient abondamment le terme *comédie dramatique* et ses dérivés (noire, grinçante, tragique). Cependant, cet emploi du terme n'est pas uniquement relié à une catégorie précise de comédie, qui privilégierait l'aspect dramatique sur l'aspect comique : la comédie dramatique s'avère aussi un terme un peu « fourre-tout », facilitant grandement la rédaction des descriptifs des pièces. De plus, les directions artistiques ont tendance à favoriser la présentation des enjeux sociaux sur celle de l'intrigue comique des pièces, ce qui contribue à l'impression que la comédie dramatique domine la programmation.

Dans la prochaine section, nous ferons l'hypothèse, après analyse des différentes entrevues menées avec les directions artistiques, que la comédie dramatique est favorisée par les directions artistiques de La Licorne et Duceppe en raison de l'influence majeure de la dramaturgie anglo-saxonne sur l'histoire interne de ces théâtres.

3.3 L'influence anglo-saxonne

La Manufacture possède une longue tradition de partenariat avec des théâtres et des compagnies anglo-saxonnes (Peacock Theater de Dublin, Traverse Theatre d'Édimbourg) ; son fondateur, Jean-Daniel Leduc, ainsi que ses prédécesseurs, nous ont fait découvrir nombre de pièces britanniques, irlandaises, écossaises et canadiennes, et parmi ces pièces, un bon lot de comédies. Ces mêmes comédies ont été traduites par

des auteurs et autrices reconnu.es et affilié.es à La Licorne : par exemple, François Archambault, auteur des comédies *La société des loisirs* (2003) et *Enfantillages* (2013) a traduit *Ulster American* et *Les Écossaises* de David Ireland. Comme le souligne Alexandre Cadieux, les écritures anglo-saxonnes contemporaines traduites en français ont comme « principal point de chute à Montréal […] la salle de la rue Papineau. » (2009, p.31), Dans le corpus de pièces retenues pour cette recherche, 11 comédies anglo-saxonnes ont été programmées à La Licorne de 2014 à 2024, ce qui représente un nombre élevé si l'on prend en compte le fait que, durant cette même période, 13 comédies québécoises ont été montées. À souligner que seulement deux comédies provenant d'autres pays (non-anglophones) ont pu se loger dans la programmation : *Flairfly* (2020) de l'auteur espagnol Joan Yago Garcia et *Perplexe* (2018) de l'auteur allemand Marius Von Mayenburg. Tout au long des dix années de programmation, les comédies québécoises et anglo-saxonnes se croisent, s'entrecroisent, s'entremêlent et, inévitablement, s'influencent. Cette influence est toutefois unidirectionnelle : les comédies anglo-saxonnes, largement traduites et diffusées, incitent les auteur·ices et metteur·euses affilié·es à La Licorne à épouser une dramaturgie comique anglo-saxonne. Denis Bernard, directeur artistique, est fort clair sur ce point : il a travaillé avec « des auteurs […] qui ont été, je disais, et je l'ai toujours dit, contaminés par la dramaturgie anglo-saxonne. Et ce n'est pas un hasard. Cette contamination-là, moi, je la voulais, je la souhaitais. » Pourrait-on parler ici d'une *osmose comique* entre comédie anglo-saxonne et comédie québécoise ? Et comment s'articulerait cette *osmose comique* ? Denis Bernard précise que « chez les Britanniques, […] on est capable de rire, le rire fait partie de la dramaturgie » ; et ce rire anglo-saxon a permis à La Licorne de se distinguer des deux autres théâtres à l'étude dans cette recherche. Effectivement, les théâtres Duceppe (époque Dumont) et Rideau Vert ont surtout privilégié la comédie française en complément d'une programmation de comédies québécoises originales ; plus précisément, des comédies françaises auréolées d'un succès outre-mer, dans la tradition du vaudeville et du boulevard. On citera *Une heure de tranquillité* (2016) de Florian Zeller et *Nos femmes* (2016) d'Éric Assous chez Duceppe et les adaptations pour la scène des films à succès *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* (2017) de Philippe De Chauveron et *Intouchables* (2015) d'Éric Toledano et Olivier Nakane au Rideau Vert. Cette différence d'approche est marquée et notable : La Licorne ne propose pas de grandes comédies populaires à la française, associées à un certain théâtre bourgeois où, selon Denis Bernard, « on stationne le Chrysler, puis on s'en va écouter une comédie bourgeoise après avoir mangé un onglet. » Celui-ci associe notamment le vieux répertoire comique à la française (Molière, Feydeau, Labiche) à une sorte de colonisation comique qui a englué pendant trop longtemps nos scènes québécoises et que La Manufacture a combattu tout au long de son histoire. Trop souvent, toujours selon Denis Bernard, dans ce type de grandes comédies françaises,

vaudevilles ou boulevards modernes, « on m'enfonce un rire malgré moi dans la gorge puis on me prend pour un cave. […] Ce que le théâtre britannique anglo-saxon ne fait pas, je trouve, c'est là, la qualité du théâtre anglo-saxon. » Pour lui, la comédie anglo-saxonne se distingue de la comédie populaire française de plusieurs façons : elle met au cœur de sa dramaturgie les enjeux sociaux contemporains, elle ne cherche pas le rire à tout prix et, finalement, elle présente une esthétique plus frontale, proche du monologue, du stand-up à l'américaine. Une pièce comme *Terminus* (La Licorne, 2016) de Mark O'Rowe est un bon exemple. La pièce est présentée comme une comédie noire, sous la forme de trois monologues croisés, démontrant « les chemins parfois tortueux que l'humain peut emprunter pour fuir la solitude ». Ici, la forme s'éloigne de la comédie de situation pour embrasser une histoire à relais, sombre et fantastique, racontée par des personnages en quête de rédemption. Un autre exemple de l'approche anglo-saxonne serait celle d'Ulster American (La Licorne, 2021) de David Ireland. Cette comédie noire met en scène la rencontre d'une dramaturge irlandaise, d'un acteur hollywoodien et d'un metteur en scène anglais. L'intrigue se veut une soirée qui dérape, bataille d'égos et de visions artistiques, se terminant sur des actes d'une violence rare. David Ireland y traite, avec un humour vitriolique, de « mansplaining » et de féminisme de façade. Ces deux derniers exemples illustrent bien l'approche anglo-saxonne ; celle de privilégier les enjeux sociaux et le comique satirique ; de ne pas chercher le rire pour le rire. Jean-Simon Traversy et David Laurin, pour leur part, ont eu une longue relation professionnelle et artistique avec La Licorne, ce théâtre les a beaucoup influencés. Leur vision du comique et de la comédie se rapproche de celle de Denis Bernard et de Philippe Lambert et est, elle aussi, fortement influencée par la dramaturgie anglo-saxonne. Toutefois, en entrevue, le duo avoue qu'ils ont longtemps cherché dans les comédies étrangères, particulièrement anglo-saxonnes, un comique qui pourrait entrer en vibration avec le public québécois, mais que les pièces repérées, malgré leur forte portée sociale, n'atteignaient pas la cible : « on avait de la difficulté à trouver une pièce qui fittait à 100 % avec l'humour d'ici, qui soit dans le moment présent. » C'est pour cette raison qu'ils ne programment pas autant de comédies anglo-saxonnes que La Licorne, mais souhaitent investir dans le développement d'auteur·ices québécois.es avec un comique se rapprochant de la vision anglo-saxonne.

À quelques exceptions près, la comédie québécoise créée à La Licorne et chez Duceppe suivrait ce modèle anglo-saxon : elle chercherait à produire un rire franc, mais aucunement forcé ; un rire dosé, équilibré et porteur de sens, prenant son ancrage dans le réel d'une situation dramatique, travaillant par légers décalages critiques à décortiquer un enjeu de société inscrit dans l'actualité. La comédie ciblée est ici dramatique et socialement engagée.

3.4 Rire et pleurer

Dans cette section, nous aborderons une autre influence majeure qui pourrait expliquer la prédominance de la comédie dramatique dans les programmations de La Licorne et Duceppe. Nous nous attarderons à l'idée de la « bonne pièce » évoquée lors des entrevues avec ces différentes directions artistiques. Nous verrons comment cette idée de la « bonne pièce » favorise la comédie dramatique, puis comment celle-ci s'est articulée lors de la création de la pièce *Mama* de Nathalie Doummar (2022).

Pour les directions artistiques de La Licorne et de Duceppe, une bonne pièce de théâtre doit posséder une part d'humour et une part de drame ; la pièce doit faire réfléchir, émouvoir et faire rire. Dans cette perspective, l'humour et le comique sont un moyen efficace d'ouvrir un *canal de réception,* qui adoucit la lourdeur du drame et l'exposition aux enjeux politiques et sociaux, permettant une certaine *anesthésie du cœur*, *de l'empathie* du spectateur·ice, pour mieux frapper l'imaginaire avec une grande finale plus dramatique et émotive. Ce que l'on cherche à provoquer chez les spectateur·ices, c'est une forte charge émotionnelle par le mélange de drame sensible et d'humour. Selon Jean-Simon Traversy, « on a besoin d'ouvrir ce canal-là pour après ça pouvoir rentrer dedans. » Cette formule – mélange d'humour, de comique qui allège et distille le drame pour mieux le faire surgir en final – a été longuement discuté lors des entrevues avec les directions artistiques des deux théâtres. Elle tirerait sa source de la dramaturgie anglo-saxonne où un parfait équilibre existe entre comédie et émotion au sein d'une même pièce. Cet équilibre permettrait aux spectateur·ices d'être profondément touché.es. En examinant la recension des pièces programmées, on retrouve cette idée de la « bonne pièce » dans un grand nombre de descriptifs et de programmes. Elle s'articule, dans le discours, en accolant l'humour à un sentiment plus noble ou plus dramatique, montrant que l'émotion vécue par le public sera variée : le rire et les pleurs se succéderont et s'emmêleront. Par exemple, *Le Loup* de Nathalie Doummar (Duceppe, 2022) est une pièce où « l'authenticité, la fraîcheur et l'humour […] rendent ce texte lumineux malgré son sujet sombre ». « Humour et lucidité » sont au rendez-vous avec *Tout Inclus* de François Grisé (Duceppe, 2021) ; « humour et sensibilité » pour *LAU* de Marie-Pier Audet (Duceppe, 2023), un « récit à la fois touchant, comique et poétique » pour *Design intérieur* de Brigitte St-Aubin (Duceppe, 2021), « une bonne dose d'humour, de suspense et d'émotions » pour *J'aime Hydro* de Christine Beaulieu (Duceppe, 2019), et « un théâtre musical aussi drôle que déchirant » pour *Fun Home (Album de famille)* de Lisa Kron (Duceppe, 2020). Pour les directions artistiques questionnées, la bonne pièce serait celle qui navigue entre l'émotion et le rire de soulagement, entre l'identification et la distanciation, entre l'empathie et une certaine forme d'indifférence. Dans le bon drame, la comédie est au service du drame ; la bonne comédie, elle, exige que

le drame soit à son service. Cette vision de la « bonne pièce » - où l'émotion bascule entre le rire et les pleurs – ne peut qu'influencer la perception de la comédie des programmateurs. Pour eux, la comédie se doit de produire une vive émotion, d'émouvoir et de se mêler au drame. C'est ainsi que l'on peut croire que « la bonne pièce » amène les programmateurs à favoriser des comédies qui souscrivent à cette formule : la comédie dramatique est alors un type de comédie favorisé.

La production de *Mama* de Nathalie Doummar offre un excellent exemple de cette mise de l'avant des émotions dans la comédie dramatique influencée par la vision de la « bonne pièce ». *Mama,* créée en résidence chez Duceppe, a ouvert la saison 2022-2023 dans une mise en scène de Marie-Ève Milot. L'œuvre est la deuxième pièce issue des résidences d'écriture de la compagnie, après *Showtime* de Projet Bocal (Duceppe, 2022). Fortement inspirée de la famille égyptienne de l'autrice, la pièce raconte la veillée d'un patriarche mourant par une douzaine de femmes de la famille, toutes de différentes générations. La dramaturgie de la pièce est construite autour des discussions animées entre ces femmes, de l'évocation de leurs souvenirs, mais aussi de leurs projets d'émancipation. Dans le descriptif publié pour la saison 2022-2023, nulle part ne figure le terme *comédie*, le texte mettant plutôt de l'avant les thématiques qui traversent l'œuvre, la tension entre le « désir d'affranchissement » et « d'appartenance » à une culture d'origine. Le récit est décrit comme « une histoire d'amour et de violence, de transmission et de transgression ». À aucun moment dans le programme n'est évoqué le caractère comique de la pièce, si ce n'est dans une toute petite phrase où l'on mentionne que les personnages féminins, malgré leur malheur, « rigolent ». Le tandem Traversy-Laurin a suivi de très près le processus d'écriture – une écriture de plateau, bâtie sur des improvisations et des échanges entre l'autrice et les actrices – ainsi que l'ensemble du processus de production. Ils rapportent en entrevue n'avoir jamais vraiment remarqué la charge comique de la pièce. Or, lors de la première médiatique, devant une salle comble, les rires ont fusé de toutes parts, à la surprise des directeurs artistiques. David Laurin résume la surprise : « Dans ma tête, *Mama*, quand je l'ai lu, quand même le 3/4 des répétitions, c'était un drame. J'ai pas vu de comédie là-dedans. Pis, le soir de la première, j'ai vu une comédie. » Les deux expliquent ce phénomène par des silences, invisibles à la lecture, et des formules qui, à force d'être répétées, font mouche et provoquent l'hilarité. De plus, la qualité d'écriture de Nathalie Doummar a permis une forte identification du public, poussant ce dernier à rire là où la situation ne l'exigeait pas. En somme, le public de *Mama* a vécu un parfait équilibre entre les rires et les pleurs. Mama s'inscrit donc dans ce que le duo désigne comme une « bonne pièce ». Au détour d'une phrase, David Laurin ajoute que *Mama* est une comédie, « mais avec une grande profondeur », déduisant ainsi que la comédie a bénéficié du drame, qu'elle n'est pas une

comédie pure, qu'elle porte un propos fort et fait vivre une variété d'émotions. Cette surprenante force comique de *Mama* a été reconnue non seulement par le public et par la direction artistique, mais aussi par le Groupe Juste pour rire, nouveau partenaire des résidences d'écriture de la compagnie. Ainsi, *Mama* a été reprise en juillet 2023 dans le cadre du Festival Juste pour rire pour une série de représentations. « Tu pleures de rire et tu pleures tout court », annoncera Patrick Rozon, alors chef de la direction de création pour le groupe Juste pour rire, en conférence de presse (Journal de Montréal, 13 juillet 2023). Dans sa promotion de la pièce, le Groupe précise qu'elle a fait salle comble durant 26 représentations, séduisant plus de 15 000 spectateur·ices, soulignant du même coup son succès public. *Mama* devient donc une comédie dramatique populaire sous l'égide du Festival Juste pour Rire. Le cas de *Mama* est somme toute révélateur des processus parfois complexes qui donnent naissance à une comédie. D'un côté, la pièce s'inscrit parfaitement dans l'esprit de la « bonne pièce » chère aux directeurs artistiques (mélange dosé d'humour et d'émotion) mais, de l'autre, sa réception publique a fait ressortir l'aspect franchement comique de l'œuvre. Bref, c'est le public qui l'a sacré *comédie*. Dans un deuxième temps, c'est l'instance de légitimation du comique, le Groupe Juste pour rire et son festival, qui l'a consacrée définitivement comme *comédie*. Nathalie Doummar présentera la saison prochaine (2025-2026) une nouvelle pièce, *Frères,* une sorte de réponse masculine à *Mama*. Lors de l'entrevue avec la direction artistique, alors que l'équipe de Duceppe rédigeait les descriptifs des pièces à venir, Jean-Simon Traversy et David Laurin me faisaient part du fait que Nathalie Doummar ne souhaitait pas que le terme *comédie* figure dans le descriptif. Pour Jean-Simon Traversy, le co-metteur en scène, la pièce est « immensément drôle ». David Laurin explique le refus de l'autrice par une volonté de ne pas être étiquetée. Pour lui, le terme *comédie* provoque des attentes, une injection de rire, qui peut s'avérer un piège pour la production car elle pourra décevoir si elle ne livre pas assez de rires, alors qu'une pièce *non étiquetée comique* provoquera la surprise par sa charge comique. Cet horizon d'attente face à la comédie ainsi que l'injonction au rire qu'elle entraine seront traités dans la conclusion de ce mémoire. Ils sont, sans doute, des raisons valables qui expliqueraient la réticence pour certains créateurs à user du terme *comédie*. Il est parfois préférable pour ces créateurs de s'en tenir au terme drame, dans sa forme « bonne pièce » à l'anglo-saxonne. Le rire qui accompagnera le drame sera alors mieux accueilli parce que moins attendu. Des mois après l'entrevue, la programmation de la saison 2025-2026 est finalement sortie, *Frères* y figure, sous l'appellation de *comédie dramatique*.

3.5 Synthèse

Par la recension des comédies programmées et le travail d'analyse thématique qui a été mené à partir des entrevues, nous avons tenté de démontrer que la comédie dramatique était le type de comédie largement favorisé par les directions artistiques des théâtres étudiées (Licorne et Duceppe). Toutefois, ce constat est à nuancer. Les discours des auteur·ices et des directeurs artistiques de ces théâtres tendent à montrer que la comédie contemporaine est intrinsèquement liée au drame et donc qu'il y a peu de distinction, à leurs yeux, entre la comédie dramatique et la comédie. De plus, l'emploi du terme comédie dramatique dans les programmes et les descriptifs présente de nombreuses ambiguïtés. Tout d'abord, la comédie dramatique est souvent un terme « fourre-tout » facilitant la création des descriptifs, permettant de clarifier le propos et d'orienter l'horizon d'attente du public. Ensuite, les directions artistiques favorisent la mise de l'avant des enjeux sociaux dans la promotion des pièces. Cela peut donner l'impression que la comédie dramatique est davantage présente dans la programmation, puisque l'enjeu social est au cœur de sa forme. Au-delà de ces interrogations, nous pouvons, à partir de l'analyse des entrevues, proposer deux hypothèses qui pourraient expliquer la forte présence de la comédie dramatique dans le discours de programmation : la grande influence de la dramaturgie anglo-saxonne sur la vision artistique des programmateurs et, découlant de celle-ci, la vision de la « bonne pièce » mélangeant l'émotion vive et le rire franc.

Dans le prochain chapitre, nous nous attarderons à un autre type de comédie privilégié par les directions artistiques des théâtres étudiés : la comédie populaire.

CHAPITRE 4

LA COMÉDIE POPULAIRE

Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur un autre type de comédie programmée dans les différents théâtres étudiés : la comédie populaire. Dans une première section, nous définirons les contours de ce type de comédie en comparant plus particulièrement son positionnement culturel en France et au Québec (section 4.1). À l'aide des données recueillies par la recherche, nous présenterons les deux approches de programmation de la comédie populaire mises de l'avant par les directions artistiques. Une première approche est celle de la comédie populaire à la française, fortement privilégiée par le Théâtre Rideau Vert (section 4.2). Cette section de chapitre s'attardera plus longuement à l'analyse de trois comédies du Rideau Vert, dans une volonté de démontrer qu'il y a un modèle comique propre à ce théâtre. Cette analyse permettra de contrebalancer l'absence d'entrevue avec la direction artistique. Ainsi, à la différence de l'approche privilégiée pour les deux autres théâtres, et dans un souci d'équilibrer le travail de réflexion, nous analyserons en détail le contenu narratif et esthétique des comédies qui y sont programmées. De plus, la section 3.3 se penchera sur une deuxième forme de comédie : la comédie populaire absurde. Finalement, le chapitre se terminera sur une réflexion plus large concernant la volonté des directions artistiques de programmer la comédie populaire sous une forme renouvelée (section 4.4). Cette section déclinera les différents défis et enjeux qui accompagnent la création d'une comédie populaire : la recherche d'une qualité de rire (section 4.4.1), d'une zone de jeu comique (section 4.4.2) et d'une légitimation comique (4.4.3).

4.1 La comédie populaire

La comédie, de tout temps, a attiré les foules. Associée aux spectacles ambulants présentés dans les foires, les rues, les places publiques, sa longue tradition populaire se poursuit aujourd'hui dans des théâtres privés et publics. Les quelques préjugés qui sont encore associés à l'art comique visent le plus souvent son caractère populaire et grand public ; la comédie voudrait, pour rejoindre la masse, le rire à tout prix et serait prête à tout pour l'obtenir, quitte à tomber dans des procédés éculés afin d'assurer le maximum d'effets comiques. La comédie populaire serait donc le lieu de la facilité, du cliché, des stéréotypes et de la caricature grossière. Mais d'où vient ce préjugé tenace ? Nous tentons ici d'expliquer une de ces causes probables. Il faut d'abord dire que toutes les études exhaustives des formes comiques nous amènent presque toujours à réfléchir aux procédés et mécaniques permettant la production du rire. D'Henri

Bergson à Steve Kaplan, nombre de penseurs ont ausculté les œuvres comiques populaires pour les disséquer et y exposer les mécaniques du rire. Ces mécaniques et procédés, d'une grande efficacité, sont encore enseignés dans des écoles spécialisées (École nationale de l'humour, École nationale de théâtre du Canada), mais aussi dans des séminaires et des ateliers. Les impératifs monétaires pèsent lourd sur la production d'une comédie, il faut rejoindre une certaine masse critique et rien n'est plus problématique qu'une comédie qui n'est pas drôle. La comédie demande une *performance comique,* c'est-à-dire un certain degré de comique, une bonne dose de rire, pour que le public soit satisfait de la performance qui lui est présentée. La comédie est liée étroitement à l'horizon d'attente du public. Tous les acteuri·ces et écrivain·es comiques le savent. Pour rejoindre le public le plus large possible, le créateur se doit d'utiliser adéquatement et en très grand nombre les procédés et mécaniques qui font rire. Cette utilisation répétitive par les créateur·ices pousse inévitablement vers un systématisme des techniques qui peut nous éloigner de l'idée de l'art, celle d'une création recherchant de nouvelles voies esthétiques. Étant donné la volonté de produire des effets à répétition et la surutilisation de techniques pour les obtenir, nous ne sommes pas très loin de la notion de divertissement. C'est ce que nombre de critiques de la comédie populaire lui reprochent : d'être une forme de théâtre qui tombe dans le divertissement facile. Ils contribuent donc à installer dans l'imaginaire collectif une opposition entre les audaces du théâtre d'art et les codes approuvés du divertissement. Ce dernier s'adresse à la masse et recourt à des techniques et mécaniques assurées qui aplanissent son message en facilitant la compréhension de chaque aspect de l'œuvre proposée au public. La comédie populaire se présente comme une création qui priorise le rire sur le contenu et l'enjeu social (contrairement à la comédie dramatique), ce qui l'amène à valoriser les codes et mécaniques du divertissement populaire. C'est une comédie qui vise prioritairement l'adhésion d'un public large et qui, fort souvent, y parvient. Pour ce faire, elle cherche l'immédiateté du rire en usant de types sociaux et de situations universelles (De Rougemont, 1994). Elle fait usage du grotesque, de la caricature et de la répétition, d'un certain excès comique et d'intrigues d'une simplicité assumée (Huchon, 2001). Parfois même, l'intrigue se voit réduite à une simple succession de situations à gags faciles, évacuant toute progression dramatique. Elle met de l'avant le corps dans sa pleine démesure, privilégie le rythme, le gag, la chute, l'exagération (Lecoq, 1997). En somme, la comédie populaire aime l'excès. C'est le lieu du débordement. Cet excès, ce débordement, cette abondance comique ne cherchent jamais le malaise ou le trouble, à la différence de la comédie dramatique. Brigitte Brunet, dans son essai *Le théâtre du Boulevard* (2004), évoque le fait que le succès populaire du Boulevard (forme de comédie populaire) est dû au fait que ce théâtre privilégie l'idéologie du plaisir. Nous verrons toutefois, plus loin dans ce chapitre, que cette vision de la comédie populaire n'est pas pleinement satisfaisante. Certaines des

comédies parmi les plus populaires du Québec échappent à ces caractéristiques qui apparaissent peut-être un peu trop restrictives. La comédie populaire a parfois été créée dans les théâtres institutionnalisés, mais on la retrouve le plus souvent dans des théâtres privés où la nécessité financière de remplir les salles a joué un grand rôle dans leur création.

En France, une séparation très nette s'est effectuée entre théâtre public (théâtre de la recherche esthétique) et théâtre privé (théâtre populaire). Cette séparation ne s'est pas uniquement restreinte au lieu physique des théâtres. Dans l'histoire théâtrale de France, elle s'est aussi construite autour des formes théâtrales et d'un régime de financement. Le drame, la tragédie et le théâtre d'expérimentation se sont installés dans les théâtres publics alors que les théâtres privés ont privilégié leurs propres formes : féeries, mélodrames, opéra-comique et vaudeville (Hyraud,2021). De plus, des publics distincts fréquentant l'un ou l'autre des circuits (public et privé) ont affermi cette division. Cette séparation s'est même infiltrée dans le rapport que nous entretenons avec rire. Toujours selon Violaine Hyraud (2021), une séparation similaire aux divisions privée et publique s'est aussi effectuée pour le rire : le théâtre public a privilégié l'hybridation du rire – c'est-à-dire son apparition discontinue dans les œuvres – alors que les théâtres privés ont fait du rire une spécialisation. C'est ainsi que certains théâtres privés parisiens consacrent l'entièreté de leur programmation à la comédie populaire alors que des théâtres publics préfèrent programmer des œuvres qui peuvent, par moments, contenir des éléments comiques. Hyraud présente cette séparation comme un choix esthétique du rire. Celui-ci peut s'infiltrer dans le théâtre dit « sérieux » dans des moments choisis et sous des formes distinctes, ce qu'elle appelle hybridation. Le rire peut aussi se voir systématisé sur des scènes dédiées au comique ou à l'humour, ce qu'elle définit comme une spécialisation. Ce phénomène n'est pas unique à la France, ou plus spécifiquement au milieu théâtral parisien, il existe aussi aux États-Unis par le truchement de l'opposition entre les théâtres subventionnés (à forte présence philanthropique) et les théâtres commerciaux de Broadway, lesquels s'articulent davantage autour de la forme de la comédie musicale. Cette séparation entre les lieux de diffusion du rire et les lieux de recherche théâtrale existe bien au Québec. Toutefois, cette séparation n'est pas aussi marquée. Le circuit des théâtres d'été a longuement été le lieu de la comédie populaire, de même pour le burlesque qui réunissait de nombreuses foules dans les différents théâtres de la métropole (Hébert, 1989), dont le célèbre Théâtre des Variétés, ainsi que dans des tournées fort populaires en région. Au cours des dernières décennies, ces deux circuits se sont considérablement appauvris ; les théâtres consacrés au burlesque et au vaudeville ont tous fermé, et il ne reste plus qu'une poignée de théâtres d'été. Toutefois, la comédie populaire a pu trouver, ces dernières années, de nouvelles voies de production. Quelques

compagnies de production privées ont commencé à produire des comédies à succès ; les groupes Juste pour rire, Encore et Monarque ont su se tailler une place de choix dans les salles de la province avec des spectacles populaires et rassembleurs. Ces groupes produisent leurs pièces dans un circuit régional, mais aussi à Montréal et à Québec, qui offrent des salles multifonctionnelles à la programmation variée (musique, humour, danse, variété). Leurs spectacles sont très rarement accueillis dans les théâtres institutionnalisés, ce qui porte à croire qu'un nouveau circuit privé s'est créé pour la comédie populaire, imitant le circuit des théâtres privés à la française. Les spectacles de ces compagnies (Monarque, Juste pour rire, Les Agents Doubles) consistent majoritairement en des reprises de succès populaires de la télévision, du cinéma ou du théâtre. On n'a qu'à penser aux récentes productions de la compagnie Monarque : *Le dîner de cons*, *Québec-Montréal*, *La Galère*. Quelques créations apparaissent ici et là, fort peu nombreuses. Soulignons le travail de Simon Boudreault qui, s'alliant avec l'humoriste Laurent Paquin, propose des créations comiques hors des théâtres institutionnalisés qui s'inscrivent dans ce nouveau circuit privé : *On va tous mourir* (2019) et *Tout sur le sexe* (2026). Nous pouvons aussi ajouter le dernier spectacle de Les Éternels Pigistes, *Flambant Nue*, produit par un producteur privé, Concertium, en 2026. Outre ces récentes tentatives, il n'y a donc pas tant de création de nouvelles comédies populaires québécoises au sein de ce circuit récent. Est-ce que les théâtres institutionnalisés seraient intéressés à produire ou diffuser des formes contemporaines de la comédie populaire ? La réponse à cette question est plus ou moins claire. Les entrevues effectuées lors de cette recherche nous ont montré que les directions artistiques des théâtres étudiés ont un rapport complexe à la comédie populaire. Ils sont ouverts à élargir le public, mais craignent de tomber dans le simple divertissement ou d'être associés au milieu de l'humour. Les directions artistiques de La Licorne, de Duceppe et du Rideau Vert affirment toutes avoir une orientation précise : tous souhaitent, par la comédie, rejoindre un vaste public. Par ses procédés narratifs et ses codes esthétiques facilement assimilables, la comédie s'est toujours avérée d'une efficacité remarquable pour remplir les salles et rejoindre un large public varié. Elle permet l'avènement d'un véritable théâtre populaire. Philippe Lambert affirme travailler sans relâche à créer ce théâtre populaire, dans le « sens noble du terme », un théâtre de la complicité, en contact direct avec le public. Même volonté de renouveler un certain théâtre populaire pour le duo Traversy-Laurin en programmant *Le prénom* pour leur saison 2024-2025. Cette comédie de boulevard de Matthieu Delaporte et Alexandre de la Patellière a été un immense succès populaire lors de sa création à Paris en 2010 au théâtre Édouard VII. Elle a été doublement adaptée au cinéma, une fois par les deux auteurs (2012), et par une réalisatrice italienne, Franscesca Archibugi (2015). Ici, au Québec, elle a été créée pour la scène une première fois lors du Festival Juste pour rire 2012, dans une mise en scène de Serge Denoncourt, suivie d'une tournée provinciale en

2015. En 2024, elle a été reprise, à nouveau dans une mise en scène de Serge Denoncourt, par un producteur privé (Agents Doubles productions Inc.) pour une tournée provinciale. C'est cette version que le duo Traversy-Laurin a invitée sur la scène de Duceppe. Il s'agit d'une très rare incursion d'une production privée dans un théâtre institutionnalisé. La pièce fut programmée afin de « balancer la saison », amenant une légèreté nécessaire à une saison plus sérieuse et lourde de sujets sociaux graves. Elle visait aussi à diversifier le public de Duceppe. Pour Denise Filiatrault, le rétablissement de la tradition des revues de l'année va dans le même sens, celui d'élargir le public des théâtres par des œuvres populaires et rassembleuses. En entrevue, les directions artistiques de La Licorne et de Duceppe citent la comédie *Broue* comme exemple de pièce que tout le milieu théâtral essaie de reproduire quant au succès populaire et à la longévité. On évoque aussi la grande époque du Burlesque. Jean-Simon Traversy affirme, pour sa part, que le théâtre québécois est né de la comédie populaire, du cabaret, de « Ti-Guss et Ti-Mouse », et que le milieu théâtral s'est caché derrière l'excellence française et un certain goût pour l'esthétique des mots, qu'il faudrait peut-être « revenir à la base », qu'il attend toujours « la bonne pièce sur le théâtre de variété ». Comme un signe du destin, La Licorne – lieu formateur pour la majorité des directions artistiques étudiées – se situe sur la rue Papineau, en face de l'ancien Théâtre des variétés où les rires francs et sonores éclataient par milliers à chaque représentation. Comme l'attestent les recherches de Chantal Hébert (1981), le burlesque attirait les foules de toute la province et savait conquérir un public populaire constitué d'hommes et de femmes de la classe ouvrière avec des spectacles aux divertissements multiples. C'est un public que La Licorne et Duceppe ne cessent de vouloir conquérir. Toutefois, l'orientation de leurs programmations s'éloigne grandement du comique burlesque : le Théâtre des variétés visait un comique du rire pour le rire, comique du cliché, de la caricature, du gag facile répété à l'infini. Cette vision est à l'opposé de celle de Denis Bernard où « le pire ennemi de la comédie est le cliché », où on ne peut évaluer la qualité d'une comédie « en termes de tapes sur les cuisses » et où le rire est déjà consommé avant même l'arrivée du public. Le burlesque mettait aussi de l'avant un corps comique, grossier, désarticulé. Ce comique du corps ne peut s'accorder avec le mandat texto-centriste de La Licorne ou de Duceppe, ni avec l'influence anglo-saxonne où l'enjeu social est au cœur de la démarche dramatique. Comment ces théâtres pourraient-ils renouer avec la comédie populaire sans tomber dans ses excès ? Les avenues empruntées par les différentes directions artistiques divergent sensiblement. La première approche que nous allons étudier est celle du Rideau Vert.

4.2 Première approche : Rideau vert et la comédie québécoise à la française

Dans cette section, nous nous attarderons à définir l'approche spécifique du théâtre Rideau Vert quant à sa programmation de comédies : nous statuerons que le Rideau Vert cherche à créer des comédies populaires fortement inspirées des modèles de comédies populaires françaises, et plus spécifiquement les derniers succès du théâtre privé parisien. Nous arriverons à cette conclusion en comparant les choix de programmation du Rideau Vert avec les programmations des théâtres privés français (Théâtre Palais-Royal, Théâtre Antoine) et en soulignant leurs similarités dans la mise en marché et dans les thématiques exploitées. N'ayant pu obtenir d'entretien avec la direction artistique, nous n'avons pas son point de vue privilégié sur la programmation et l'importance de la comédie dans la mission du théâtre. Malgré cela, nous avons décidé de conserver ce théâtre dans l'échantillon de recherche, parce que le Rideau Vert possède une approche singulière qui mérite d'être analysée. Cette approche se distingue grandement de celles des deux autres théâtres étudiés, nous permettant d'élargir notre analyse en touchant à des formes comiques plus près du théâtre commercial ou du théâtre d'été. Nous allons donc, dans un second temps, pallier l'absence d'entrevue en explorant un corpus de trois comédies du Rideau Vert qui représentent globalement la vision comique de l'institution. Nous décortiquerons ces trois comédies en examinant leur dramaturgie : structure narrative, vision du personnage, langue théâtrale et thématiques explorées. Cet examen méticuleux permettra, nous l'espérons, d'étaler les motifs qui ont guidé les choix de programmation.

Peu de théâtres montréalais s'intéressent de près ou de loin à la production actuelle de comédies venant de la France. Ces comédies, provenant majoritairement du circuit des théâtres privés parisiens, intéressent d'ordinaire les troupes et compagnies théâtrales qui œuvrent à construire la programmation des théâtres d'été. Ainsi, les pièces de Francis Veber (*Dîner de cons*, *L'emmerdeur* ou *Le placard*) du duo Matthieu Delaporte et Alexandre De La Patellière (*Le Prénom* et *Un Dîner d'adieu*), d'Éric Assous (*On ne se mentira jamais !*), de Laurent Baffie (*Toc Toc*), de Sébastien Thiery (*Deux hommes tout nus*) ou de la Troupe du Spendid (*Le Père Noël est une ordure*) trouvent preneur auprès de producteurs privés (Monarque, Encore ou Groupe Juste pour rire), s'établissant le temps d'un été dans des théâtres à l'extérieur ou dans la couronne de Montréal. En somme, l'auteur·ice français·e de comédie populaire n'a que très peu accès aux scènes montréalaises. Quelques exceptions existent et parviennent à sortir des circuits privés pour être jouées en saison régulière : c'est le cas de Yasmina Reza avec *Art (*Rideau Vert, 2019*)* et *Le Dieu du carnage* (TNM, 2010), et de Florian Zeller avec *Une heure de tranquillité* (Duceppe, 2016). Ces auteur·ices sont des cas particuliers, n'étant pas des auteur·ices exclusivement de comédies : tous les deux ont un parcours

artistique fort diversifié. Yasmina Reza est une autrice de romans dont le roman *Babylone* (Flammarion, 2016) a gagné le prestigieux prix Renaudot. Florian Zeller est plus largement accueilli sur les scènes montréalaises pour ses drames : *Le père* (TNM, 2024) et *Le fils* (Rideau Vert, 2022). Il vient tout juste d'être élu à l'Académie française le 6 novembre 2025. La présence de leurs comédies sur les scènes montréalaises pourrait s'expliquer par le fait que leurs comédies s'inscrivent dans une œuvre diversifiée largement célébrée à l'internationale. Pour les autres auteur·ices français.es de comédie, le lieu d'accueil hors des circuits privés et des théâtres d'été est le théâtre du Rideau Vert. Celui-ci est, de loin, le théâtre qui présente le plus des pièces, drames et comédies provenant de la France. Si La Licorne est fièrement connectée à la dramaturgie anglo-saxonne, le Rideau Vert est, lui, l'ambassadeur des succès de la scène parisienne. C'est le lieu montréalais privilégié pour voir l'adaptation québécoise du dernier grand succès de Boulevard, de *Je préfère qu'on reste amis* (2016) de Laurent Ruquier à *Chers Parents* (2025) d'Armelle Patron et Emmanuel Patron. Ainsi, il est logique que cette abondante présence de comédies françaises exerce une influence sur les comédies québécoises produites au Rideau Vert. Trois pièces viennent confirmer cette hypothèse : *Le Prince des jouisseurs* (2014) et *Pif Luisant* (2023) de Gabriel Sabourin et *Molière, Shakespeare et moi* (2017) d'Emmanuel Reichenbach. Ces comédies empruntent aux modèles français plusieurs caractéristiques qui seront explicitées dans les prochains paragraphes : structure classique de la comédie, thème et personnage historique, pièce sous forme d'un hommage à une période historique et une œuvre théâtrale.

Les théâtres privés parisiens se doivent, pour survivre, de remplir leur salle, l'impératif économique étant le seul qui compte. L'offre est grande et la concurrence, féroce ; les théâtres doivent rivaliser d'ingéniosité pour se distinguer. À moins d'avoir sous la main un texte d'exception, bon nombre de théâtres usent de deux stratégies de *rabattement* du public payant, ces deux stratégies visant à combler l'horizon d'attente du spectateur : une distribution connue et reconnue, puisée dans le vedettariat télévisuel ou théâtral, et/ou un sujet rassembleur de nature historique. C'est par la première stratégie que Laurent Ruquier réunira sur scène, pour sa comédie aux Bouffes Parisiens, *Un couple magique* (2022), l'humoriste Jeanfi Janssens, l'actrice Valérie Mairesse et l'animateur télé et agent immobilier Stéphane Plaza, tous trois participants à son émission radiophonique *Les Grosses Têtes*. C'est aussi pourquoi, sur les scènes parisiennes, nombre d'humoristes français trouveront des premiers rôles dans des classiques de la comédie française : Vincent Dedienne jouant dans *Le Chapeau de paille d'Italie* de Labiche (Théâtre de la Porte Saint-Martin, 2023) ou Jean-Louis Bigard dans le *Bourgeois gentilhomme* de Molière (Théâtre de Paris, 2006). Au Québec, cette stratégie est utilisée, dans une moindre mesure, par le Rideau Vert qui puise

fort souvent dans le bassin de vedettes télévisuelles pour attirer les foules à certaines productions : Karine Vanasse jouant son seul rôle au théâtre dans *In extremis* (2011) de William Mastrosimone, Michel Charette faisant un retour sur scène, fort du succès de *District 31*, dans *Le vrai monde* (2021) et *À toi pour toujours, ta Marie-Lou* (2026) de Michel Tremblay ainsi qu'Antoine Bertrand pour *Intouchable* (2015) d'Olivier Nakache et Éric Toledano et Rémy Girard pour *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* (2017) de Philippe De Chauveron. L'autre stratégie employée par le théâtre privé français – plus intéressante pour notre recherche – consiste à proposer un sujet connu de tous, lequel tourne souvent autour d'un moment clé de l'Histoire où figurent des personnages historiques marquants. Les productions employant cette formule sont légions. Pour la seule saison parisienne de 2024-2025 : Laurent Ruquier faisait monologuer La Joconde dans *La Joconde parle enfin ;* Delphine Gustau raconte l'histoire, dans un spectacle solo, de *Louise Weber dite « La Goulue »*, une icône du Paris de la Belle Époque ; Marc Tournebœuf questionne la controverse théâtrale dans *L'Affaire Corneille – Molière ;* le duo Sacha Danino et Sébastien Azzopardi s'attarde à la relation entre le roi François 1er et son agent Florimont de la Courneuve dans *Mission Florimont.* Ces pièces n'ont pas été programmées par le Rideau Vert, mais celui-ci s'est toutefois inspiré de la formule pour trois de ces comédies programmées. Elle est employée par Emmanuel Reichenbach dans *Molière, Shakespeare et moi* (2017). Cette « comédie historico-anachronique », créée dans le cadre des célébrations du 375e anniversaire de Montréal, traite d'un dramaturge fictif de Nouvelle-France aidé par Molière et Shakespeare pour écrire une nouvelle pièce de théâtre. Gabriel Sabourin emploie aussi la formule pour ses deux pièces : *Le prince des jouisseurs* place comme personnage central George Feydeau et *Pif Luisant,* Edmond Rostand. Les deux dernières pièces ont un cousinage avec l'immense succès de *Edmond,* créé en 2017 par Alexis Michalik, récompensé à cinq reprises lors des Molières, et qui cumule au-delà de 1600 représentations. *Edmond* raconte, par une réinvention ludique et drolatique, la création de Cyrano de Bergerac par Edmond Rostand. Il s'agit d'un travail d'enchantement de l'Histoire, permettant l'adhésion du public en lui permettant de revisiter une période historique un brin fantasmée, plus précisément dans le cas d'*Edmond*, le théâtre de la fin 19e siècle et la création de *Cyrano de Bergerac*. Bref, il s'avère clair que le Rideau Vert s'emploie à reproduire les dernières tendances du théâtre parisien privé, soit la comédie populaire autour de sujets historiques connus et rassembleurs.

Tout d'abord, plusieurs éléments tentent de démontrer que ces trois comédies du Rideau Vert empruntent le modèle de comédie populaire à la française. Nous les nommons comédies populaires parce qu'elles ne sont pas des comédies proprement dramatiques, mais des comédies qui empruntent les schémas, des procédés, des mécaniques et structures à des comédies populaires plus anciennes qui ont fait leurs

preuves. Ces comédies cherchent l'adhésion du public grâce à une certaine légèreté et un rire communicatif. Elles ne souhaitent pas à créer un malaise ni une forme de subversion. Elles ne visent pas une profonde réflexion sur des enjeux majeurs de notre temps. Elles présentent un ton comique rassembleur, empreint d'une certaine nostalgie. Nostalgie d'une époque révolue et admirée (appel aux grandes figures historiques) et nostalgie de la forme (pièce à la forme classique), qui s'inscrit dans l'esprit de cette savoureuse phrase de Tristan Bernard sur les spectateurs de théâtre : « Les gens que nous amusons veulent sans doute être surpris, mais souvent avec ce qu'ils attendent » (1909). Voyons, tout d'abord, ce qui les unit. Chacune de ces comédies place comme protagoniste principal un personnage d'auteur, et pour deux d'entre elles, un auteur de comédie. George Feydeau et Edmond Rostand sont des auteurs reconnus du public, ou à tout le moins leurs œuvres offrent des références durables de la dramaturgie mondiale. Thomas Beaubien, dans *Molière, Shakespeare et moi*, est un auteur qui a réellement vécu à l'époque de la Nouvelle-France, mais dont l'œuvre a été à jamais perdue. Les trois comédies, malgré de fortes différences, sont construites autour de la même thématique : l'auteur de théâtre est avalé et dévoré par son œuvre, illustrant ainsi l'idée romantique selon laquelle un auteur s'inspire du réel et de sa propre vie pour créer. En d'autres mots, l'auteur habite son œuvre et est habité par elle. Chacune de ces comédies se construit autour d'une réinterprétation libre de l'Histoire, comme mentionné plus haut, d'une sorte d'*enchantement* de la grande Histoire : Gabriel Sabourin et Emmanuel Reichenbach réinventent et romantisent à souhait la vie personnelle et artistique de leur héros littéraire. Dans une sorte de pastiche-hommage, Sabourin et Reichenbach utilisent la structure initiale des œuvres passées des protagonistes-auteurs pour structurer leur pièce, imitant certaines scènes, certains motifs narratifs ou même certains personnages. Leurs pièces sont ainsi construites sur un effet miroir : la comédie actuelle ne cesse de référer à l'œuvre passée des protagonistes. Les spectateur·ices assistent donc à un dialogue constant entre deux œuvres. Edmond Rostand vit ainsi une idylle amoureuse impossible calquée précisément sur l'intrigue de Cyrano de Bergerac et cette expérience, pure fantaisie, est celle qui lui donnera l'inspiration pour sa célèbre pièce. Sabourin pousse l'entreprise jusqu'à reprendre des passages célèbres (scène du balcon ou tirade du nez) de Cyrano de Bergerac, mais transformés par la bouche d'Edmond Rostand. C'est ainsi que la célèbre tirade du nez de Cyrano de Bergerac se voit réinventée pour le plaisir des spectateur·ices. Elle ne parle plus du nez du héros, mais de l'écriture « vieux théâtre » de Rostand :

« Ah… Non… C'est un peu court. Sachez qu'on pourrait dire… bien des choses en somme… en variant le ton, par exemple, tenez :

Frustre : Vieux, si ce jeune homme ne l'est,
Ses pièces le sont, plus juste seraient gothiques.
Précis : Voilà bien une écriture archaïque,
arriérée, caduque, décrépite et usée.
D'oser, n'y a-t-il personne pour l'empêcher ?
Visionnaire : Cet auteur encore jeunot
qui n'eût jamais comme esprit et comme maux,
Que ces trois grandes lettres qui forment le mot : sot. »
(p.25)

Même procédé pour Le *Prince des jouisseurs* où George Feydeau, sombrant progressivement dans la démence provoquée par la syphilis, se retrouve à imaginer et à vivre une intrigue digne de ses meilleures comédies. Dans cette nouvelle intrigue, se mélangent tous les mécanismes classiques de l'horlogerie comique de Feydeau (tromperies, mensonges, adultères, amants sous le lit, quiproquo et course endiablée), mais vécus par Feydeau lui-même. Pour ce qui concerne le personnage-auteur Thomas Beaubien, dans la pièce *Molière, Shakespeare et moi,* il est l'auteur d'une comédie satirique sur le pouvoir en place. Bien malgré lui, il se trouve à être le héros d'une intrigue de comédie satirique. Tous les personnages et situations qu'il rencontre sont des caricatures grinçantes des grands archétypes de l'histoire de la Nouvelle-France. L'intrigue n'oublie pas, par un jeu d'anachronisme, de s'amuser aussi, avec ironie et sarcasme, des grands problèmes contemporains : corruption municipale, société du spectacle, rapport complexe avec les peuples autochtones. Autre lien commun entre les trois comédies, les trois personnages-auteurs ont aussi des comptes à rendre à leurs proches et aux autorités quant à leur choix artistique : Feydeau fait face à sa famille, détruite par sa vie frivole de dandy, et à son producteur qui attend le prochain succès ; Rostand doit se mesurer aux impératifs de son père qui, suite à ses dernières pièces ratées, lui demande de renoncer à la carrière d'auteur ; et Thomas Beaubien, de son côté, tente de fuir la répression des autorités qui lui reprochent la comédie qu'il a écrite et qui les ridiculise. Les trois comédies se terminent sous la forme d'un hommage héroïque comportant de sombres touches tragiques : Feydeau tombe dans la folie, Edmond, malgré le succès artistique, termine sa vie dans une solitude mélancolique et Thomas Beaubien meurt sur un champ de bataille.

Ces trois pièces usent aussi d'un procédé classique de la comédie, popularisé par la Commedia Dell'Arte et Molière, c'est-à-dire l'emploi des Zanni : Feydeau et Rostand sont entourés de serviteurs nourrissant

une intrigue seconde, laquelle tourne autour de l'adultère, et Thomas Beaubien, pour sa part, est entouré de personnages de gardes aux apparitions drolatiques. Finalement, ces trois comédies s'inscrivent dans le profil type du personnage de Boulevard élaboré par Brigitte Brunet dans son essai *Le théâtre de Boulevard* (2004). Les trois personnages du Rideau Vert – Thomas Beaubien, George Feydeau et Edmond Rostand – sont définis par leur titre, ils incarnent donc « une fonction type dans le cadre d'un réseau relationnel » (p.103) : trois auteurs dont l'intrigue tourne autour de leur fonction d'auteur avec un réseau de relations dramatiques liées à cette fonction (éditeur, protecteur, acteur, muse). Ils sont surtout pourvus d'une « aptitude à jouer une comédie dans une comédie ». Comme l'explique Brunet, ces personnages, comme les personnages de Boulevard, ne cessent de jouer des rôles à l'intérieur de l'intrigue générale, ne cessent de mentir, de se déguiser, de travestir leurs intentions ; les spectateur·ices passent ainsi la durée du spectacle à les voir se démêler avec leurs mensonges et leurs manipulations. Ce sont des personnages qui ont « une remarquable propension à se mettre en représentation » (p.111) pour le bon plaisir du public ravi. Ces caractéristiques communes à nos trois protagonistes nous invitent peut-être à considérer que ces trois comédies peuvent s'approcher de l'esprit du théâtre de Boulevard, sans toutefois systématiser les procédés de ce théâtre et tomber dans la mauvaise copie. Faisons-nous face à un théâtre de boulevard à la québécoise ? Quels éléments de ces œuvres renvoient à un référent proprement québécois ? Nous ne pouvons statuer clairement sur ce point. Deux des pièces sont issues d'un même auteur, ce qui laisse penser à une dramaturgie propre à Sabourin ou à la découverte, par lui, d'une formule à succès. Toutefois, la troisième comédie, *Molière, Shakespeare et moi*, écrite par un autre dramaturge, vient rompre cette hypothèse. Peut-on penser que ces ressemblances montrent qu'il pourrait y avoir un format propre au Théâtre Rideau Vert pour l'écriture d'une comédie populaire ? Le corpus de comédies est toutefois trop faible pour pouvoir statuer avec certitude. Il sera intéressant d'observer, lors des prochaines saisons, si ces choix sont réitérés. La comédie québécoise au Rideau Vert est une comédie populaire qui, par son intrigue et ses personnages, emprunte l'esprit du théâtre de boulevard à la française. C'est une comédie populaire construite sur une certaine nostalgie d'un passé révolu ; comédie hommage à la figure de l'artiste maudit. Elle cherche l'adhésion du public par l'emploi efficace de référents historiques connus et de procédés dramatiques éprouvés. Ce regard tourné vers le passé est peut-être un trait marquant de la direction artistique de Denise Filiatrault. Il serait en parfaite adéquation avec les décisions de programmation de Mme Filiatrault de faire revivre des traditions comiques telles que les *Fridolinades* ou les revues de l'année.

Dernier point concernant ces comédies du Rideau Vert : elles énoncent toutes les trois un discours sur le théâtre, et ce, plus particulièrement dans le cas des pièces *Le prince des jouisseurs* et *Molière, Shakespeare et moi*. Ces deux pièces s'y prêtent bien, puisqu'elles mettent en scène deux auteurs de comédie en manque d'inspiration. Elles se présentent donc comme deux comédies sur *l'art de la comédie*. Leur discours renvoie à nombre de concepts que nous avons déjà élaborés lors des précédents chapitres (chapitre 1 et 2). Sabourin et Reichenbach, en tant qu'auteurs de comédie, y décortiquent les difficultés de la création comique. Ils reprennent à leur compte les origines tragiques de la comédie, l'idée de Walter Kerr (1967) que la tragédie et la comédie ne sont que les faces différentes d'une même pièce. *Le prince des jouisseurs* ne cesse de réfléchir sur cette idée fondatrice en multipliant les scènes et propos sur la relation étroite entre comique et tragique. Nous présenterons ici quelques exemples. Ainsi, dans *Le prince des jouisseurs*, George Feydeau, incapable d'écrire une nouvelle comédie, s'adjoint un copiste du nom de Sicard, auteur raté de tragédies lourdement endetté, s'apitoyant sur la popularité de la comédie en affirmant que « les comédies légères ont envahi les théâtres comme l'empire germanique a semé la mort en Europe » (p.1 3). Plus loin dans la pièce, et à partir d'un bref canevas proposé par Feydeau, Sicard écrira une comédie efficace à la surprise de tous : il y intercalera des scènes tragiques entre les scènes comiques. Ce bref échange entre Feydeau et Sicard (p. 12) illustre bien le discours de Sabourin sur le tragique comique :

GEORGE FEYDEAU

Ah. Vous écrivez.

SICARD

Des tragédies.

GEORGE FEYDEAU

(il rit) Ah. Ça, c'est drôle.

SICARD

Vous aimez la tragédie ?

GEORGE FEYDEAU

Celle où on rit, bien sûr.

Un autre échange entre l'auteur et son copiste (p. 34) sur l'intrigue d'une future pièce fait à nouveau entendre cette idée :

GEORGE FEYDEAU

Sicard, qu'est-ce qui ne vous fait pas rire du tout ?

SICARD

Pas rire du tout ?

GEORGE FEYDEAU

Oui.

SICARD

La maladie.

GEORGE FEYDEAU

Parfait. L'homme [personnage de la pièce] est ponctuel et cardiaque. Il risque la crise à tout instant et s'efforce de garder sa vie dans la monotonie la plus totale. À chaque distraction ou retard, il risque d'y passer. Une autre page.

En confession à Sicard, Feydeau avouera envier sa capacité à écrire de la tragédie (P. 36) :

« En vérité, je vous envie… oui, j'aurais aimé écrire une tragédie… une seule… avoir seulement l'instant d'une pièce, le génie d'émouvoir… Mais non, j'ai de la classe, du style, de l'esprit comique, c'est gentil et inutile. J'échangerais avec le diable toutes les répliques assassines de mon répertoire pour gagner une larme d'un spectateur un soir de semaine. »

En parlant de ses comédies, Feydeau se confessera à Sicard en lui disant : « Au cœur de l'Homme, le ridicule et le tragique se tiennent côte à côte, et s'accouplent souvent. Voilà mon style ! » (p.32).

Dans une autre scène, particulièrement touchante, Feydeau tente de convaincre son fils banquier de devenir comédien. Pour l'amener à accepter cette idée, il évoque que celui-ci avait le « désespoir amusant » lorsqu'il était petit, précisant que « c'est la marque des grands comiques » (p. 26).

Dans *Molière, Shakespeare et moi,* ce discours s'articule autour des figures de Molière et Shakespeare, en introduction et conclusion de la pièce, qui argumentent l'un avec l'autre pour savoir si la pièce présentée devant le public, et la vie dans sa totalité, sont des comédies ou des tragédies. Reichenbach fait dire un monologue à son personnage principal, afin de décortiquer le vécu d'un auteur comique. Thomas Beaubien, poursuivi par les autorités outrées par sa comédie satirique, se cache et monologue sur ses choix de vie et plus précisément sa décision d'avoir choisi la comédie :

« Ça m'apprendra, aussi, à écrire du théâtre... C'est un genre littéraire mineur... de la comédie en plus?! Le sous-genre d'un sous-genre... C'est pas pour rien que les critiques méprisent les comiques... Ils sont l'incarnation de la vulgarité populaire... Sérieusement, quand on possède des dons comme les miens, on a un devoir de les exploiter... Michel-Ange faisait pas de portraits de mariage… » (p. 81)

Ces comédies de Sabourin et de Reichenbach soulignent ainsi quelques préjugés propres à la comédie. Reprenant à leur compte le mythe de Molière qui aurait choisi la comédie par dépit, étant incapable de réussir en tragédie, ces comédies montrent des auteurs, George Feydeau et Thomas Beaubien, qui rêvent de tragédie et de grands récits épiques. Elles contribuent aussi à renforcer l'image du clown triste, que le créateur de rire est au fond un grand malheureux.

Avec ce trio de comédies, le Théâtre Rideau Vert s'impose et se distingue grandement de l'approche des deux autres institutions étudiées. Ses comédies s'éloignent de l'approche anglo-saxonne des théâtres Duceppe et La Licorne, qui calquent leur approche sur la comédie populaire à la française, proche du théâtre de Boulevard, et tranchent ainsi avec la vision de la comédie populaire promue par les deux autres.

Dans la prochaine section, nous aborderons cette deuxième approche de la comédie populaire québécoise, qui est privilégiée par La Licorne et Duceppe. Elle s'inspire de deux classiques de la comédie québécoises, deux grandes comédies populaires.

4.3 Deuxième approche : la comédie populaire absurde

Dans cette section, à partir des données recueillies par la recension des comédies et par les entrevues semi-dirigées, nous déterminerons que les théâtres La Licorne et Duceppe ont une approche de la comédie populaire basée sur une vision absurde de la comédie. Cependant, contrairement au terme « comédie dramatique » qui s'imposait grandement lors de la recension des programmations, la comédie populaire absurde ne se présente jamais sous l'appellation « comédie populaire absurde ». Les directeurs préfèrent user de termes relatifs à l'absurde (tels que décalé ou délire) pour identifier ce type de comédie. Nous pouvons, à l'aide de ces termes, relever quelques comédies et pièces comiques de nature absurde dans le corpus sélectionné de ces deux théâtres. *Showtime - une grosse pièce de théâtre* (Duceppe, 2022) de Projet Bocal est sans aucun doute la comédie absurde de référence. Nous pouvons y ajouter toutes les pièces comiques du trio : *Oh lord* (La Licorne, 2014) et *Le spectacle* (La Licorne, 2016). *Whitehorse* (Duceppe, 2023) de Guillaume Laurin, Sébastien Tessier et Samuel Cantin vient compléter le tableau. La comédie populaire absurde nous intéresse grandement parce qu'elle a été longuement discutée lors des entrevues semi-dirigées. À l'écoute de ces entrevues, il s'est avéré évident que les directions artistiques font preuve d'une volonté assez vive de programmer de la comédie populaire, et plus encore de la comédie populaire absurde. Dans les prochains paragraphes, nous verrons d'où provient cette double volonté.

Les directions artistiques de La Licorne et de Duceppe ont comme référence majeure en comédie québécoise la pièce *Les Voisins* (1980) de Claude Meunier. Ses qualités sont indéniables : critique cinglante de la vie de banlieue associée à un travail méticuleux sur l'absurde du langage et des comportements humains. Claude Meunier a réussi à écrire une pièce intelligente qui a su attirer et attire toujours un large public. Le duo de programmateurs a bien essayé de ramener les succès de Claude Meunier chez Duceppe, mais ses deux grandes comédies, *Les Voisins* (1980) et *Appelez-moi Stéphane* (1989) ont quitté les scènes institutionnelles pour les scènes privées, étant maintenant produites par la compagnie Monarque. Le tandem Traversy-Laurin s'est alors donné comme mission de renouveler l'approche en comédie, tout en gardant une certaine tradition propre à la compagnie. Les directeurs ont choisi d'ouvrir une résidence d'écriture à des auteur·ices et à des compagnies théâtrales reliés au champ comique. Cette volonté n'est pas nouvelle, car la compagnie, surtout sous le règne de M. Duceppe, a accueilli des créateurs comiques majeurs. Jean-Simon Traversy et David Laurin évoquent deux œuvres comiques importantes et d'une immense popularité ayant foulé les planches de Duceppe : *Broue* (Duceppe, 1980) et *Les Voisins* (Duceppe, 1980). À moindre échelle, le succès de *Mambo Italiano* de Steve Galluccio (Duceppe, 2001), sous le règne de Michel Dumont, a aussi marqué les esprits des deux créateurs. Les deux premières comédies – *Broue*

et *Les Voisins* – se distinguent du modèle premier de la *comédie dramatique,* si cher aux directions artistiques de Duceppe et de La Licorne, pour emprunter une avenue de comédie plus franche et frontale. Pour *Broue*, écrite par Claude Meunier, Jean-Pierre Plante, Francine Ruel et Louis Saia, nous sommes dans la comédie à sketch, soutenue par des numéros d'acteurs et d'actrices qui multiplient les personnages et les situations comiques, dans un lieu précis. Le lieu est le point d'ancrage de la structure dramatique. Pour *Broue*, l'espace générateur de comique est une taverne. D'autres comédies populaires emprunteront cette structure dramatique : à titre d'exemples, la comédie *Mousse* (1980)*,* écrite par une équipe composée de Denis Arcand, Marielle Bernard, Clémence Desrochers, Denise Guénette, Marie-Christine Lussier, Maryse Pelletier, Louise Roy et Michel Rivard, se déroule dans une buanderie ; ou la comédie *La Déprime* (1981) de Denis Bouchard, Rémy Girard, Raymond Legault et Julie Vincent se déroulait dans une station d'autobus. Cette forme de comédie à sketch a fait ses preuves dans les nombreux théâtres d'été de la province. *Les Voisins*, quant à elle, diffère de ce modèle : il s'agit d'une comédie absurde qui critique la vie de banlieue et son vide existentiel, où la langue, proche du travail d'un Ionesco ou d'un Beckett, est pulvérisée, vidée de son sens et de sa portée poétique. Les deux pièces, *Broue* et *Les Voisins*, s'inscrivent dans ce que Paul Lefebvre décrivait, dans son brillant article *Surfaces comiques, zones incertaines* (1985), comme le renouveau comique du théâtre québécois de la deuxième moitié des années soixante-dix, le désignant sous l'appellation de « nouveau théâtre comique ». S'ajoutent à ces comédies d'autres succès critiques et populaires comme *La Déprime* (1981), *Une amie d'enfance (1977)* de Louise Roy et Louis Saia, *Appelez-moi Stéphane* (1981) de Claude Meunier et Louis Saia, *Bachelors* (1979) de Michel Rivard, Louise Roy et Louis Saia et beaucoup d'autres. Ces comédies s'éloignent de la comédie traditionnelle en brisant les règles générales comiques et les attentes des spectateur·ices. Tout d'abord, l'intrigue et les actions dramatiques (péripéties) se voient considérablement réduites au strict minimum, l'issue de la pièce est indépendante de l'action principale, le contexte est profondément actuel et leurs personnages n'ont pas de monomanie ni de caractère comique marqué. Ces comédies tournent autour d'une succession de portraits de personnages de la classe moyenne. Mais ce qui frappe le plus dans ce « nouveau théâtre comique » selon Paul Lefebvre, c'est le langage. Celui-ci est d'une précision implacable, d'une innovation remarquable, travaillant à force de trouvailles langagières « les particularismes de classe ou de région » pour créer d'incroyables portraits linguistiques. Ce langage se veut aussi une sorte de dérapage perpétuel, incontrôlé, où le subconscient semble dominer et perturber la fluidité nécessaire à la communication. C'est ce langage qui créerait une illusion de vérité et contribuerait au succès comique des pièces : les spectateur·ices se re-connaîtraient dans les portraits proposés. Paul Lefebvre parle d'un rire de re-connaissance. Le public vit un effet de miroir qui provoque l'hilarité, par une opération passant « du senti

à l'identifié ». Cette vision de la comédie, ce rire de re-connaissance, ce comique effet-miroir a très vite été compris par Jean Duceppe – qui y a vu un théâtre de l'identification et de l'émotion ; rapidement, il a programmé les nombreuses comédies de Claude Meunier et de Louis Saia. Le tandem Traversy-Laurin se reconnait dans ce « nouveau théâtre comique » où l'absurdité quotidienne triomphe ; leurs références comiques et humoristiques sont dans la constellation de l'univers Meunier : Andy Kauffman, François Létourneau, Les Éternels Pigistes. Tous ces créateurs usent, comme Meunier, de l'absurde, du malaise et du décalage pour produire des œuvres comiques déroutantes. Meunier a, lui-même, avoué plusieurs fois être un grand fan d'Andy Kauffman (Perrin, 2008). Jean-Simon Traversy souligne que ces auteur·ices comiques ont une particularité : ils sont aussi des acteur·ices. Pour lui, la comédie s'invente mieux lorsque le créateur ou la créatrice, à l'instar d'un Molière, s'implique corps et âme dans l'écriture, mais aussi dans le jeu comique. Le sens de l'humour du duo s'orchestre autour de la performance transgressive, proche de l'absurde et du décalage : mélange de malaise, de niaisage, de surprise, d'inattendu. Ce n'est pas pour rien que Jean-Simon Traversy a voulu adapter pour la scène *Whitehorse* (Saison 2023-2024) du bédéiste Samuel Cantin. À travers des romans graphiques très crus, Cantin a déployé un univers inusité, mélange habile de fantastique, d'absurde et d'irrévérence gratuite. *Vil et Misérable* (Édition Pow Pow, 2013) en fourni un bon exemple : Cantin y présente Lucien Vil, un démon libraire qui se lie d'amitié avec un jeune misanthrope lors d'un vol d'une cargaison de livres d'occasion. *Whitehorse* (Édition Pow Pow, 2016) s'inscrit également dans cette lignée absurde et décalée où on assiste à la désintégration d'un couple pendant le projet d'un tournage sur les caribous de Whitehorse. C'est ainsi que, pour leur résidence d'écriture, le duo de directeurs artistiques a choisi de donner la chance à une jeune compagnie qu'ils jugeaient les dignes successeurs de l'univers absurde de Meunier : Projet Bocal.

Cette compagnie, formée autour du trio Simon Lacroix, Raphaëlle Lalande et Sonia Cordeau, a connu de nombreux succès à La Licorne avec les pièces *Le Projet Bocal* (2013), *Oh Lord* (2014) et *Le Spectacle* (2016). Malgré qu'il soit fortement influencé par le théâtre de l'absurde, le trio refuse cette étiquette : Simon Lacroix parlera plutôt d'un « théâtre fantaisiste » (2019). Le trio affirme à propos de leur théâtre qu'il épouse la pensée du philosophe Gaston Bachelard selon qui « la vie réelle se porte mieux quand on lui donne ses justes vacances d'irréalité » (Bachelard, 1942). Pour sa part, le journaliste Mario Cloutier qualifie le théâtre de Projet Bocal de « néo-absurde ». J'ai traité du rapport ambigu entre l'absurde et la comédie (Chapitre 1) et j'abonde dans le sens du trio : l'art de Projet Bocal touche à l'absurdité, sans jamais vraiment tomber dans le Théâtre de l'absurde. Le trio multiplie les décalages, les pertes de sens, les surprises et les incongruités, leur présence scénique épouse une naïveté presque infantile, mais la trame

de leurs spectacles ne porte jamais véritablement sur l'absurdité de l'existence. Projet Bocal ne nous confronte pas au Néant de la condition humaine. Ils s'amusent avec les formes pour mieux les déformer et créer des moments de non-sens, de contresens, d'inattendu. En ce sens, ils se rapprochent vraiment de l'univers de Meunier. Le tandem Traversy-Laurin a rapidement ouvert la première résidence d'écriture de Duceppe dans le but de créer une pièce comique pour la saison 2022-2023, et en espérant ainsi voir naître une œuvre de la trempe de *Les Voisins,* tout en reconnaissant les risques d'une telle entreprise : « Je [Jean-Simon Traversy] crois qu'on choisit l'humour qui vient du transgressif pis de l'absurde, parce que c'est ce qui nous fait rire. On se rend compte que c'est pas ce qui fait rire un large public. » Le danger est bien réel, l'absurde et le décalage du *théâtre fantaisiste* de Projet Bocal peuvent s'avérer clivants pour le public, surtout pour un public qui ne les connaît pas, qui, contrairement à l'écriture de Claude Meunier, ne connaît pas leurs codes, leurs références, leurs univers comiques et dramatiques. Le comique niché de Projet Bocal a trouvé son public dans les salles plus modestes de La Licorne, mais peut-il gagner en ampleur et trouver un public plus large dans la grande salle de chez Duceppe ? C'est le pari proposé par le duo : « si on le nomme d'avance, si on crée cette habitude-là, peut-être qu'on peut arriver à créer une dilatation plus grande au moment de l'accouchement », précise Jean-Simon Traversy sur le travail de découverte et de défrichage de comédie. Jean-Simon Traversy pense ici au long terme : plus les spectacteur·ices verront ce type de comique, plus les directions artistiques, par la promotion et la médiation culturelle, les accompagneront ; plus les spectateur·ices seront à même d'apprécier et de venir en plus grand nombre. Il faut créer une habitude. Mieux : un écosystème qui permettrait à ce théâtre comique d'être reconnu. *Showtime - une grosse pièce de théâtre* de Projet Bocal débute ses représentations en novembre 2022. Le descriptif de la pièce prend le temps d'expliquer l'univers fantaisiste de la compagnie, leur singularité, leur emploi du décalage, de la dérision et de l'ironie. La pièce est présentée comme « une comédie éclatée » qui questionne la nécessité de l'artiste de toujours tenir un propos et de justifier ses choix artistiques. *Showtime - une grosse pièce de théâtre* se construit autour d'un fil narratif simple : Projet Bocal est invité à produire une pièce chez Duceppe et reçoit une subvention des producteurs de lait du Québec ; le trio ne sait quelle forme théâtrale choisir, il tergiverse, traverse nombre de tentatives formelles pour sa pièce : improvisation, pièce psychologique, théâtre expérimental, pièce futuriste, théâtre documentaire, comédie musicale. La comédie s'avère une longue traversée – en mode parodie ou pastiche – des formes théâtrales présentées dans l'histoire de Duceppe, le trio cherchant sans relâche le propos et la forme qu'il doit donner à la pièce tant attendue. C'est un théâtre à sketch, comme *La Déprime* ou *Broue*, mais qui s'éloigne de ses modèles par son refus d'offrir des portraits d'individus types dans une volonté d'effet-miroir ; elle offre plutôt une succession de formes théâtrales volontairement bâclées. Lorsque j'ai assisté à une des

représentations, le public riait beaucoup, ce rire émanait autant, il me semble, du formidable jeu comique des comédien·nes que d'une réelle compréhension des rouages théâtraux joyeusement éventrés pour l'occasion. Hors des murs de Duceppe et de son public averti d'abonné.es, on peut se demander si un public plus large, qui fréquente peu le théâtre, possèderait toutes les références de la longue tradition de théâtre psychologique américain qui est jouée chez Duceppe, ou encore, des esthétiques du théâtre documentaire qui a foulé leurs planches ces dernières années, notamment celle de la compagnie Porte-Parole d'Annabelle Soutar et Alex Ivanovitchi. Est-ce que le public non initié pourra comprendre un pastiche des pièces documentaires *J'aime Hydro* (2016) de Christine Beaulieu ou de *Run de lait* (2022) de Justin Laramée ? *Showtime - une grosse pièce de théâtre,* dans sa structure théâtrale auto-référentielle, n'est peut-être pas la comédie populaire, absurde et grand public tant espérée par la direction artistique. Malgré tous les efforts louables du trio de créateur·ices, le spectacle s'apparente à une comédie absurde pour un public d'initiés, public amateur de théâtre, public déjà admiratif de l'univers de Projet Bocal. Le spectacle n'a pas été repris la saison suivante, contrairement à *Mama* ou *Whitehorse*, ce qui montre que le pari du tandem n'a peut-être pas produit les fruits attendus : le duo Traversy-Laurin souhaite un succès populaire et rassembleur qui marquerait la tradition comique du théâtre Duceppe et qui amènerait un large public, à l'image des succès mentionnés en début de section, soit *Broue* ou *Les Voisins*.

Dans la section suivante, nous verrons que ce souhait de la comédie populaire par les directions artistiques étudiées s'articule autour d'une vision précise du comique : celui d'un comique équilibré.

4.4 Le rêve de la comédie populaire équilibrée

Du côté de l'humour, Yvon Deschamps reste la grande référence pour tous : un humoriste populaire qui, à l'aide d'une langue savamment dosée, offre un regard grinçant sur les enjeux sociétaux de son temps. Yvon Deschamps a un atout de plus : ses spectacles possédaient une véritable théâtralité, mélangeant avec harmonie le monologue et la chanson, le comique et le dramatique. Un monologue comme *Le bonheur* (1968) montre bien le travail d'équilibriste de Deschamps, qui faisait passer le public du rire aux larmes grâce à un mot, un silence, un simple geste. J'avance que c'est ce modèle comique, mais transposé au théâtre, qui est rêvé par les programmateurs de La Licorne, de Duceppe et, à un moindre degré, du Rideau vert. Ce modèle s'éloignerait de la comédie populaire à la française et des tentatives de comédies populaires absurdes. Il permettrait de s'inscrire plus directement dans la tradition comique québécoise, celle du burlesque, des comédies de Gratien Gélinas ou des grandes pièces populaires (*Broue*, par

exemple), tout en renouvelant cette tradition, en la mettant à jour. Il m'apparaît clair qu'il y a une volonté forte chez les programmateurs de créer une véritable comédie populaire, mais qui soit *intelligente*, c'est-à-dire qui vise un large public tout en évitant les excès et les facilités de la comédie populaire classique. Cette comédie populaire *intelligente* réunirait un message social fort, mais plus discret que dans la comédie dramatique anglo-saxonne. Ce message social ne serait pas le fil rouge de l'intrigue, mais ponctuerait en thématiques le récit comique. De plus, il ne serait pas mis de l'avant lors de la promotion de la pièce ; l'intrigue, ses personnages, ses caractéristiques comiques seraient mis en valeur. Car, dans cette comédie populaire intelligente, le comique aurait la priorité. Mais ce comique serait équilibré, parfaitement dosé : une comédie populaire équilibrée. Dans les sections suivantes, je tenterai de circonscrire les limites de cette possible comédie populaire équilibrée, de la situer par rapport aux autres comédies populaires, de démontrer comment une certaine approche du jeu comique peut favoriser sa mise en place dans les programmations.

4.4.1 La qualité du rire ou comique équilibré

Laure Flandrin, sociologue française, parle de deux catégories de comique, le comique du haut, « comique que l'on crée », et le comique du bas, « comique que l'on trouve » (Flandrin, 2021). Le premier se concentre sur le rire et le second, sur le comique. Le premier se présente comme un « véritable travail de représentation de soi en rieur » (Flandrin, 2021) où le comique est revendiqué comme grille de lecture de soi, des autres et de la société. Il provoque un rire détaché, attaché aux jeux du langage, un rire associé à l'ironie, à la satire, à l'humour noir ou à l'absurde. Ce rire de *qualité* s'inscrit dans un décalage du réel, une re-description de la réalité sérieuse. Il a horreur des excès, du cabotinage, de la grossièreté et de la vulgarité gratuite. Il refuse la farce, jugée trop près du corps et du somatique, et lui préfère l'intelligence de l'esprit. Ce rire est à la fois léger et grave, comique et dramatique. Gilbert David (2011) a schématisé ce rire en le désignant spécifiquement comme celui de la comédie. Pour lui, l'humour n'est qu'Esprit et la farce n'est que Corps, la comédie se présente, elle, comme la parfaite adéquation entre les deux pôles. Jérôme Cotte, dans son ouvrage *Oser l'humour éthique* (2023), parle d'une opposition entre un humour brut et un humour éthique. Il explique que l'humoriste éthique est un dissident idiot, avec un vif esprit satirique, qui croit en une parole rieuse, libératrice et égalitaire. Il s'oppose à l'humoriste *brut*, porteur de clichés, de facilités, qui cherche le rire à tout prix, en adéquation avec la productivité de l'industrie néo-libérale et de la société humoristique. Comme nous l'avons mentionné un peu plus haut, les directions artistiques de La Licorne et de Duceppe souhaitent un théâtre populaire où la comédie rassemble un large public, mais en évitant les excès connus du genre ; et pour ce faire, ils cherchent à s'inscrire dans un *haut*

comique usant d'*humour éthique* : des comédies à forte portée sociale, à l'humour décalé, au ton satirique, qui cherchent le juste équilibre entre le sérieux du monde et la légèreté de l'humour. Des comédies où le corps et l'esprit s'amusent à faire rire, mais en parfaite adéquation. Cette vision souhaitée de la comédie populaire s'inscrit donc dans les choix de programmation, mais aussi dans les discours qui accompagnent les œuvres, discours qui ne cessent de préciser la *qualité du rire* présentée. Cette *qualité du rire* peut se fonder sur la qualité du texte, sur le talent indéniable de l'auteur·ice, sur « une parole » où l'enjeu social est « le point d'arrimage », le « point de départ ». Cette *qualité du rire* se retrouve dans les multiples comédies dramatiques qui sont programmées par les théâtres. Denis Bernard, en entrevue, va jusqu'à préférer le terme *satire* à celui de *comédie,* la satire correspondant fort bien à la *qualité du rire* d'un haut comique usant d'humour éthique. Mais la comédie dramatique – satire comprise – n'est pas la comédie populaire. Elle n'attire pas autant un large public, et son public n'est pas aussi varié. Il faut donc imaginer le modèle de la comédie populaire intelligente où le comique est équilibré, et cela passe par une maîtrise totale du jeu comique.

4.4.2 Le jeu comique - trouver la zone

Dans son essai *Molière ou l'esthétique du ridicule* (1992), Patrick Dandrey explique que la comédie poursuit deux ambitions opposées : l'efficacité comique et une lecture du monde. Dans la création d'une comédie, une forte tension s'opère entre la volonté de déployer le comique (par le jeu, la scénographie ou la conception) et la volonté de donner du sens (enjeux dramatiques, thématiques, positionnement politique ou philosophique de la pièce). Cette tension est très vive pour n'importe quel·le créateur·ice qui s'est déjà coltaillé·e au genre comique. Doit-on favoriser le jeu comique – la production du rire – ou bien le juste portrait social ? Jusqu'où peut-on pousser le rire ? Doit-on sombrer dans l'excès ou doit-on rester dans une certaine sobriété ? Ces questions sont plus que fondamentales à la création comique. En tant qu'auteur de comédie, je me les pose continuellement. Le texte comique n'est jamais qu'une partition incomplète ; l'interprète lui donnera vie, le public sanctionnera de son rire à la fois le texte et le jeu comique qui l'habille. Pendant leurs entrevues individuelles, les deux programmateurs de La Licorne expliquent longuement comment, en tant que metteurs en scène, ils travaillent méticuleusement à créer une *zone* qui permet une *qualité du rire.* Cette *zone* exige un constant équilibrage de l'interprétation. Philippe Lambert adore cette zone-là, la qualifiant d'endroit « où il y a de la comédie un peu décalée ». Son travail est de suivre une fine ligne dramaturgique pour rendre compte de la richesse comique de l'œuvre : « Si on appuie trop sur certaines choses, ça devient une pièce sans message, une simple comédie. […] Si on appuie trop là, tout d'un coup, ça devient moralisateur. » Cette fine ligne dramaturgique influence

le choix des acteur·ices qui doivent être en mesure d'interpréter ce ton si délicat. On parle d'une forme d'art d'interprétation, d'une compréhension naturelle du comique chez certains acteur·ices. Ces dernier·ères sont dans une écoute constante des autres acteur·ices sur scène, mais aussi de l'humeur du public. L'écoute attentive permet de comprendre ce qui peut faire surgir le rire, au détour d'une intonation, d'un geste, d'un accent tonique ouvert en finale de phrase… Tout est question de dosage. Jean-Simon Traversy évoquait les auditions de la nouvelle pièce de Catherine-Ann Toupin où la recherche d'un jeu équilibré (comique et dramatique) est essentielle. L'excès n'est pas souhaité. Pour Philippe Lambert, le cabotinage n'est pas intéressant. Chez Denis Bernard, il faut toujours garder une certaine retenue en interprétation, éviter tout ce qui est « poussif ». Il réfère aux comédies d'été où le manque de direction « garroche » les acteur·ices, les poussant à beaucoup cabotiner. Pour lui, l'acteur·ice aime le rire du public et, s'il·elle n'est pas cadré·e, les « valves sont ouvertes et l'acteur cabotine ». Nous sommes très loin de Rose Ouelette, dit La Poune, qui affirmait qu'en Burlesque « il faut toujours plaire au public », lui donner ce qu'il demande (Hébert, 1981). Nous sommes aussi très loin du jeu burlesque conceptualisé par Nobert Aboudarham dans *Le burlesque au théâtre* (2018). Pour Aboudarham, le jeu burlesque, où le corps comique est priorisé, « utilise sans compter l'effet de surprise » en ne faisant pas l'économie de la provocation. Le Burlesque tente « l'imitation de l'action humaine » propre à Aristote, mais ne se donne pas de limite à cette imitation : « il est excès » (Aboudarham, 2018, p. 8). L'adage de Denis Bernard, « less is better than more », est à l'opposé de cette vision burlesque : il faut souvent ne pas jouer la comédie, ne pas chercher le rire à tout prix, mais jouer la situation, la vérité de la situation. Peu importe qu'il monte un drame ou une comédie, la règle est de rester spontané, de rester vrai. Philippe Lambert partage la même vision : « Il ne faut pas appuyer, ça veut dire qu'il faut comme jouer les situations de manière vraie. » Même lorsque la pièce bascule dans l'absurde total, il faut rester dans la vérité des personnages. Il souligne la qualité de vérité dissimulée dans l'absurdité des spectacles de la compagnie Projet Bocal, une vérité uniquement possible grâce à la signature singulière du trio, à leur unique synergie, à ce ton décalé mais parfaitement contrôlé qu'ils réussissent à créer sur la scène. Comme on le voit, tout est question de dosage pour trouver le ton juste de la comédie, la *zone,* qui permettra la *qualité du rire* voulue. Cette *qualité du rire* exige, aussi, un parfait équilibre entre la performance comique (une exigence de production du rire) et la qualité dramaturgique du spectacle théâtral (une exigence esthétique et une exigence d'engagement social).

4.4.3 Légitimation comique

Cette *zone* de jeu comique, permettant d'obtenir une *qualité du rire,* est une approche de la comédie largement embrassée par les programmateurs des théâtres concernés. Elle émane, en partie, des goûts personnels des directeurs, de leur sens de l'humour, de leur vision intime du comique et de la mission théâtrale propre à leur théâtre. Les théâtres étudiés ne programmeraient pas une comédie populaire qui n'a comme seul but le rire. Elles vont proposer des alternatives comme la comédie dramatique et les différentes formes de comédies populaires (à la française ou absurde). C'est ainsi que, lorsqu'on demande à Jean-Simon Traversy pourquoi Duceppe a programmé la comédie *Le prénom* – succès de boulevard venant d'un producteur privé –, il affirmera qu'elle était vendeuse : « on était vraiment en mode cash », et qu'elle était « hilarante », mais tout en soulignant que c'était « aussi une bonne histoire », « que tu vivais quelque chose parce qu'il y avait de réels enjeux. Un réel clash de famille ». Ce réflexe à justifier les choix de comédie par des aspects clairement non-comiques (qualité du jeu, de l'intrigue et, plus amplement, du message social véhiculé) n'est pas nouveau et ne se base pas uniquement sur des goûts purement personnels. Plusieurs instances de légitimation du champ théâtral semblent bien orienter les approches en comédie et les choix de programmation. Ces instances de légitimation rejettent les excès farcesques de la comédie populaire pour leur préférer un comique plus élevé, plus polissé, où le rire a une fonction plus critique, soit par la satirique sociale, soit par l'exploitation d'un enjeu important. La première instance influente est bien sûr la tradition théâtrale. Depuis les tout débuts du théâtre, la comédie, pour certains critiques et penseurs, s'est toujours classée parmi les arts mineurs, faisant pâle figure par rapport au drame ou à la tragédie. Pour être plus précis, le jugement face à la comédie s'articule souvent autour d'un comique de la corporalité, de la farce, de l'excès, d'un rire incontrôlé. Platon le condamne déjà dans sa *République*. La Classicisme le condamne au nom de la raison, préférant un rire de l'Esprit, rire mesuré et empreint de bienséance. Conti, dans son *Traité de la comédie et des spectacles, selon la tradition de l'Église, tirée des Conciles et des saints Pères* (1666), s'évertue à condamner la comédie qui légitime le divertissement impur, la dérive de l'âme charitable, le rire étant relié au diable. La Bruyère, lui, distingue deux sortes de comédie, précisant que l'une d'elles est à éviter : « il peut y avoir un ridicule si bas et si grossier […] qu'il n'est pas permis au poète d'y faire attention, ni possible au spectateur de s'en divertir » (1688, p.52). Le poète Boileau est, sans aucun doute, le plus clair quant à sa critique d'un type spécifique de comédie. Dans son *Art poétique*, il scinde l'œuvre de Molière en deux périodes distinctes : il y a le Molière de la farce et le Molière de la grande comédie. Il précise que « son emploi [comédie] n'est pas d'aller, dans une place, de mots sales et bas charmer la populace » (1674, p. 106-109). La comédie se doit, pour lui, d'être vraie, d'offrir un portait de la réalité qui « plaît par la raison seule, et jamais ne la choque ».

Il reproche à Molière la création des *Fourberies de Scapin,* faisant « grimacer ses figures » ; d'avoir « quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin. » Il termine sur un constat triste : il ne reconnaît plus là l'auteur plein d'Esprit et d'élégance du *Misanthrope*. Je m'attarde longuement sur cette critique de Molière par Boileau parce qu'elle illustre parfaitement quelques préjugés tenaces qui perdurent jusqu'à nos jours face à une comédie populaire. Nombre des reproches de Boileau se retrouvent dans les propos de quelques programmateurs sur ce qu'ils qualifient de « mauvaises comédies », mais de manière beaucoup plus nuancée. Ils évoquent un jeu outrancier, un rire pour le rire, une volonté de faire rire à tout prix, quitte à cabotiner ou une certaine dérive vers le divertissement gratuit et puéril. Jean-Simon Traversy et David Laurin avouent qu'ils possèdent quelques préjugés sur la comédie, plus particulièrement la comédie populaire d'été où « y a rien de plus pas drôle que quelqu'un qui veut être drôle. » Ils reconnaissent d'emblée que le milieu, eux compris, positionne trop souvent l'art théâtral comme un art sérieux ; la comédie y est perçue comme manquant de sérieux, de profondeur. Denis Bernard, pour sa part, évoque quelques préjugés durables très proches de ceux présentés par Boileau. Il reproche surtout à certaines productions de faire perdurer ces préjugés, d'être paresseuses et « cheapettes », de ne rechercher que le rire facile, bon marché. Philippe Lambert ne voit pas de préjugés : un texte, s'il est de qualité, comédie ou pas, sera reconnu. Il se donne toutefois la mission de redonner de la noblesse au genre, soulignant ainsi qu'elle en aurait perdue…

La deuxième instance de légitimation du champ théâtral qui influencerait la perception de la comédie englobe les différents comités de lecture et plus encore les jurys des différents Conseils des arts. Philippe Lambert raconte en entrevue les difficultés de Projet Bocal à faire cadrer leur approche du comique absurde avec la vision de la comédie des organismes subventionnaires *:*

> Je sais que Projet Bocal, rapidement, ils ont fait : « nous, on va arrêter de faire des demandes de sub. On sent qu'il n'y a pas de validation. On sent qu'on tombe dans une craque. » […] Donc, au niveau concret des subventions, d'articuler une pensée, parce que c'est là-dessus qu'on est jugé quand on fait une demande de sub, c'est difficile d'avoir une certaine validation, je pense. […] C'est pour ça qu'il faut qu'il y ait toujours un aspect social à l'intérieur, d'être capable d'avoir ça en parallèle de l'idée de la comédie.

L'extrait témoigne bien de l'obligation d'adopter une vision particulière de la comédie pour être adéquatement financé par les institutions subventionnaires, celles-ci privilégiant l'aspect social de la comédie plutôt qu'un travail esthétique du comique. Ces instances sont aussi le reflet des valeurs du milieu par le biais des jurys de pairs. Les programmateurs chez Duceppe abondent en ce sens : la perception générale est que le théâtre est sérieux et cette perception influence grandement l'élaboration des

demandes de subvention. Les trouvailles comiques, la recherche d'un ton satirique, l'articulation d'un jeu physique clownesque, burlesque ou grotesque ne font ainsi pas le poids face au propos social. L'artiste ne peut faire fi de la portée sociale de sa démarche face aux institutions ; sa démarche comique ne trouve de validation que si elle s'inscrit dans un dialogue social.

La critique théâtrale est une troisième instance qui joue aussi un important rôle dans l'établissement des critères de la bonne *qualité du rire.* Il suffit de relever quelques critiques des comédies présentées dans les théâtres étudiés pour remarquer les préférences comiques des journalistes, ceux-ci privilégiant un comique texto-centriste, dosé, subtil, équilibré, vertueux, qui évite tout excès ou vulgarités gratuites. En parlant de *Coco* de Nathalie Doummar (Licorne, 2014), Luc Boulanger statue que la comédie dramatique est difficile à maîtriser, puisque « pouvoir bouleverser le public en évitant le pathos, faire rire sans tomber dans la farce ni la caricature, cela n'est pas donné à tout le monde » (La Presse, 2014). Mario Cloutier reproche, pour sa part, à la comédie *Psychédélique Marilou* de Pierre-Michel Tremblay (Licorne, 2017) de n'être pas toujours à la hauteur du sujet qu'elle traite et de sombrer parfois dans la « comédie burlesque » (La Presse, 2017). Pour *Baby-sitter*, Christian St-Pierre affirme que Catherine Léger a atteint un sommet parce que « la charge est certes cinglante, mais elle suscite le rire aussi bien que l'inconfort, le divertissement aussi bien que la réflexion, et tout cela sans jamais adopter un ton sentencieux ou verser dans l'acrimonie » (Le Devoir, 2017). Tout, dans cette dernière critique, souligne le fin dosage d'une comédie réussie, celle qui se veut populaire et intelligente, dans la *zone* possédant une *qualité du rire* certaine*.* Mario Cloutier (La Presse, 2017) est du même avis lorsqu'il écrit que « Catherine Léger a le don de viser juste avec des personnages très bien typés et des dialogues qui nous font passer du rire gras au sourire songé. » Mais il lui reproche en même temps de trop pencher vers la légèreté : « On rit effectivement beaucoup devant *Baby-sitter*, mais en choisissant la légèreté, la pièce rate une occasion de fouiller ce qui cause le sexisme ordinaire et latent qui persiste en nos murs ». Ce critique joue d'ambiguïté quant à son analyse de la mise en scène de Philippe Lambert, jugeant qu'elle « tire parfois les choses vers le gag visuel, mais il faut dire que le texte s'écarte lui aussi, peu à peu, du thème initial. » Que doit-on en comprendre ? Le gag visuel est-il un mauvais choix ? En quoi le serait-il ? Ces critiques semblent corroborer cette recherche d'équilibre, de dosage. Tout cela tient d'un difficile jeu d'équilibriste : maintenir le juste ton comique et éviter de chuter dans le vide du rire facile. Il n'est donc pas étonnant que cette vision des critiques s'impose dans les choix de programmation, l'approche de la mise en scène et même les discours et descriptifs dans les programmes. C'est ainsi qu'Émilie Bibeau, interprète dans *Les chroniques de St-Léonard*, précisera, dans un article du Journal de Montréal (Leclerc, 2015) : « C'est une comédie où l'on rit

beaucoup et où c'est très divertissant, sans que ce soit caricatural ou burlesque et avec des portes qui claquent. C'est aussi touchant ». Cette explication de Bibeau montre bien la tension entre la volonté de faire rire (jeu comique) et la volonté de donner du sens (portrait de société) (Dandrey, 1992) explicité lors de la section 3.4.2. Dans cette explication, le caractère « touchant » de la comédie semble venir compenser les possibles excès du jeu comique. Ce type d'explication se répète d'un article à l'autre, d'une critique à l'autre. La critique théâtrale semble donc avoir beaucoup de difficulté à accepter un jeu comique plus près du corps, en relation directe avec le public, un jeu comique (plus près du burlesque) qui dominerait le texte, le sens, le propos social. Pour la critique, une confusion s'opère au sein même de leur littératie comique : le grotesque est grossier, la farce est caricature, le jeu corporel est clownesque, la gaité et la ludicité sont légèreté, et la légèreté, elle-même, se trouve à devenir divertissement. Il est évident que programmer une comédie où le jeu comique prédomine est un risque face à une critique opposée à cette approche jugée plus populaire. La critique faisant partie intégrante de l'écosystème théâtral, elle influence et oriente grandement l'approche comique des directions artistiques, des metteur·euses en scène, des différents concepteur·ices des spectacles.

La comédie populaire équilibrée, tant souhaitée par les directions artistiques, celle qui réunirait un vaste public et qui serait l'union du théâtre populaire et du théâtre plus institutionnalisé, et qui, du même coup, renouvellerait la tradition comique québécoise (burlesque), est un idéal fort difficile à atteindre dans les conditions actuelles du théâtre. L'écosystème théâtral québécois offre peu d'opportunités pour expérimenter le comique : préjugés sur la comédie par les instances de légitimation, temps de répétitions fort court, faibles moyens financiers, littératie comique peu ou pas enseignée.

CONCLUSION

Dans ce chapitre de conclusion, nous commencerons par montrer les limites de cette recherche et les possibles futures avenues à explorer quant à la comédie québécoise. Nous résumerons les résultats obtenus par cette recherche quant aux différents objectifs visés par celle-ci. Nous terminons par quelques réflexions ouvertes sur l'avenir de la comédie dans la dramaturgie québécoise.

Cette recherche visait à combler un manque : le peu d'études autour de la comédie théâtrale québécoise ne permettaient pas d'en brosser un juste portrait. Il s'avérait bien certain, dans le cadre d'un mémoire de maîtrise, que le portrait serait partiel ; les données rassemblées autour des descriptifs de pièces et d'entrevues effectuées auprès des directions artistiques ne concernent que trois théâtres. De plus, l'un des théâtres, le Rideau vert, en pleine transition de direction artistique, n'a pas participé à la portion entrevue, ce qui aurait permis de mieux éclairer son approche du comique. L'écosystème comique québécois est beaucoup plus vaste et varié que ces trois théâtres sélectionnés. Qu'en est-il de l'approche comique dans une institution d'importance comme le TNM, ou dans des théâtres à mission très spécifiques comme Espace Go ou le théâtre Denise-Pelletier ? Comment la comédie se développe-t-elle dans des théâtres à la dramaturgie émergente comme Aux Écuries ou La Chapelle ? Est-ce que les conclusions émanant de cette recherche peuvent s'appliquer à ces théâtres ? Nous n'oserons nous avancer sur ce terrain. Le théâtre québécois est un théâtre de création, il se renouvelle sans cesse, ne recule jamais devant de nouvelles expérimentations esthétiques. Il n'est pas sclérosé par une tradition qui imposerait ses normes et ses modèles. Reste que cette recherche aura permis de nous éclairer sur les grandes tendances en comédie des trois théâtres étudiés. Ses résultats ne peuvent s'appliquer à tous les théâtres, mais peuvent servir de base de travail pour une réflexion plus large. Une réflexion qui m'apparaît nécessaire. Quel portait plus global peut-on dresser de la comédie québécoise ?

Les objectifs de cette recherche s'articulaient autour de trois grandes questions :

1. Quelle est la place de la comédie dans la programmation des théâtres sélectionnés ?
2. Quels types de comédies sont favorisés par les directions artistiques ?
3. Quelle vision de la comédie défendent chacun des théâtres étudiés et quels facteurs ont-ils contribué à forger ?

Ces objectifs ont émané de prémices, d'intuitions, de discours officieux dans le milieu qui évoquaient un « problème » avec la comédie québécoise, plus spécifiquement avec sa programmation. En somme, elle ne serait pas programmée dans les théâtres institutionnels et peu subventionnée. La recherche a d'abord montré que, contrairement aux idées reçues, la comédie québécoise fait preuve d'une certaine vitalité. À travers les différentes entrevues et l'analyse des pièces programmées, il apparaît que la comédie trouve sa place dans les programmations de théâtre. Il apparaît aussi clairement que les directions artistiques cherchent à lui donner une place privilégiée, lui redonner ses lettres de noblesse, et travaillent activement au renouvellement de la forme comique. À travers des résidences d'écriture ou de création (La Licorne et Duceppe), les théâtres provoquent l'éclosion de nouvelles écritures comiques. C'est ainsi que se sont développées, ces dernières années, des voix comiques aussi singulières que celles de Catherine Léger, Simon Boudreault, Le projet Bocal, Gabriel Sabourin ou Nathalie Doummar. Il faut souligner l'effort de la direction artistique de Duceppe qui, s'unissant à un producteur majeur, Juste pour rire, a créé une résidence d'écriture spécifique en comédie. Cette ouverture vers des partenariats extérieurs à l'écosystème théâtral – malheureusement terminée[4] - est assez remarquable : elle aura permis d'entrevoir la possibilité d'un réel écosystème théâtral capable de créer des comédies populaires, en équilibre entre le comique engagé et un comique de divertissement. Il faut aussi apprécier le travail de Madame Denise Filiatrault qui a renoué avec la longue tradition comique de la revue de l'année, offrant une place de choix à un spectacle humoristique rassembleur. Je souligne aussi des initiatives extérieures à ces théâtres qui expriment, elles aussi, une volonté forte de renouveler la comédie québécoise : la création d'un véritable circuit de producteurs privés (Monarque, Juste pour rire, Encore, Agents double) qui permet le déploiement et aussi le développement de comédies populaires ; et les nouvelles créations du NTE et d'une troupe de finissants des écoles de théâtre pour « investiguer » le rire comme objet esthétique théâtral, soit par un collage de scènes tirées des moments importants de la comédie québécoise (*Rires*, 2024) ou par une création collective (*Pleurs*, 2025). Ces initiatives sont louables et contribuent à créer une dynamique de changement auprès des instances influentes de légitimation (directions artistiques, organismes subventionnaires, comités de lecture et critique théâtrale).

[4] Après une annonce officielle d'une nouvelle série de résidences en écriture humoristique le 1e décembre 2022, Juste pour rire n'a produit que *Mama* de Nathalie Doummar en partenariat avec Duceppe. Il n'y a jamais eu d'annonce officielle d'un.e lauréat.e de la résidence en écriture humoristique. Le duo Traversy-Laurin ont avoué, en entrevue, que, face aux difficultés du groupe Juste pour rire, le partenariat était suspendu indéfiniment.

L'analyse thématique (ATC) des descriptifs des comédies sélectionnées a permis de faire un premier constat : le terme « comédie » n'existe pratiquement jamais seul. On y accole toujours un qualificatif. Ce qualificatif est de nature non comique, dysphorique. Les différentes entrevues n'ont pas permis de statuer sur une explication définitive concernant cette mécanique discursive. Celle-ci sert plusieurs fins. L'une d'elles serait de préparer le public à un ton plus « grinçant », plus satirique ou provocateur, qui pourrait perturber son horizon d'attente comique. Il s'avère aussi que les directions artistiques cherchent précision et concision dans les descriptifs des pièces, le terme « comédie » étant beaucoup trop large pour orienter le public et éviter quelques malencontreuses surprises : ton dérangeant, humour inapproprié, sujet portant à controverse. Puis, l'élaboration de ces descriptifs, pour une saison complète, peut s'avérer fastidieuse : un besoin de variété discursive forcerait l'ajout de mots ou expressions différentes d'un descriptif à l'autre. J'avance aussi que ce qualificatif est peut-être relié à un malentendu. Un manque de littératie comique pourrait être à la base de ce malentendu : la comédie et le drame sont les deux faces d'une même pièce ; la comédie n'est donc pas exempt d'enjeu dramatique. Le qualificatif serait donc l'expression « inconsciente » de la nature double de la comédie.

Comme nous l'avons dit plus haut, le portrait est, somme toute, positif : les résultats de cette recherche tendent à montrer que la comédie est voulue, programmée et créée. Cependant, elle l'est uniquement sous certaines formes spécifiques. La présentation de ces formes spécifiques répond au deuxième objectif de la recherche : définir les types de comédie favorisés par les directions artistiques étudiées. L'analyse des données montre que la comédie dramatique est la forme la plus privilégiée. Elle domine, par le nombre de ses productions, la programmation des théâtres étudiés, et plus spécifiquement pour les théâtres La Licorne et Duceppe. Plusieurs facteurs expliquent la prédominance de celle-ci. Tout d'abord, l'influence de la dramaturgie anglo-saxonne sur ces deux théâtres est indéniable. Cette dramaturgie a influencé tout un microcosme théâtral allant des directions artistiques, aux auteur·ices (en résidence dans ces théâtres) en passant par les metteur·euses en scène. Et cette dramaturgie met de l'avant la comédie dramatique. Elle a forgé une vision de la comédie où l'enjeu social est primordial, où le rire est au service du drame. Cette vision s'accorde aussi avec une vision plus large du théâtre : la « bonne pièce » est un habile mélange entre le drame et la comédie ; on y pleure autant qu'on y rit. Pour plusieurs des artisans de ces théâtres, la comédie dramatique est née aussi d'une nécessité de quitter les modèles jugés poussiéreux de la comédie française (boulevard), du théâtre d'été et du burlesque (comédie populaire). Sa portée sociale lui confère une légitimité artistique qui la distingue des modèles mentionnés qui, trop souvent, tombent dans le piège du divertissement.

L'analyse des données, et particulièrement des entrevues, montre aussi que les institutions entretiennent des rapports ambigus avec la comédie populaire. Tous reconnaissent que la comédie est populaire et rassembleuse ; tous travaillent à trouver la comédie populaire qui saurait devenir un futur classique, comme le sont devenus les succès phénoménaux qu'ont été *Les Voisins* (1980) ou *Broue* (1980). Le Théâtre du Rideau Vert propose, de son côté, une comédie populaire à la française, c'est-à-dire calquée sur des modèles français de comédie contemporaines à succès, fort près du théâtre de Boulevard. La recherche montre aussi, par l'analyse précise de trois de ces comédies (*Le Prince des jouisseurs* (2014) et *Pif Luisant* (2023) de Gabriel Sabourin ; et *Molière, Shakespeare et moi* (2017) d'Emmanuel Reichenbach), que le Rideau Vert propose une formule de comédie populaire axée sur un goût de la nostalgie comique et des structures dramatiques semblables au théâtre de Boulevard. Duceppe, pour sa part, a tenté avec une résidence spécifique de trouver son nouveau classique ; grâce à celle-ci, le théâtre a tenté des expérimentations en comédie populaire par le biais de l'absurde. Tous semblent rêver d'une grande comédie populaire, sans toutefois assumer son caractère excessif et parfois caricatural. C'est une sorte de comédie populaire équilibrée qui serait souhaitée. Elle aurait toutes les qualités de la comédie populaire – rassembleuse, drôle, jouissive – sans ses excès – facilités, clichés, cabotinage – avec une portée sociale discrète, mais engagée.

Une recherche apporte son lot de nouvelles questions. Elles sont nombreuses et nous intéressent au plus haut point. Au cours du processus de rédaction de ce mémoire, nous avons tenté, en toute sincérité, de répondre à certaines d'entre elles. Ce mémoire ne nous semblerait pas complet si nous n'en évoquions pas quelques-unes auxquelles nous n'avons pas encore de réponses franches. À plusieurs reprises, nous nous sommes demandé d'où venait la réticence à employer le mot « comédie » dans les descriptifs des pièces ; nous avons proposé quelques hypothèses autour de la nécessité de concision et de variété des programmes. Les directions artistiques ont longuement évoqué la difficulté à concevoir les descriptifs des programmes ; la variété et la précision sont de mises, le terme « comédie » est trop globalisant, on lui préfère des termes plus précis et plus évocateurs. Toutefois, une hypothèse reste à vérifier : est-ce que l'utilisation du terme « comédie » crée une exigence supplémentaire pour les créateur·ices ? En accolant le terme « comédie » à sa pièce, le·la créateur·ice ne tombe-t-il pas dans le piège de l'humour où le rire doit être omniprésent ? Une comédie commande un effet, le rire, qui implique une exigence de résultat, elle se doit de performer en plus d'offrir un objet esthétique. La surabondance des pièces contenant de l'humour ou des éléments comiques tend à montrer que les créateur·ices préfèrent une pièce « contenant

du comique » afin d'éviter la catégorisation liée à la comédie et à son exigence du rire. N'y a-t-il rien de pire qu'une comédie qui ne fasse pas rire assez ? Comment gérer ce qualitatif ? Il y a tout un pan de recherche à explorer sur cette injonction au rire. Une autre question primordiale à étudier est le rapport entre le milieu théâtral et le milieu de l'humour. Cette recherche a évoqué la question lors du premier chapitre consacré à la littératie comique. Nous avons tenté, dans ce bref chapitre, de distinguer la comédie de l'humour, mais la réflexion mériterait d'être approfondie. Ces deux formes d'art vivant ne se ressemblent pas, mais cherchent-ils le même rire, le même public ? Comment se perçoivent-ils ? Comment interagissent-ils entre eux ? Existe-t-il des points de jonction, des tentatives de réconciliation ? Comment chacun pourrait influencer l'autre dans sa dramaturgie propre, afin de former un seul et même écosystème d'art vivant, si cela était possible ?

Enfin, une véritable histoire de la comédie théâtrale québécoise contemporaine reste à construire. Elle permettrait d'avoir un portrait juste à partir d'une certaine tradition théâtrale québécoise de la comédie. Elle serait, surtout, un premier pas vers un travail plus large, et fort souhaité, vers un enseignement de la littératie comique. L'écosystème théâtral québécois (théâtre, organisme, école de formation) a besoin de cette littératie comique pour ouvrir un véritable débat sur la place et la valeur comédie théâtrale. Nous ne pourrons voir un véritable déploiement de la comédie québécoise tant que l'écosystème théâtral n'aura pas acquis ce savoir réflexif. Pour que de véritables grandes comédies naissent, il faut connaître notre tradition comique, renouer avec elle pour mieux la renouveler ; il faut un bassin d'auteur·ices, de metteur·euses en scène, de dramaturges, aux coudées franches, à la liberté d'expérimentation, une nouvelle génération de créateur·ices comiques animée d'une véritable vision comique soutenue par une littératie comique forte. Il faudra réinventer les moyens de productions et de soutien à la création, comme des résidences spécifiques ou un système de rodages comme en humour, pour affiner la matière comique. Beaucoup reste faire. Et c'est tant mieux.

ANNEXE A

ANALYSE THÉMATIQUE DES ENTREVUES

L'ÉCRITURE DE LA COMÉDIE

Jean-Simon Traversy

« On (Projet Bocal) leur a demandé, quand on les a mis en résidence, au lieu d'écrire par scène, on leur a dit « est-ce que vous arriveriez à construire comme un grand arc narratif ?»

« Ils ont tenté, ça s'est tout de même ramassé en 7 bulles de style différent, une traversée de genres théâtraux. Faque, tsé, ça, il y avait comme une envie de comédie… On voulait comme renouveler la comédie. »

« On en a déjà parlé, 5 à 10 %, peut-être, des projets que l'on reçoit qui sont vraiment des comédies. »

David Laurin

« Oui, 10 % maximum. Dans ces eaux-là. »

INFLUENCE ANGLO-SAXONNE

Jean-Simon Traversy

« On avait de la difficulté à trouver des comédies, tsé, nous on vient du théâtre anglo-saxon, on a commencé à La Licorne, on emmenait des textes anglo-saxons pis on cherchait cette comédie-là dans ces textes-là, pis on avait de la difficulté à trouver une pièce qui fittait à 100 % avec l'humour d'ici, qui soit dans le moment présent. »

« C'est notre passé très anglo-saxon, une bonne pièce de théâtre a une part d'humour. Elle a une part de comédie. Quand on cherche, on cherche à faire réfléchir, à raconter une histoire, à ressortir avec quelque chose, à être touché, mais aussi à rire. On était avec Catherine-Ann Toupin, qui est en résidence chez nous, elle était en audition ce matin, elle disait ça, moi, mes textes, c'est drôle. Elle cherche chez ses interprètes cette qualité-là. Pour nous, cet équilibre-là est important, on fait rarement comédie-comédie, voici comme un chapitre comédie. On essaie de trouver la pièce qui possède toutes ces qualités. »

« Le théâtre, ce qu'on a aimé là-dedans, c'est l'humour, on l'utilise dans le véhicule de l'histoire, de l'émotion comme tu dis, des personnages, des situations, de confrontations, pis c'est là que c'est le plus intéressant. »

Denis Bernard

« Et puis pour moi, la distinction est nette entre comédie pure et comédie dramatique. Et à La Licorne, pendant les 10-11 ans, on a bien sûr plutôt donné dans la comédie dramatique. C'est qu'avec les années, on est passé du... Je veux dire, comme on est un peuple colonisé, pour citer Falardeau, bien criss, on était englué dans les comédies comme au Rideau-Vert, tu sais, d'une certaine époque. Puis c'était normal, probablement, dans notre historicité, qu'on passe par là, je veux dire. Mais on a joué Feydeau, Molière, Blablabla, Courteline, Labiche, name it… »

« C'est par rapport à la programmation de la Licorne qui était nettement, c'était dans le mandat de la compagnie quand moi j'y suis arrivé et j'ai suivi ce mandat-là avec grand bonheur parce que j'y croyais profondément, qui était très axé sur, entre autres, le théâtre britannique parce que chez les Britanniques, qu'on est capable de rire, le rire fait partie de la dramaturgie. Comme chez les Slaves, quelque part, c'est pas pour rien que j'aime autant Tchekhov, mais chez les Français, cet humour-là est plus difficile. Je parle d'il y a plusieurs années, puis alors on est resté attaché à cette dramaturgie britannique-là où on est capable de flirter avec le drame, la société, les enjeux sociétaux sont extrêmement importants, sont à la base de tout. »

« Mais c'est ça, ce sont là des dramaturgies qui sont carrément implantées et qui s'inspirent carrément d'un phénomène sociétal de notre époque, mais d'une façon franche, directe et sans condition, et qui nous permet de rire, puisqu'on parle de comédie, mais en même temps qui peut nous arracher l'âme quand c'est le temps sur certaines choses. »

« Le lien, puis la licorne avait une dramaturgie, la dramaturgie anglo-saxonne est extraordinaire pour ça. On est entre le comedy show d'un humoriste, puis on se tasse à gauche, puis tout à coup, il y a une dramaturgie qui embarque avec des personnages, et c'est un peu... On a fait... Moi, j'ai monté des shows, quand j'ai fait Les filles et les garçons. C'est quand même intense en criss, cette pièce-là de Douglas Maxwell. Avec Marilyn Castonguay, on parle de féminicide et de patricide. Mais on décelait la vitalité et l'humour du personnage. La capacité du personnage à l'autodérision, et puis j'ai parti ça comme on part justement un comedy show, un one-night, pas un one-night stand, mais un one-woman show, puis il y

avait un rapport au public, les gens riaient, riaient, riaient, et à un moment donné, bang, tu sais, Ça, c'est une comédie dramatique. Tout à coup, on embarque dans quelque chose où, à la fin, on réussit à nommer l'innommable parce que pendant trois quarts d'heure, on les a travaillés au corps. »
« À cause de ce jugement que je porte sur le fait que des fois, c'est cheapet, c'est mal fait, c'est mal joué, c'est poussif. On m'enfonce un rire malgré moi dans la gorge puis on me prend pour un câble. C'est beaucoup ça. Ce que le théâtre britannique anglo-saxon ne fait pas, je trouve, c'est la qualité du théâtre anglo-saxon. »

« Mes choix, je n'avais pas la conscience. Vraiment, si j'ai joué un rôle dans le déploiement de la comédie au Québec, c'est toi qui pourras me le dire. Moi, je n'en ai aucune idée. Mais ceci dit, j'espère avoir joué un rôle. Je pense que j'ai joué un rôle, dans le déploiement dramaturge sociétal. Autant avec des auteurs que j'ai invités à réfléchir, qui ont été, je disais, et je l'ai toujours dit, contaminés par la dramaturgie anglo-saxonne. Et ce n'est pas un hasard. Cette contamination-là, moi, je la voulais, je la souhaitais. Et ça a donné lieu à des pièces où Catherine Anne-Toupin qui a écrit la meute, puis qu'elle ait joué avec une autre pièce sur... Ce qui est rarissime, soit dit en passant, moi, le dramaturge National Theater m'a déjà dit : Écoute, Denis, nous sommes l'Empire britannique. On n'a pas besoin de personne. Parce que moi, j'arrivais avec des pièces qu'on faisait traduire. J'ai voyagé à Edinburgh puis à Londres pendant ces 10 ans-là et on avait des super bons liens puis tout, mais au final, je veux dire, les auteurs britanniques, il y en un puis deux. C'est vrai, quelque part, qui étaient... Mais moi, je pense qu'on fait des choses qui vont un petit peu plus loin, parfois. »

VOLONTÉ DE S'INSCRIRE DANS UNE TRADITION COMIQUE

Jean-Simon Traversy

« Pis on voulait faire un virage par rapport aux comédies qui avaient été présentées chez Duceppe dans le passé, qui étaient plus des comédies d'été. On voulait marquer notre direction artistique avec un nouveau style de comédies pis l'idée, c'était d'aller chercher via les résidences d'écriture une gang, un auteur, une autrice qui allait pouvoir comme créer ce premier spectacle de comédie-là pis peut-être paver la voie à d'autres auteurs qui allaient nous proposer des choses, pis on a commencé avec Projet Bocal. »
« Pis on a regardé l'histoire de la compagnie pis monsieur Duceppe a, quand même, tendu la main «*Aux Voisins*», tsé, la création *des Voisins*, c'est chez Duceppe, ça, c'est fou pareil. On se demandait si on reprend les Voisins, mais là Monarque en fait une prod «on the side», il peut pas y avoir deux *Voisins* back-à-back.

Pis on s'est demandé c'est qui les petits-fils qui sont dans cette lignée-là, pis Projet Bocal ont tout de suite ressorti. »

« Après ça, c'est sûr que, dans l'historique de la compagnie, y en a des bonnes ici, *Les Voisins*… Pis, y a Broue aussi. Jean Duceppe, y avait du guts, parce que, quand il a demandé à Meunier pour les Voisins, quand il est allé repêcher Broue dans la petite salle sur St-Laurent. Ça nous a incité, nous, à faire… Bon non, nous, ben oui, y ont fait des shows avec un peu d'humour, comme Ding et Dong, pis y ont fait un peu de théâtre, pis oui, ils jouent dans des petites salles, mais Jean Duceppe, il l'a fait avec Meunier. Mais checkent où sont ces gens-là aujourd'hui. C'est dans notre mandat de grande institution de prendre des risques, d'aller dans les petites salles pis d'approcher ces gens-là. Alors, quand tu parles de références, nécessairement *Broue* et *Les Voisins*, mais plus l'acte de faire confiance, en direction artistique, à ces jeunes compagnies-là. À la jeunesse. À la nouvelle voix de l'humour. Ça, c'est des références dans mon métier de tous les jours qu'on essaye de se rappeler. »

David Laurin

« Mais on est pas à la recherche. ça a déjà été le cas chez Duceppe, y avait une case « comédie ». Pis c'était avant les Fêtes. On programmait la « comédie ». »

« On dirait qu'on veut que la comédie ait sa place, mais elle est souvent répartie à l'intérieur des pièces et non une case comédie. On veut que ça se retrouve. »

« Y a une référence qu'on a pas nommée, mais je le goût de la nommer parce qu'elle a influencé beaucoup d'auteurs aujourd'hui, pis c'est toute l'époque de Gravel au NTE. Pis c'était pas nécessairement qu'il voulait faire rire à tout prix, il était pas là-dedans, il était dans « qu'est-ce qu'on a jamais fait encore». Pis ça, ça fait rire, je reviens à l'élément de surprise de tantôt. Il était constamment là-dedans. Dans repousser les limites. »

POPULARITÉ DE LA COMÉDIE et THÉÂTRE POPULAIRE

Jean-Simon Traversy

« On a cherché longtemps notre troisième spectacle, pis à l'automne, c'est un moment, on a déjà programmé, pis là, y a un show qui avait sauté, on était un peu dans un air du temps un peu morose, David, la rentrée avait été un peu difficile avec deux shows britanniques Salle de Nouvelle qui questionne l'univers des médias, Docteure qui questionne la place de la diversité. C'est ben intéressant, mais c'est pas ça qui fait courir les foules. On sentait que tous les théâtres se renouvelaient, pas se renouvelaient, mais étaient

en remise en question. Quand est venu le temps de combler ce trou-là, on s'est dit : «Ça nous prend une comédie, ça nous prend quelque chose qui va vendre du tickets». On était vraiment en mode «cash, cash, cash». »

« J'ai l'impression que tous les auteur·ices qu'on a invités en résidence ont tous cette part-là, porte tous cette part-là, ce soucie-là. Pis j'ai l'impression, je veux pas banaliser, mais le théâtre, tu parlais du conseil des arts, nos pairs, faire du théâtre, c'est sérieux, pis qu'est-ce qui fait que, quand on veut faire un théâtre populaire, on a pas le choix de passer par l'humour parce qu'on va parler à des gens qui ne vont pas nécessairement au théâtre, donc qui n'ont pas tous les codes, si tu veux leur faire avaler des osties de gros codes de théâtre, t'es mieux d'avoir beaucoup d'humour, parce qu'il faut qu'ils embarquent et les auteurs qu'on aime, c'est ceux qui gardent en tête qu'ils vont parler à quelqu'un pis qui font pas une étude formelle sur le coin d'une table… »

« On peut pas se targuer d'être un théâtre populaire sans être un théâtre, on se le cachera pas, la comédie d'ici, c'est ça qui attire. On est chanceux. On fait partie d'une institution qui l'a mis de l'avant, quand même, pis qui a accouché d'ostie de grosses comédies. Mambo Italiano. Oui, c'est un drame, mais ça reste une comédie qui a marqué les années 90. Pis tsé, on pense à la naissance des *Voisins*. C'est sûr que nous, lorsqu'on analyse l'histoire de la compagnie, ce genre de risque-là, nous, on peut pas juste les refaire, ces risques-là, on doit les appliquer à aujourd'hui. On veut essayer de voir. On parlait de Projet Bocal. Je pense que, si on veut être un théâtre populaire, la comédie doit être au centre. Qu'est-ce qui attire les gens ? C'est ça. C'est pas juste des bons drames ou Molière. Facqu'on est chanceux d'être… d'avoir ça dans l'histoire de notre compagnie. C'est important, ça fait partie de notre ADN de Duceppe. »

« Tsé, le théâtre, c'est beaucoup dans les dialogues, c'est plate, mais tsé, des fois, c'est une phrase qui me fait rire… Qu'est-ce que tu diras, toi ? Quand c'est trop gros, on adhère pas. Les fameux là… «J'ouvre la porte et c'est moi, le mari de X… »

« Dans le placard… Dans le genre que, quand tu lis ça, pour nous, y a comme quelque chose qui va, peut-être, rabaisser le projet… On appelle ça, un peu, la comédie de situation, genre, les quiproquos un petit peu, on est moins là-dedans »

Philippe Lambert

« Je n'écris pas, je suis toujours curieux. Je trouve que c'est difficile. Quand c'est bien fait, il n'y a rien de plus efficace et de plus... Comment dire ? Qui peut rejoindre le plus de monde. L'aspect populaire, dans le sens noble du terme, pour moi, m'habite beaucoup. Puis avec Catherine, on discute de ça souvent parce

qu'on a un peu cette même ambition-là, c'est de dire : On veut rejoindre le plus de monde possible. Souvent, ça aide de passer par la comédie, tout en passant des messages. Ça fait en sorte que les gens sont plus vulnérables, mais plus ouverts. Puis tout d'un coup, bang, tu peux leur parler de certains sujets. Rébecca Déraspe, je viens de voir sa pièce Fanny, fait ça beaucoup, qu'elle a créé au BIC cet été. C'est étonnant. On rit, on rit, puis tout d'un coup, elle va parler de féminicide. On est dans l'aspect populaire, je trouve, au sens noble. Ça, ça m'habite. Je cherche toujours ça. Je trouve qu'il y a une complicité. Moi, c'est beaucoup ça que je cherche, c'est cette complicité-là comme public. C'est de sentir que ceux qui sont sur la scène, ils pensent à moi, ils pensent. La comédie, je trouve quand elle est bien faite, il y a ça. On est clairement impliqués, on a envie d'être... On sent qu'ils s'adressent à nous. C'est ça la force de la comédie. Quand je dis qu'il y a des bons comédiens qui le portent, c'est qu'ils sont dans cette écoute-là, clairement. De faire : Je suis avec eux, comment ça, ils ne rient pas ? Pourquoi ? Qu'est-ce qui les ferait rire ? Un petit peu plus ou qu'est-ce qui… »

« Ce n'est pas pour rien que *Broue* est quand même la pièce phare sur scène d'art vivant qui a fait marque, puis que tout le monde essaye à quelque part de reproduire au niveau du succès, puis de la longévité. Je pense qu'on est tous jaloux de faire une pièce, une œuvre comme ça. On rêve tous et toutes à ça. »

Denis Bernard

« Le théâtre français, c'est un petit théâtre bobo, théâtre bourgeois. C'est plus la pièce, quand je lis Le prénom ou des choses comme ça. Pour moi, c'est du théâtre bourgeois. On stationne le Chrysler, puis on s'en va écouter une comédie bourgeoise après avoir mangé un onglet. »

L'IMPORTANCE DES ENJEUX DRAMATIQUES

Jean-Simon Traversy

« C'était hilarant (La pièce *Le Prénom*). Et c'était aussi une bonne histoire. Pis tu vivais quelque chose parce qu'il y avait de réels enjeux. Un réel clash dans cette famille-là. »

« Quand on lit un texte, assurément, on est surpris, la surprise pour nous est un facteur de comédie assurément. »

« On l'a pas noté, mais Jean-Philippe Baril Guérard a une manière quand même de questionner, de challenger son époque, par des trucs grinçants qui font qu'on rit d'une drôle de couleur. »

David Laurin

(à propos de *Mama* de Nathalie Doummar)

« Ouais. Le public était comme touché, heurté. Cette espèce de mouvement-là que Nathalie avait réussi à créer dans son écriture, fait en sorte que le public finit par embarquer, à rire même plus que ça mérite. Parce qu'ils se font totalement avoir par son habileté à écrire de la comédie. Faque le soir de la première, c'est vraiment là que j'ai réalisé que c'était une comédie. Mais avec une grande profondeur.

Philippe Lambert

Oui, peut-être qu'elle était peut-être un petit peu moins, mais c'est sûr que ça reste une comédie. Je pense qu'intrinsèquement, l'écriture de Catherine porte ça. Peut-être qu'à ce moment-là, c'est de la manière que ça a été présenté, mais je te dirais oui, certainement.

Si un metteur en scène, il voit où il y a plus d'intérêt envers quelque chose de plus sérieux ou des thèmes, il met en lumière plus les thèmes plus sérieux, là, tout d'un coup, la comédie a peut-être un peu moins d'espace.

INSTITUTION DE LÉGITIMATION

David Laurin

(À propos de la pièce *Le prénom*)

« Ce dont je me rappelle, c'est à quel point la critique avait aimé ça, Pis, sont toujours un peu tiède par rapport à la comédie. Un peu comme les conseils des arts, aussi. C'est une des raisons pourquoi il n'y a pas autant de comédies, j'ai l'impression, sur nos scènes. On a ces pressions-là qui viennent des conseils des arts. »

Jean-Simon Traversy

« On prépare les communications de la saison prochaines, et dans un petit zoom avec Nathalie Doummar, qui fait une création l'année prochaine chez Duceppe, Nathalie se fait demander par l'équipe si on peut dire que c'est une comédie et Nathalie dit « non ». C'est immensément drôle. T'as lu les premières pages ? On rit beaucoup pis Nathalie veut qu'on rit pour qu'après ça, Bang, on se fasse ramasser. Mais elle veut pas qu'on l'étiquette dans le programme comme étant une comédie… À l'inverse, quand on fait des drames, des pièces plus dramatiques, notre équipe fait dire, «on peut pas juste dire que c'est un drame sur des parents qui ont perdu leurs enfants en bas âges, faut qu'on dise qu'il y a des moments de légèreté.»

Faut qu'on balance. J'ai l'impression que la communication cherche l'équilibre davantage que la polarisation. »

LES OBJECTIFS DE LA COMÉDIE/QU'EST-CE QU'UNE BONNE COMÉDIE

David Laurin

« La comédie, c'est juste pour faire du bien aux gens. »

Jean-Simon Traversy

« La plus grande partie de nos 5 à 7. En général, on va essayer que ce soit une expérience conviviale. On reçoit des textes, on fait des appels à projets, on reçoit une quarantaine de textes, des fois, c'est super rough, pis on essaye de trouver un équilibre, c'est soit de la comédie dramatique ou de la comédie pure, parce que c'est une expérience, les gens mangent en même temps. Cela dit, on ne s'éloigne pas de la comédie ou du drame, on essaye de viser un peu plus la comédie. Jusqu'à maintenant, on a été dans de la comédie dramatique, pas tous nos 5 à 7, mais il y a toujours un aspect « comédie » très fort dans nos 5 à 7. »

Denis Bernard

« Bon, j'ai lu ça, puis franchement c'était bien écrit, c'était sympathique et tout, mais si moi je vais plus vite que ce qui est écrit dans le texte, si tu comprends, il y a des enjeux, à un moment donné tu fais, bon, on l'a vu 4000 fois, c'est pas réinventé, c'est pas si, c'est pas si, bref, je trouvais que c'était gentil sans plus, puis je me disais, non, si je peux redonner du temps de ma vie à quelque chose, je vais essayer que ça me déporte plus ou que ça me décoiffe plus, ou même que je me retrouve un peu plus perdu s'il faut, tu sais. Je trouve qu'on est rendu là aussi. Donc, la comédie, pour comédie, c'est bien beau, mais il faut savoir où est-ce qu'on l'amène, où est-ce qu'on va avec. Quand je lis un texte, pour revenir à ta question, c'est tous ces enjeux-là que j'essaie de considérer. »

« Mais quand on pousse quelque chose dans le fond de la gorge, et c'est le danger en comédie, c'est pour ça que je parlais de du show, si on me pousse des affaires, je fais non, tu sais. Il y a un bon vieux principe en commedia dell'arte, c'est le lazzi, tu sais. C'est qu'on suit un canevas, tout à coup, il y a un lazzi qui apparaît et de ça, il peut naître quelque chose de spontané. »

« Non, et c'est pour ça que dans une lecture, je reviens à ta question, ça s'évalue pas en termes de tape sur les cuisses ou de rigolade et tout, et tout, et tout. C'est quand je suis dans la salle que je l'apprécie rondement et que là, ça se passe. »

« J'ai une image méchante en partant. C'est une comédie qui n'a pas toujours des dents. Mais plus un dentier. Des fois, le dentier ne mord pas comme il faut. C'est une image qui… »

« Et je trouve que dans l'approche de la comédie, c'est par la mise en scène qu'on peut avoir des dents. Puis d'aller mordre où ça grince, puis d'y aller, franchement. Et je trouve qu'il y a un nivellement qui est dû au manque de direction, des fois, de l'œuvre, parce que ça laisse aux acteurs... Je ne dis pas qu'il ne faut pas laisser de place aux acteurs, mais les acteurs sont garrochés dans quelque chose où parfois, et là, quand on arrive en été, les comédies d'été, puis tout ça, je veux dire, c'est des comédies où ça cabotine.»

« Intelligence. Des étincelles, il faut que ça produise des étincelles. Il faut être dans une lumière. Il y a une certaine lumière. Mais en même temps, ça s'exprime autant. Parce que pendant la pause, j'ai noté ce qu'on s'est dit par rapport au type de comédie que je disais. J'essaie de décliner, mais c'est vrai. Un comédie déjantée, comédie noire, comédie absurde, comédie ci, comédie ça. Mais il y a de la lumière dans tout ça. C'est cette lumière-là dont on parle. »

LITTÉRATIE COMIQUE - DRAME, TRAGÉDIE ET COMÉDIE

Jean-Simon Traversy

« Mama, on l'a lu, on a suivi la création. Mais le soir de la première, mettons, de voir la force des rires de ce show-là. Les rires, tu peux les prévoir, mais des fois, ils surviennent du vide entre deux personnages, des fois, ils surviennent, tsé, dans l'écriture de Nathalie, y avait des choses qui revenaient, mais quand tu l'entendais sur scène, mais quand tu le voyait sur sa cène, magnifié par le focus que la scène peut apporter, l'ampleur que la scène peut apporter, là, y a des affaires hilarantes comme une vieille madame qui répétait toujours la même chose, a disait toujours « ça va bien aller », l'accumulation de ça faisait que, genre, la huitième fois, on rit… »

David Laurin

« Dans ma tête, Mama, quand je l'ai lu, quand même le 3/4 des répétitions, c'était un drame. J'ai pas vu de comédie là-dedans. Pis, le soir de la première, j'ai vu une comédie. Parce que j'ai compris à quel point… »

« Ouais. Le public était comme touché, heurté. Cet espèce de mouvement-là que Nathalie avait réussi à créer dans son écriture, fait en sorte que le public finit par embarquer, à rire même plus que ça mérite. Parce qu'ils se font totalement avoir par son habileté à écrire de la comédie. Faque le soir de la première, c'est vraiment là que j'ai réalisé que c'était une comédie. Mais avec une grande profondeur. »

« Ça revient toujours à, quand je lis un texte, pis j'ai ri en lecture, je me suis attaché davantage aux personnages, parce qu'ils m'ont ouvert ce canal-là qu'on parlait tantôt. J'ai plus envie de programmer la pièce, en règle générale. »

SENS DE L'HUMOUR

Jean-Simon Traversy

« On l'a pas noté, mais Jean-Philippe Guary-Bérard a une manière quand même de questionner, de challenger son époque, par des trucs grinçants qui font qu'on rit d'une drôle de couleur. Ça aussi, pis ça, c'est des soirs de premières, c'est niaiseux, on le travaille, mais moi, ça me fait rire quand quelqu'un est dans le malaise aussi, quand quelqu'un roaste quelqu'un qui est de l'élite ou qui se vante ben trop. Ça, c'est des choses qui me font rire personnellement. Je sais que, quand ça me fait rire personnellement, y a des bonnes chances. »

« La première chose que j'ai pensé c'est que, David et moi, on vient du même endroit, on vient d'Andy Kauffman. De la performance. De la surprise. Du niaisiage. De faire accroire quelque chose trop longtemps à quelqu'un. Les deux, on a triplé longtemps là-dessus. Jim Carrey. Man on the moon. Tout cette affaire-là. On vient beaucoup de la performance. Du transgressif. Là, il y a quelque chose qu'on aime. Mais c'est comme si… »

« Pis à un moment donné, il y a eu cette ouverture-là, rendu à la 4e 5e année où on regarde ce qui se fait ici, dans le moment présent, à Montréal, pis y avait cette petite gang-là qui sortait du Conservatoire qui était formée de François Létourneau, Frédéric Blanchette, Catherine-Ann Toupin, Patrice Robitaille. Eux, ils m'ont fait hurler de rire. C'est devenu une référence pendant longtemps. Pis moi, je… Ça a été à l'origine de créer une compagnie de théâtre, parce que, quand je les ai vus jouer, quand j'ai sorti de la salle, quand je suis allé voir - pour faire une histoire courte - je me suis dit, ça, ça parle à tout le monde, c'est du théâtre, mais mes amis qui aiment pas le théâtre, qui aiment pas l'art, ils vont aller voir ça, pis ça va être de la conversion pure. »

Philippe Lambert

« Ben moi, spontanément, je dirais François Létourneau. Un des premiers spectacles que j'ai mis en scène, c'est Coin Saint-Laurent, à La Licorne. Il y avait cinq auteurs : François Archambault, François Létourneau, Jean-Marc Dalpé, Elisabeth Bourget et Fanny Bright. Pis la scène, c'est cinq courtes scènes, puis ce que François Létourneau avait écrit, c'était hilarant. Il y avait un moment, cette pièce-là, entre autres, puis après ça, tout ce qu'il écrit, pour moi, je trouve qu'il… J'adore cette zone-là où il y a dans la comédie un peu décalée. Puis, j'ai grandi aussi en écoutant beaucoup de monologues d'Yvon Deschamps. Je pense qu'il y a quelque chose qui m'habite là-dedans. Je les jouais. Je trouve que la zone qu'Yvon Deschamps explorait, de la manière de le faire, je trouve que tout le monde, à quelque part, tous les bons humoristes, ils sont imprégnés de ça, j'ai l'impression, moi, je le suis. C'est ça. Bien entendu, c'est Catherine Léger, parce que je travaille beaucoup avec elle, puis elle me fascine. C'est toujours un défi. C'est le fun d'avoir aussi une complicité comme ça, en te mettant en scène, puis un auteur. »

« Je dirais peut-être *Les Voisins*. Je dirais, il y a un côté absurde. Tu sais, le *Elvis Gratton*, *Les Voisin*s, il y a ce côté-là, tu sais, que Claude Meunier incarne beaucoup... Moi, *Les Voisins* aussi, ça a été une œuvre marquante, j'ai l'impression qu'il y a un mystère derrière ce côté absurde, clairement. C'est comme si on rit de nous-mêmes. Il y a un besoin, pas de s'humilier, presque, parce que les portraits ne sont pas jolis. Non. Il y a comme une capacité de rire de soi, je dirais, qui est très présente. Et puis un désir aussi. »

Denis Bernard

« Celle du spectateur, bien évidemment, c'est l'humour, deuxième degré, deuxième niveau, d'Appelez-moi Stéphane, de Bachelor, de ces pièces où on donne la parole à des gens comme toi puis moi, puis comme nos parents, puis dans un milieu qui est des banlieues, etc. Et il se trouve… Laquelle ? *Appelez-moi Stéphane, le Bachelor*. Les voisins. *Les Voisins. Les Voisins.* Je veux dire, j'ai pissé de rire quand j'ai vu ça. »

« Je pense que Les Voisins, les textes de Meunier-Saïa nous Ils m'ont amené quelque part où il y a un deuxième degré de lecture. Quand la madame me dit... Moi, je n'ai pas trouvé ça drôle, pas en tout. Tu sais, qui se demande : Le pain tranché, c'est quoi ? C'est parce que c'est tellement direct dessus C'est comme si les gens n'avaient pas toujours les codes pour... Avec les années, ça s'est... Ils nous ont déniaisé à ce niveau-là. Ok, je comprends. Et moi, j'ai toujours fait une comparaison qui va peut-être te paraître complètement boiteuse et absurde, mais après ça, c'est une question de mise en scène et d'approche. »

LE COMIQUE COMME IDENTIFICATION

Jean-Simon Traversy

« Parce que, pour nous, c'est de l'oxygène, le rire, dans une œuvre dramatique pis là, on le voit en ce moment dans Incendie. Y a de l'humour. Y a beaucoup d'humour dans Incendie. Pis c'est ce qui fait que la tragédie embarque le mieux parce qu'on est réceptifs, on est pas en train de se braquer parce qu'on voit plein de concepts qu'on comprend pas pis des mots durs, parce que c'est dur, c'est lourd, non. C'est ça Duceppe. C'est le théâtre de l'identification. Pis pour avoir de l'identification, faut que tu t'attaches, l'humour, ça fait partie de la recette. »

MARKETING et HORIZON D'ATTENTE DU PUBLIC

Jean-Simon Traversy

« Là, on l'a fait. De fait, je sais pas si tu as reçu l'info-lettre. Mais là, en décembre, on avait deux comédies, pis en équipe, on s'est comme rendus compte qu'on avait ces deux affaires-là, notre équipe a comme, vraiment, voici, c'est notre décembre «comédie», si vous avez le goût de quelque chose de plus traditionnel, on y va St-Hubert style, *Le Prénom*, quiproquos, histoire, personnage ; sinon, si vous avez le goût d'être un peu plus crémeux, gâtez-vous avec Whitehorse, parce que ça grince un peu plus. **»**

« On prépare les communications de la saison prochaines, et dans un petit zoom avec Nathalie Doummar, qui fait une création l'année prochaine chez Duceppe, Nathalie se fait demander par l'équipe si on peut dire que c'est une comédie et Nathalie dit «non». C'est immensément drôle. T'as lu les premières pages ? On rit beaucoup pis Nathalie veut qu'on rit pour qu'après ça, Bang, on se fasse ramasser. Mais elle veut pas qu'on l'étiquette dans le programme comme étant une comédie… À l'inverse, quand on fait des drames, des pièces plus dramatiques, notre équipe fait dire, «on peut pas juste dire que c'est un drame sur des parents qui ont perdu leurs enfants en bas âges, faut qu'on dise qu'il y a des moments de légèreté.» Faut qu'on balance. J'ai l'impression que la communication cherche l'équilibre davantage que la polarisation. »

« Le mot équilibre est… Dans la manière d'écrire nos textes, de programmer nos saisons, l'équilibre est important… Si on a un thème récurrent dans plusieurs shows, on va essayer de pas l'avoir dans le 4e ou 5e show qu'on a. Même chose pour les tons. Faque le mot «comédie» en fait, je sais pas ce qu'il veut dire, je suis pas capable de le définir. C'est peut-être pour ça qu'il a perdu son identité. »

« Je crois qu'on choisit l'humour qui vient du transgressif pis de l'absurde, parce que c'est de qui nous fait rire. On se rend compte que c'est pas ce qui fait rire un large public. Comme Projet Bocal, Samuel Cantin, c'est des exemples de ça. Faque ça, naturellement, on ferait juste des saisons de ça. De l'absurde. Mais on sait que ça va être difficile de convertir des gens. Parce que le meilleur exemple de ça, c'est que cet

humour, la personne à côté de toi va être hilare parce qu'elle perçoit huit niveaux dans son poste de radio, pis l'autre personne à côté va être frustrée, parce qu'elle comprend pas ce qui fait rire l'autre personne ; ça peut créer un drôle de sentiment dans la salle, ce qui peut être plus hilarant. Faque c'est le danger. Il fait quand même essayer d'avoir un dénonciateur commun. Pis c'est toujours ça en humour. »

« Je veux revenir sur la discussion qu'on a eu par rapport aux communications. La Petite Vie, les facteurs qui ont fait que ça a marché, dans la grande multifactorielle, c'est le fait qu'on connaît Claude Meunier, on le connaissait avec Ding et Dong, on l'avait connu avec ses pièces de théâtre. Quand on s'assoyait devant le poste, on savait ce qu'on allait pogner. Versus, la fois, tu t'assois dans une salle, t'es abonné chez Duceppe, pis tu vois Projet Bocal, tu les connais pas ces gens-là, tu captes pas nécessairement le niveau. Mais si on le nomme d'avance, si on crée cette habitude-là, peut-être qu'on peut arriver à créer une dilatation plus grande au moment de l'accouchement. »

David Laurin

« Je comprends Nathalie de ne pas vouloir étiqueter, parce que ça vient avec des attentes.

Comédie, crime, je vais rire pis tsé. Peut-être que c'est pas tout à fait ton genre d'humour. Pis, moi, je ris plus quand je suis surpris de trouver quelque chose de drôle. Versus quand je m'attends, quand je m'attends à rire, je vais rire probablement. Mais quand je m'attends pas à rire pis qu'on me cogne dans le détour, je vais rire en double. »

RAPPORT AU MILIEU DE L'HUMOUR

David Laurin

« Je te dirais que des shows d'humoristes, j'en vois un aux trois ans, à peu près. Je suis pas dans les plus grands consommateurs de shows d'humour. Mais je vais regarder des séries humoristiques. Tsé. C'est plus la notion de me déplacer, d'aller voir un spectacle, un humoriste, je suis moins le public-cible pour ça. Même chose pour l'impro. Quand j'étais ado ou au Cégep, j'allais voir tous les matchs qui se pouvait, pis à un moment donné, c'était le théâtre. Pour moi, le théâtre, il y a un plus grand panorama émotif qui me sied plus. Je pense que je serais un très mauvais programmateur de salles d'humour ou de salles de diffusion en région parce que j'y trouve moins mon compte là-dedans. »

Jean-Simon Traversy

« Moi, les spectacles d'humour, je trouve que c'est des longues communications orales. C'est de même que je les traduis. Un thème. Je vous en parle. Je suis à l'aise devant vous pis je suis libre. »

LE BURLESQUE

Jean-Simon Traversy

« Faque tsé, nous, on vient de là, on le sait peut-être pas, mais on vient du cabaret. On vient de ces moments-là où c'était Ti-Guss et Ti-Mousse qui étaient WAY OVER the top dans genre vouloir faire rire un public. On vient de cette affaire-là. C'est pour ça que ça marche. On a envie de se faire raconter de même. Pis le théâtre, on a un peu perdu ça. On s'est caché dans l'excellence française, pis les mots, la beauté des mots, la poésie du théâtre, l'intensité, ok… Mais je pense qu'il faut qu'on revienne à la base qui est comme on est capable de faire rire en niaisant notre voisin, en grossissant certains traits. Je pense qu'il faut pas avoir peur de retourner… Moi, j'attends la bonne pièce sur le théâtre des variétés, je pense qu'elle existe quelque part ou sur d'autres sujets de même… Parce qu'on vient de là… »

JEU COMIQUE

Jean-Simon Traversy

« Ça reste, qu'à la base, ça prend un artiste qui a ça en dedans de lui. Ça prend un porteur. Pis souvent ce porteur-là est souvent juste pas auteur. Ce porteur-là est souvent interprète. Par exemple, Gratien Gélinas, tsé, c'est quand même drôle les pièces à l'époque de Bousille et les Justes. On riait de la situation. »

« Lui, il jouait le rôle principal. Il savait, il jouait un «bonhomme». Un simple d'esprit. Pis qui arrivait dans un monde où il ne comprenait pas les codes, il se faisait manipuler. Ça faisait rire les gens. Meunier, avec sa rencontre avec Serge Thériault, c'est deux esprits qui, ensemble, sont des estis de bons interprètes qui pognent la note, justement, la note de transmission pis qui surfent là-dessus. Tsé, les gars de Broue, ça reste que c'est trois chums qui ont fait de l'impro ensemble. Ça prend ça pour que la comédie fonctionne ici. Elle ne passe pas seulement par le texte. Elle passe les interprètes qui vont nourrir ça. On dirait que ça serait ça, ma petite analyse rapido… »

Philippe Lambert

« Parce que l'humour, je te dirais, Il faut que les interprètes soient capables de le comprendre aussi. L'écriture de Catherine Léger, on a eu souvent des discussions aussi. Quand on fait du casting, on se dit toujours : OK, mais qui est capable d'interpréter cette fine ligne de la dramaturgie qu'elle porte, qu'elle veut mettre de l'avant ? »

« C'est un ton. Il ne faut appuyer, ça veut dire qu'il faut comme jouer les situations de manière vraie. Et ensuite l'écriture ou la joke, ou l'humour, la collision des idées que Catherine met en scène, ben là, ils vont apparaître. Si on appuie trop, là, tout d'un coup, on n'est plus sûr de comment on doit recevoir ça, parce qu'il y a beaucoup de friction. C'est grinçant, Catherine. Des fois, on se sentait, même en répétition, on disait : «Mon Dieu, si on appuie trop sur certaines choses, ça devient une pièce sans message, plus qu'une comédie.» Là, c'est parce qu'il y a des réflexions derrière, très profondes, chez Catherine, mais c'est ça. Si on appuie trop, là, tout d'un coup, ça devient comme moralisateur. Alors c'est ça qu'il faut. Il faut bien trouver le ton. Ça revient un petit peu à ce dont on parlait au début, au niveau de la mise en scène aussi, la direction d'acteurs. »
« C'est ça. De jouer les situations. C'est clairement de faire confiance que Catherine a fait le travail au niveau de l'écriture. Ces ressorts comiques, ils sont là. Il faut juste les débusquer puis les mettre en lumière comme il faut. »
« Oui. Après, je pense que c'est quand on l'incarne, tout d'un coup, c'est comme les pièges de l'incarnation, de l'interprétation en trois dimensions. Parce que quand on lit, souvent, je trouve qu'on le voit vite, on le sent bien. Puis après ça, c'est comment ça passe à travers le filtre du comédien, du corps, de la voix, puis de l'intelligence du comédien aussi. Des fois, ce n'est pas de la mauvaise volonté, mais des fois, c'est... Tout d'un coup, il y a une tangente qui est prise, puis pourquoi on ne l'entend plus, la joke ? Pourquoi ? Qu'est-ce qui est arrivé ? Parce que c'est devenu trop grave, trop dramatique. C'est autant la responsabilité du metteur en scène que du comédien. Et même plus du metteur en scène, parce que le comédien, il joue la situation, «Si c'est ça que je joue», là, des fois, il faut faire : OK, d'abord, il faut y trouver un petit twist particulier pour qu'on entende bien la joke. Parce que là, tout d'un coup, elle disparaît dans l'incarnation. »
« Moi, ça me fait rire. Il faut être honnête, je suis le premier public avec mon assistante. Je pense que c'est dur pour les acteurs. Je me souviens même, à Deux Femmes en Or, il y a eu à la Générale ou à un enchaînement, il y a eu deux personnes qui l'avaient jamais vu, qui sont venues, par exemple, voir et puis ils ont ri de bon cœur et les acteurs pensaient que je leur avais demandé de rire pour les encourager tellement à un moment donné, quand tu répètes une comédie, ça faisait trois, quatre enchaînements où il y avait personne d'autre que moi, puis c'était quelques concepteurs. Ça rit plus, c'est sûr. Et c'est ça qui

est dur dans la comédie. Mais là, tout à coup, ils doutaient quasiment. Je me suis dit : non, c'est drôle. Là, c'est ça me donne confiance, mais c'est dur. Moi, je pense que même, il faudrait inviter un peu de public plus tôt quand on répète la comédie. Avec les textes de Fabien Cloutier, on avait fait ça aussi. Bonne retraite, Jocelyne, je pense qu'on avait invité des abonnés en salle de répétition, même en amont. Juste trois, quatre personnes, juste pour avoir des yeux neufs, pour valider les comédiens aussi. »

« Je me souviens de ça, puis ça m'avait fait beaucoup réfléchir par rapport à, justement, le rodage pour la comédie. Il y a-tu moyen, peut-être, de copier un peu ce que les humoristes font ? »

« Oui, puis le timing, je me souviens même, moi, je pense que dans la comédie aussi, puis au niveau de l'interprétation des acteurs, il faut qu'ils aient les oreilles grandes ouvertes, puis qu'ils soient capables de jauger. Des fois, c'est une intonation. C'est ton accent tonique, laisse-le ouvert sur ta finale. Puis là, tout d'un coup, je pense que le public, il va embarquer. Puis je me souviens de Guy Nadon, dans Tu te souviendras de moi, qui est une pièce de François Archambault, qui était comique, même si on parlait d'Alzheimer. Je me souviens de le voir travailler, puis de faire... Il jouait avec le public, puis il était comme à l'écoute. Je vais modifier telle intonation, je vais faire ça. Parce que c'est ça aussi, des fois, quand je dis c'est l'interprétation, c'est de bien puncher les répliques comiques que l'auteur a imaginées ou a entendues dans sa tête. Il faut les rendre. Pis c'est un art. Ça, c'est un art. J'ai travaillé aussi avec beaucoup avec Marc Saint-Martin. D'ailleurs, j'ai fait du théâtre d'été, moi, à Saint-Adèle, pendant deux, trois étés. En fait, ma première école, c'est avec Steve Laplante, on avait un théâtre d'été à Drummondville pendant qu'on était à l'École nationale C'est comme ça que Jean-Denis Leduc nous avait vus, donc on baigne là-dedans. Je trouve qu'il y a une mécanique incroyable. On discutait beaucoup avec Marc Saint-Martin aussi. Je pense qu'il y a des acteurs qui ont ça naturellement, puis en d'autres qui n'ont pas les outils ou ils n'ont pas juste la compréhension naturelle. Peut-être que ça peut venir, mais ce n'est pas comme un réflexe d'être dans l'écoute. Je pense qu'il faut qu'il y ait comme une grande écoute pour bien rendre la comédie. »

« Non, non. Non, non, ce n'est pas… Ce n'est pas intéressant, pas du tout. Après, il y a des choses qui peuvent se placer. Je ne bouderai jamais le plaisir. Si quelque chose se passe, qu'on peut l'intégrer au final, de le placer, puis après ça, de faire : «Oui, on peut bonifier certainement.» Parce que c'est ça qui est le fun aussi de la comédie, c'est que d'un coup, d'un soir à l'autre, on fait : Ça rit plus parce que j'ai fait ça. Ok, on va voir un petit peu plus. Puis, d'un coup, on grossit ou on appuie. Dans le sens, tu fais comme : «Ça peut prendre du coffre». D'un coup, ça devient un moment important et drôle. »

Denis Bernard

« Je te donne un exemple. J'ai fait un exercice pédagogique à l'École Nationale, il y a 100 ans de ça, avec Marie Michaud qui se trouvait à accessoirement à être mon ex-femme. Et c'est Richard Gagnon qui nous avait mis en scène dans « Scène de la vie conjugale ». Et on avait accepté de jouer ça ensemble, puis de faire un exercice de deux soirs, je pense, trois soirs à l'École nationale. Écoute, c'était une ligne et un punch. Et on n'a jamais joué une comédie. On était juste sur la coche. Et tout à coup, l'absurdité de la chose, est telle, l'absurdité dans le sens noble du terme, c'est-à-dire la comédie humaine, est telle que tu ne peux pas faire autrement que te reconnaître, qu'avoir cet éclat de rire et tout. »
« Un moment de liberté et de spontanéité. Alors, pour moi, il faut... Peu importe que je montre un drame ou que je montre une comédie, j'ai une règle, c'est... Oublions tout, restons spontanés. Restons vrais. Alors, si... Et moi-même, comme acteur, je l'éprouve. »

PRÉJUGÉS SUR LA COMÉDIE

David Laurin

« À chaque fois qu'on va programmer une comédie qui est vraiment une «comédie», on va avoir une crainte parce qu'on sait qu'il va y avoir du jugement, que ce soit de la part de la critique qui, déjà d'emblée, va arriver, tsé, on le voit, juste dans le milieu du cinéma, c'est quoi les films qui gagnant les prix à chaque année, les Oscars, c'est jamais des comédies. Tsé, on va pas les prendre au sérieux. Donc, nécessairement, nous, les théâtres, on choisit cinq pièces par année, pourquoi est-ce que, dans ces cinq pièces-là, on a intégré une comédie ? Ça va générer des questions. On le voit dans le visage des gens. En même temps, nous, faut penser au grand public. Pis le grand public, y est présent, y est content, pis y en redemande. Nos deux premières saisons, le commentaire qui revenait le plus, c'est «on vous aime bien, mais on veut plus de comédies», ça revenait beaucoup. »

Jean-Simon Traversy

« Comédie est beaucoup associé à divertissement et divertissement, c'est comme un art un peu mineur. Mais je sais d'où ça vient. Pis tsé, on est les premiers, mettons, y sort déjà les affiches des théâtres d'été de l'été prochain pis, je veux dire, quand on voit les affiches avec une intention un peu - une envie de - oh… Je suis surpris, on est les premiers à se les envoyer pour dire «on a trouvé le prochain hit chez Duceppe (ironique)». Y a rien de plus pas drôle que quelqu'un qui veut être drôle. J'ai l'impression. Quand la communication tourne autour de ça, c'est malheureusement un gros préjugé pour nous. Mais après ça, c'est sûr que le théâtre. c'est sérieux. Han faire du théâtre, Maxime, tu le sais, c'est sérieux. Donc, la

comédie n’a pas ce sérieux-là. C’est comme mal vu quand on veut en placer dans la programmation. Même nous, on se prend trop au sérieux… On se fait prendre au piège. »

Philippe Lambert

« Moi, je n'ai aucune pudeur à utiliser le mot comédie. Je trouve même peut-être qu'il faut lui redonner. C'est de la noblesse, dans le sens noble. Il n'y a rien de mal ou de plaisir coupable de voir une comédie, d'apprécier une comédie, de l'endosser complètement. Moi, je n'ai aucun doute là-dessus. »

« Il y en a sûrement parce que je sais que, par exemple, quand on fait des demandes de subventions, par exemple, pour des projets, je sais que Projets Bocal, rapidement, ils ont fait : «Nous, on va arrêter de faire des demandes de sub. On sent qu’il n'y a pas de validation. On sent qu'on tombe dans une crainte.» Donc, au niveau concret des subventions, d'articuler une pensée, parce que c'est là-dessus qu'on est jugé quand on fait une demande de sub, c'est difficile d'avoir une certaine validation, je pense. Après ça, il y a différentes manières de faire un exercice, mais il faut rajouter comme... C'est comme s'il faut… C’est pour ça qu'il faut qu'il y ait toujours un aspect social à l'intérieur, d'être capable d'avoir ça en parallèle de l'idée de la comédie. »

« Oui, parce que dans notre système, c'est des pairs de toute façon qui octroient les subventions. Dans leur analyse, c'est de dire : «Nous, parce qu'il y a un aspect social, on est capable de dire que... C'est comme si on disait : Malgré le fait que ce soit une comédie, il y a un aspect social. S'il y avait juste la comédie… »

Denis Bernard

« Je l'ai un peu déjà répondu et qui sont en lien avec la qualité des productions et la qualité de direction et d'interprétation. Il y a des affaires de guidonnage qui sont lâches et lourdes, débridées, où ce que Jean-Guy et Simone vont rire comme des démons, mais ça ne veut pas dire que parce que tu ris, c'est drôle et que c'est bon. Ça, c'est de mon point de vue de quelqu'un qui essaye de structurer les pensées, qui a donné sa vie à essayer de structurer les pensées pour arriver à un message clair. On parlait de programmation claire, c'est la démarche d'une vie. Puis tu dis : OK, on peut faire ça. Mais malheureusement, il y a une perception négative de la comédie parce qu'il y a beaucoup de n'importe quoi. »

« Mais honnêtement, si moi je vais au théâtre, je vais voir un spectacle, ce n'est pas parce que tu vas m'avoir dit que c'est une comédie, même que souvent, ça va me faire reculer. »

« À cause de ce jugement que je porte sur le fait que des fois, c'est cheapet, c'est mal fait, c'est mal joué, c'est poussif. On m'enfonce un rire malgré moi dans la gorge puis on me prend pour un câble.

INJONCTION DU RIRE

Philippe Lambert

« Ben oui. Oui, c'est ça. Ça revient à ce que je disais tantôt, quand on est en enchaînement et que d'un coup, c'est devenu lourd, là, on est à côté, on ne fait pas ce pourquoi on a été engagé ou pourquoi l'auteur a écrit la pièce. Alors là, on ne sert pas le propos, c'est clairement... Quand je dis : elle est la gardienne de tout ça, c'est exactement ça. Elle fait : «Là, moi, j'ai écrit une comédie, mais là, ce n'est pas drôle.» C'est à tous les niveaux, on est passé par là de faire de la musique trop dramatique, par exemple. C'est tous les aspects. Quand je dis : Quand on l'incarne en trois dimensions, c'est facile de perdre un peu ce pourquoi on travaille. Même moi, dans mes enceintes, à un moment donné, je faisais comme une espèce de petit prologue. Là, je suis en train juste de me servir, moi, comme metteur en scène. Au contraire, je trouve que la comédie, c'est important de l'installer dès le départ. Ça, c'est quelque chose qui revient souvent, c'est-à-dire : Il faut donner la permission au public de rire tout de suite, de dire : C'est une comédie, vous avez le droit. Parce que si c'est pris au premier degré, par exemple, c'est là que la lecture peut être mal comprise. »

Denis Bernard

« Bon, ça, c'est une affaire bourrée de clichés. Le pire ennemi de la comédie, c'est le cliché. Ah, c'est facile à mort, tu sais, je veux dire, wow, tu ris, tu ris, tu ris, tu ris, mais tu l'as tout ri pour le public qui va être dans la salle. »

« Mais quand on pousse quelque chose dans le fond de la gorge, et c'est le danger en comédie, c'est pour ça que je parlais de du show, si on me pousse des affaires, je fais non, tu sais. Il y a un bon vieux principe en commedia dell'arte, c'est le lazzi, tu sais. C'est qu'on suit un canevas, tout à coup, il y a un lazzi qui apparaît et de ça, il peut naître quelque chose de spontané. »

« À cause de ce jugement que je porte sur le fait que des fois, c'est cheapet, c'est mal fait, c'est mal joué, c'est poussif. On m'enfonce un rire malgré moi dans la gorge puis on me prend pour un câble. »

ANNEXE B

RECENSION DES COMÉDIES ET PIÈCES COMIQUES (2014-2024)

RIDEAU VERT

Comédies québécoises (5)

Le prince des jouisseurs (saison 2014-2015)
Gabriel Sabourin
« Ainsi, avec *Le prince des jouisseurs*, Gabriel Sabourin signe une pétillante comédie biographique, où se côtoient le tragique et le ridicule. »

La Déprime (saison 2014-2015)
Mention partielle
Denis Bouchard, Rémy Girard, Raymond Legault et Julie Vincent
« Son talent de metteur en scène nous a déjà offert de grands moments avec *Ladies Night* et de nombreuses comédies de Claude Meunier. […] Il a choisi une distribution dynamique composée d'Anne-Élisabeth Bossé, comédienne bien connue du public et membre de la LNI, Pascale Desrochers, une habituée des comédies. »

Molière, Shakespeare et moi (saison 2016-2016)
Emmanuel Reichenbach
« Une comédie historico-anachronique qui vous fera découvrir un pan de l'histoire de Montréal… sans la moindre rigueur historique ! »

Comment je suis devenu musulman (saison 2019-2020)
Simon Boudreault
« S'inspirant de quelques éléments de sa propre vie, l'auteur et metteur en scène Simon Boudreault, créateur de *Sauce brune* et de *As is (tel quel)*, signe une comédie dramatique en forme de main tendue. »

Pif luisant (saison 2022-2023)
Gabriel Sabourin
« Gabriel Sabourin continue de puiser à l'histoire même du théâtre pour cette nouvelle comédie en trompe-l'œil. »

Comédies françaises (8)

Le Misanthrope (saison 2014-2015)
Molière
« Molière, avec cette comédie, a eu le génie de créer une œuvre puissante qui dénonce les mœurs de son siècle avec une répartie et un esprit remarquables. »

Intouchables (saison 2014-2015)

Éric Toledano et Olivier Nakache
« Une comédie au grand cœur qui réconcilie les contraires. »

Je préfère qu'on reste amis (saison 2015-2016)
Laurent Ruquier
« Cette comédie romantique, qu'a écrit Laurent Ruquier pour son amie la comédienne-humoriste Michèle Bernier, a connu un immense succès au Théâtre Antoine de Paris. »

Monsieur chasse (saison 2015-2016)
George Feydeau
« Près de 20 ans après avoir dirigé *Monsieur Chasse !*, Denise Filiatrault met à nouveau en scène cette comédie en compagnie de ses complices de l'époque. »

Qu'est-ce qu'on a fait au bon dieu ? (saison 2016-2017)
Philippe De Chauveron
« Emmanuel Reichenbach, qui avait déjà signé l'adaptation théâtrale du film *Intouchables* présentée au Théâtre du Rideau Vert, nous offre une nouvelle comédie tirée d'un film français à succès. »

Impromptu (saison 2017-2018)
Sarah Kernochan
« Il retrouve sa complice artistique Myriam LeBlanc (*Mon corps deviendra froid*) entourée d'une solide distribution pour cette savoureuse comédie romantique. »

Art (saison 2018-2019)
Yasmina Reza
« C'est le trio d'interprètes chevronnés formé de Benoît Brière, Martin Drainville et Luc Guérin, qui incarneront les trois compères au cœur de cette comédie masculine déjantée. »

Le malade imaginaire (saison 2019-2020)
Molière
« Cinq ans après avoir orchestré un *Misanthrope* bien d'actualité, Michel Monty revient se mesurer au maître français de la comédie. »

<u>Oeuvres comiques (5)</u>

Les Diablogues (saison 2015-2016)
Roland Dubillard
« Dans chaque court dialogue, les personnages posent avec humour un regard d'une simplicité désarmante sur l'étrangeté de notre monde »

Napoléon voyage (saison 2015-2016)
Jean-Philippe Lehoux
« Accompagné par l'univers musical de Bertrand Lemoyne, il partage avec humour et dérision ses aventures dans lesquelles il avoue avoir plus souvent l'air d'un con que d'un héros ! À travers ces situations parfois ridicules transparaissent néanmoins l'amitié perdue, la solitude et, au final, l'humanité. »

La cantatrice chauve et La leçon (saison 2016-2017)
Eugène Ionesco

« Pour ce spectacle au Théâtre du Rideau Vert, Normand Chouinard s'est entouré d'une solide distribution qui manie le répertoire comique avec aisance et vivacité pour nous offrir une soirée divertissante. »

Le Schpountz (saison 2018-2019)
Marcel Pagnol
« En plus d'une satire sur ce milieu et ses artisans, la pièce offre une réflexion touchante sur le travail de l'acteur comique. »

Vania et Sonia et Macha et Spike (saison 2021-2022)
Christopher Durang
« Une satire mordante et remuante, quelque part entre Tchekhov et *Blanche-Neige et les sept nains*. »

DUCEPPE

Comédies québécoises (5)

Les chroniques de St-Léonard (saison 2014-2015)
Steve Galluccio
« Après le succès fulgurant de Mambo Italiano en 2000, celui-ci revient chez Duceppe avec une comédie touchante de vérité qui ralliera les générations. »

En cas de pluie, aucun remboursement (saison 2016-2017)
Simon Boudreault
« L'auteur et metteur en scène Simon Boudreault présente sa nouvelle comédie inspirée de Shakespeare et de Wes Anderson, des Rois maudits de Maurice Druon et de Game of Thrones de George R. R. Martin. »

L'amour est un dumpling (saison 2020-2021)
Nathalie Doummar et Mathieu Quesnel
« Je vous en fais part parce que lors de la création, j'ai un ami qui croyait que ce serait une pièce absurde truffée de jeu de mots et j'avais beau lui dire : « Non c'est une comédie romantique, et personnellement elle me donne un petit pincement au cœur à chaque fois que je la vois...», mais il ne m'a jamais cru et il n'est jamais venu la voir. »

Tony vend des billets (saison 2021-2022)
Maxime Brillon
« Une comédie pour guichetier·ère·s et leurs imprimantes chantantes. »

Showtime - une grosse pièce de théâtre (saison 2022-2023)
Projet Bocal
« Comédie éclatée où le banal côtoie le grandiose, où le divertissement se donne des airs pertinents pour combler le vide, où l'argent des commanditaires est dilapidé dans des effets spéciaux stupéfiants… voilà Showtime ! »

Comédies étrangères (2)

Nos femmes (saison 2016-2017)
Éric Assous
« À sa création en France, Nos femmes a été traitée comme une pièce de « boulevard », une comédie avec des pointes dramatiques. Vous avez pris le parti d'en faire une œuvre plus grave, avec des pointes comiques. »

Salle de nouvelles (saison 2021-2022)
Lee Hall
« Cette comédie noire est une adaptation scénique récente, signée Lee Hall, du film Network (1976). »

Oeuvres comiques (7)

Une heure de tranquillité (saison 2015-2016)

Florian Zeller
« J'ai été touché par son humour, son sens du comique et de la situation. »

Les secrets de la Petite Italie (saison 2017-2018)
Steve Galluccio
« On s'accroche au passé, esquivant le présent. Un drame à l'italienne, nouveau genre, où Steve Galluccio fait allègrement volte-face du tragique au comique, au cœur d'un univers qu'il connaît parfaitement. »

Toutes les choses parfaites (saison 2018-2019)
Duncan Macmillan
« Magnifiquement interprétée par le comédien François-Simon Poirier, mise en scène par Frédéric Blanchette et écrite par le dramaturge anglais Duncan Macmillan (Des arbres, 1984), cette pièce aborde la dépression avec humour et sensibilité. »

Design intérieur (saison 2020-2021)
Brigitte St-Aubin
« Autrice, compositrice, chanteuse et comédienne, elle livre maintenant sur scène ses chansons magnifiques et son récit à la fois touchant, comique et poétique, conçu avec le dramaturge François Archambault et le metteur en scène Eric Jean. »

Le cas Nicolas Rioux (saison 2022-2023)
Erika Mathieu
« Son texte drôle et intelligent est né d'un appel à projets que nous avons lancé en 2019 aux compagnies émergentes afin de sélectionner notre prochain spectacle en formule 5 à 7. »

Le Loup (saison 2022-2023)
Nathalie Doummar
« Luc Senay et Maude Guérin, sous la direction de Chloé Robichaud à la mise en scène, apportent toute l'authenticité, la fraîcheur et l'humour qui rendent ce texte lumineux malgré son sujet sombre. »

Whitehorse (2023-2024)
Guillaume Laurin, Sébastien Tessier et Samuel Cantin
« En plus d'offrir une caricature féroce du milieu artistique québécois, *Whitehorse* dresse une satire des relations toxiques, de la jalousie, de l'ambition et de la peur de la mort. »

LA LICORNE

Comédies québécoises (13)

Coco (saison 2015-2016)
Nathalie Doummar
« Une comédie dramatique qui se penche ouvertement sur nos différents rapports à l'amour : de la naïveté à la sexualité précoce, de l'abstinence aux aventures débridées, du romantisme à l'infidélité, des désirs aux désillusions, en passant par l'homosexualité, la solitude, l'image corporelle et, surtout, le rêve de la maternité. »

Baby-Sitter (saison 2016-2017)
Catherine Léger
« Cette comédie grinçante nous plonge au cœur de la question du féminisme et de la confusion qui l'entoure. »

Psychédélique Marilou (saison 2017-2018)
Pierre-Michel Tremblay
« Personne n'est épargné dans cette franche comédie portée par l'esprit festif du psychédélisme ! »

Filles en liberté (saison 2017-2018)
Catherine Léger
« Dans un ballet de scènes rythmées, alternant burlesque, comédie noire et douce tragédie, Filles en liberté confronte le discours de personnages qui, au-delà des apparences, revendiquent la vie qu'ils désirent et non celle que la société leur impose. »

Comment je suis devenu musulman (saison 2017-2018)
Simon Boudreault
« Cette comédie dramatique servie dans une forme éclatée se veut une main tendue vers l'autre, un désir de laisser à chacun sa parole, sans jugement ni complaisance. »

Je suis mixte (saison 2018-2019)
Mathieu Quesnel
« Dans cette comédie dramatique, Mathieu Quesnel explore le bouleversement intérieur susceptible d'éclabousser le commun des mortels tiraillé entre tradition et liberté, refoulement et plaisir, et qui tente d'apprivoiser la nature plurielle qui forge son identité. »

La fissure (saison 2018-2019)
Amélie Dallaire
« Naviguant entre comédie psychologique et ambiance surnaturelle, l'auteure met en scène une angoissante cassure dans le quotidien rassurant des personnages. »

Deux pièces pour Étienne Pilon (saison 2019-2020)
Jean-Philippe Lehoux
« La tragi-comédie Deux pièces pour Étienne Pilon explore notre rapport au culte de la performance, le don d'ubiquité que la société exige de nous et les conséquences de ce mode de vie. »

Je suis un produit (saison 2021-2022)

Simon Boudreault
« Dans cette grinçante comédie, Simon Boudreault met en lumière l'omniprésence du marketing dans nos vies, s'adonnant à une critique d'un monde en constante représentation, prêt à tout pour briller et obtenir la faveur populaire. »

Fondant (saison 2021-2022)
Pascale Marineau
« À cheval entre la comédie et le thriller psychologique, *Fondant* est une pièce où le rire dissimule l'imprévisibilité de la nature humaine. »

Le titre serait Corinne (saison 2022-2023)
Marie-Christine Lê-Huu (Annie Darisse)
« En résulte une tragi-comédie aussi douce que décapante qui passe par l'intime pour toucher l'universel. »

Deux femmes en or (saison 2022-2023)
Catherine Léger
« Catherine Léger nous livre ici une adaptation libre et contemporaine de la comédie érotique écrite en 1970 par Claude Fournier et Marie-José Raymond. »

Les ânes soeurs (saison 2023-2024)
Mathieu Quesnel
« Portée par Yves Jacques et Mathieu Quesnel, un duo d'acteurs complices dans la vie comme sur les planches, cette comédie intime met en scène de façon décalée et ultra-réaliste l'histoire de deux hommes qui tentent de vaincre la solitude à leur manière. »

<u>Comédies étrangères (13)</u>

Constellation (saison 2014-2015)
Nick Payne
« Dans cette comédie romantique, l'histoire d'amour entre Marianne et Philippe est sans cesse réinventée pour nous démontrer les multiples facettes de l'amour, du temps, de l'infidélité, de la maladie et de la mort. »

Midsummer (saison 2014-2015)
David Greig et Gordon McIntyre
« Cette comédie doucement ironique, qui allie théâtre et chansons à saveur folk, s'amuse follement à déjouer les clichés sur l'amour. »

Cuisiner avec Elvis (saison 2014-2015)
Lee Hall
« Succès instantané lors de sa création au Festival d'Édimbourg en 1999, cette comédie noire est signée Lee Hall, célèbre auteur britannique derrière le succès de Billy Elliot. »

Terminus (saison 2016-2017)
Mark O'Rowe

« Portée par trois récits où les destins des personnages se croisent, cette comédie noire illustre, dans un souffle aux couleurs fantastiques, les chemins parfois tortueux que l'humain peut emprunter pour fuir la solitude ! »

Les Écossaises (saison 2017-2018)
David Ireland et Douglas Maxwell
« Une comédie aux dialogues improbables qui sauront vous surprendre ! »

Perplex(e) (saison 2018-2019)
Marius Von Mayenburg
« Soutenue par un humour grinçant alliant drame et comédie, cette pièce de Marius Von Mayenburg est une ode à la liberté de l'acteur. »

Fairfly (saison 2020-2021)
Joan Yago Garcia
« *Fairfly* est une comédie sur l'émergence des startups et la culture entrepreneuriale. »

Ulster american (saison 2020-2021)
David Ireland
« Savoureuse comédie noire aux dialogues habilement ciselés, Ulster American aborde l'épineuse question de l'identité culturelle, mais aussi l'ambition dévorante qui balaie tout sur son passage. »

Dix-Quatre (saison 2022-2023)
Jason Sherman
« Dans cette comédie satirique rythmée au quart de tour, l'auteur nous plonge au cœur d'une industrie télévisuelle impitoyable, où prime l'attrait du pouvoir et de l'argent. »

Voie de contournement (saison 2022-2023)
Anita Vettesse
« Créée à Glasgow en 2019 dans le cadre du concept *A Play, A Pie and A Pint*, la comédie dramatique *Voie de contournement* est un bijou dramaturgique de Anita Vettesse, traduit pour la première fois en français. »

Génération danse (saison 2023-3024)
Clare Barron
« Dans cette comédie dramatique déjantée, l'univers fiévreux de l'adolescence virevolte de partout : rêves de grandeur, découverte de son corps et du pouvoir qu'il exerce sur les autres, sentiments exaltés et contradictoires d'invincibilité et de vulnérabilité, de peines et de plaisirs. »

Les prémonitions de Mikaël Morneau (saison 2023-3024)
Frances Poet
« Cette comédie dramatique, écrite par l'auteure de *Madra,* présentée en 2019 à la Petite Licorne, aborde avec une tendresse surprenante les thèmes de l'anxiété et de l'obsession. »

Pas maintenant (saison 2023-3024)

David Ireland
« Acclamée par la critique, cette comédie s'attarde au passé, à l'identité et au concept de passer à autre chose. »

<u>Oeuvres comiques (35)</u>

Napoléon voyage (saison 2014-2015)
Jean-Philippe Lehoux
« Accompagné par l'univers musical de Bertrand Lemoyne, il partage avec humour et dérision ses aventures dans lesquelles, avoue-t-il, il a plus souvent l'air d'un con que d'un héros… À travers ces situations parfois ridicules transparaît néanmoins l'amitié perdue, la solitude, et, au final, l'humanité. »

L'homme invisible (saison 2014-2015)
Patrice Desbiens
« À travers ce road movie théâtral ponctué d'humour, il nous transporte dans la tête de cet homme déchiré entre les deux solitudes, ses deux langues, ses deux cultures. »

Oh lord (saison 2014-2015)
Projet Bocal
« Les trois créateurs, en complicité avec le musicien Yves Morin, vous convient à un spectacle hybride composé de saynètes, de courtes histoires, de moments décalés et de pièces musicales qui explorent et déforment avec humour le quotidien et le banal de la vie, cette fois-ci, sur le thème du folklore. »

Tu te souviendras de moi (saison 2014-2015)
François Archambault
« Avec une plume incisive et beaucoup d'humour, l'auteur s'intéresse à la mémoire et au refus de disparaître.

Normal (saison 2015-2016)
Jean-Philippe Lehoux
« Avec humour et dérision, l'auteur nous entraîne dans son périple où la peur et l'ennui feront place à l'ouverture et au dépassement de soi. »

Voiture américaine (saison 2015-2016)
Catherine Léger
« Les rapports humains sont décortiqués jusqu'à leur plus simple expression et on rit jaune à voir s'agiter ces âmes en peine dans toute leur maladresse. »

Théâtre tout court (saison 2015-2016)
Direction artistique : Serge Mandeville et Véronick Raymond
« C'est le contexte idéal pour découvrir plusieurs genres théâtraux : dans ce banc d'essai, des œuvres efficaces, tantôt surprenantes, tantôt drôles, souvent créées pour l'événement, mais aussi issues du répertoire. »

Des arbres (saison 2015-2016)

Duncan MacMillan
« Dans ce texte drôle et attachant, Duncan Macmillan aborde la question de la responsabilité sociale et aussi celle d'une relation amoureuse entre deux personnes, imparfaites bien sûr, mais profondément humaines. »

La mort des Éternels (saison 2015-2016)
Isabelle Vincent
« À la mi-temps de leur vie, dans une langue singulière et avec beaucoup d'humour, ils abordent dans La Mort des Éternels les questions de l'identité et de la transmission. »

Fuck you ! Fuck you Perv! (saison 2016-2017)
Joseph Shragge
« Elle nous transporte avec d'humour dans une expérience sensorielle qui ne laisse personne indifférent. »

Le spectacle (saison 2016-2017)
Projet Bocal
« Avec l'humour décalé et la folie qui les caractérise, ils nous invitent à un voyage hors des sentiers battus qui nous amènera à nous questionner sur la complexité grandissante de notre monde, l'irréversibilité du progrès technologique et, bien sûr, à l'avenir de l'humanité. »

Des promesses, des promesses (saison 2016-2017)
Douglas Maxwell
« Micheline Bernard donne vie à cette Miss Brodie dans un récit drôle et touchant. x

Le garçon au visage disparu (saison 2016-2017)
Larry Tremblay
« Texte métaphorique, Le garçon au visage disparu nous transporte dans un monde teinté d'humour tantôt loufoque, tantôt inquiétant, où le théâtre flirte avec le fantastique et le film d'épouvante. »

Une mort accidentelle (saison 2016-2017)
François Archambault
« Avec humour et intelligence, il explore les notions de crime, de châtiment et de pardon. »

Yen (saison 2016-2017)
Anna Jordan
« Dans un humour noir, l'auteure Anna Jordan nous met en présence de deux frères qui, devenus adultes trop rapidement, peinent à entrer à contact avec les autres.»

Gamètes (saison 2016-2017)
Rébecca Déraspe
« Dans ce texte à la fois drôle et incisif, Rébecca Déraspe aborde la question de l'accomplissement au féminin. »

Sylvie aime Maurice (saison 2016-2017)
Florence Longpré et Nicolas Michon
« Mettant en scène des personnages affectés par des troubles du spectre de l'autisme, Sylvie aime Maurice pose un regard drôle et sensible sur la proximité humaine. »

Quand tu veux du sucre à'crème (tu t'en fais) (saison 2017-2018)
Alexandrine Agostini
« Galvanisée par la présence de Philippe Noireaut au piano, elle détaille les aléas tantôt loufoques, parfois sourds, des points d'exclamation de toutes ses vies. »

Hamster (saison 2017-2018)
Marianne Dansereau
« Dans une langue drue et singulière, la pièce nous offre une vision sensible, drôle et caustique de la banlieue. »

Béa (saison 2017-2018)
Mick Gordon
« Mêlant l'humour impertinent d'une jeune fille qui n'a plus rien à perdre à la naïveté toute crue d'un professionnel attachant, ce huis clos empreint d'humanité aborde un sujet aussi sensible qu'actuel : le suicide assisté. »

Chronique d'un coeur vintage (saison 2018-2019)
Émilie Bibeau
« Drôle, sensible et attachante, la comédienne nous confie avec beaucoup d'autodérision et sans pudeur les agitations sentimentales qui jalonnent ses journées. »

Bonne retraite, Jocelyne (saison 2018-2019)
Fabien Cloutier
« Une confrontante rencontre de famille qui, dans un humour cinglant, questionne la culture du vide, les conversations futiles et les troublantes conséquences d'un monde pétri de jugements décomplexés. »

Huff (saison 2018-2019)
Cliff Cardinal
« Il interprète à lui seul plus d'une douzaine de personnages dans ce solo haletant où se mélangent habilement humour noir, fantaisie et dure réalité. »

La maison aux 67 langues (saison 2018-2019)
Jonathan Garfinkel
« Le ton tantôt absurde, tantôt sarcastique du texte de Jonathan Garfinkel ne prend jamais parti. »

J't'aime encore (saison 2019-2020)
Roxanne Bouchard
« Dans ce solo rempli d'humour, la comédienne Marie-Joanne Boucher entraîne le public dans des réflexions sur l'amour, la maternité et sur la présence de ces doutes qui parsèment nos existences. »

Sissi (saison 2019-2020)
Nathalie Doummar
« Entre son besoin de soutien et d'entraide, sa quête obsessive d'affranchissement et sa redéfinition des mots famille, couple et fidélité fleurit une pièce à la fois drôle et déstabilisante. »

Ta force de vivre (saison 2020-2021)
Marie-Ève Perron

« Dans un franc-parler tout aussi corrosif que touchant, avec humour et autodérision, l'autrice nous entraîne dans les étapes de son deuil. »

Vermine radieuse (saison 2021-2022)
Philip Ridley
« Dans un humour noir, flirtant avec le fantastique et l'étrangeté à la Stanley Kubrick, *Vermine radieuse* aborde la question de la gentrification et de ses impacts sociaux. »

Les murailles (saison 2021-2022)
Erika Soucy
« Dans une écriture à la fois concrète et colorée, l'autrice nous plonge avec humour dans l'épicentre de son histoire personnelle, mais aussi dans l'intimité de ces travailleurs expatriés. »

Chose certaine, le soleil finit toujours par se coucher (saison 2022-2023)
Francis-William Rhéaume
« Avec humour et tristesse, Francis-William Rhéaume explore les différents types de deuils auxquels l'être humain doit faire face, remettant en question son rapport à la masculinité, en prenant soin de laisser toute la place à la lumière pour briller et à la noirceur pour exister. »

Stop kiss (saison 2022-2023)
Diana Son
« Portée par beaucoup d'espoir, l'œuvre explore également avec humour et tendresse l'amitié et la compassion humaine. »

Une pièce pour les vivants.e.x.s en temps d'extinction (saison 2023-2024)
Miranda Rose Hall
« Dans ce spectacle solo plein d'humour, l'autrice Miranda Rose Hall tente de mettre en perspective notre place dans le monde et de faire le point sur où nous en sommes en tant qu'espèce. »

William Shakespeare's As You Like It, A Radical Retelling by Cliff Cardinal (saison 2023-2024)
Cliff Cardinal
« L'humour noir et irrévérencieux est bien présent dans cette relecture détonante de Cliff Cardinal, qui réunit l'univers du théâtre classique et une prise de parole frontale. »

S'aimer ben paquetée (saison 2023-2024)
Cristina Moscini
« Dans une langue rythmée, crue et assumée, doublée d'un humour corrosif, Cristina Moscini livre un monologue où le récit de ses folles soirées de beuverie s'entremêle avec des réflexions brutes et lucides sur l'emprise de l'alcool sous toutes ses formes. »

Fils manqués ? (saison 2023-2024)
J-F Nadeau
« Et, au-delà de la tristesse et de la colère, c'est surtout la résilience, le pardon et le génie comique qui sont ici mis à l'honneur par ces deux étoiles du monde du cirque. »

ANNEXE C

ANALYSE THÉMATIQUE

Descriptifs de programmes et revues de presse

Comédies - Thèmes	Extraits
Les Chroniques de St-Léonard Duceppe (saison 2014-2015)	Une comédie **touchante de vérité** qui ralliera les générations (Descriptif, site web). C'est une comédie où **l'on rit beaucoup et où c'est très divertissant**, **sans que ce soit caricatural ou burlesque et avec des portes qui claquent. C'est aussi touchant** », a indiqué Émilie Bibeau (Leclerc, Journal de Montréal).
Touchante Divertissement Refus caricature/burlesque/cliché Grinçant Bon enfant Retenu dans le jeu/ton calme	Pierre-François Legendre, l'interprète de Robert, parle d'un portrait de famille réaliste et caustique. « Le texte est **un mélange d'humour grinçant et bon enfant**, avec plusieurs flèches acerbes, un peu comme dans la pièce *Le Prénom* », dit-il (Larochelle, Huffington Post Québec). Les insultes fuseront. Quelques coups bas seront portés. **Mais pas question de sombrer dans le cliché absolu**. « Steve Galluccio nous a dit que les Italiens qui crient tout le temps, ce n'est pas du tout réaliste. Monique Duceppe, la metteure en scène, doit d'ailleurs **nous retenir un peu là-dedans**. **On a trouvé un ton plus calme**, même s'ils se lancent plusieurs pointes et qu'ils cassent quelques assiettes ! » (Larochelle, Huffington Post Québec).
En cas de pluie, aucun remboursement Duceppe (saison 2016-2017)	Avec **humour, lucidité et une pointe de machiavélisme**, En cas de pluie, aucun remboursement évoque les jeux hiérarchiques, l'ambition égoïste et les manigances secrètes, des thèmes chers à Boudreault. À défaut de changer le monde, l'**incisif** auteur revendique **le pouvoir d'en rire** (Descriptif, site web).
Lucidité Pointe de machiavélisme Verve Comédie comme soupape Exagération/caricature/archétypes	Simon Boudreault, as is, auteur et metteur en scène reconnu pour **sa verve, sa joyeuse lucidité et son humour toujours teinté d'une pointe de**

Émotions/rire/réflexion Sujets plus sombres	**machiavélisme** (Programme). J'ai eu envie de m'amuser avec ça. D'en faire une comédie, bien sûr, parce que ça fait toujours du bien d'en rire. En fait, **c'est une question de survie que d'en rire**. Une comédie **comme une soupape**. Une comédie **comme une exagération des travers humains**– peut-être moins exagérée qu'on le voudrait (Simon Boudreault, programme). Simon Boudreault était tout désigné pour répondre à la mission du Petit Théâtre du Nord qui est de créer et de produire un **théâtre inédit qui sait émouvoir, faire rire et réfléchir** (Programme). Oui, on est dans **le festif, le coloré, le magique, le bonheur.** Et, en même temps, **on traite de quelque chose d'assez noir** (Simon Boudreault, programme). Pour cette comédie, c'était **un beau contraste**, à mon avis, d'assister à ces enjeux d'ambition politique, car dans le fond, c'est de la politique, dans un lieu d'amusement. **C'était fascinant de jouer avec ces deux pôles** (Simon Boudreault, programme). Il y a un piège dans mon écriture, à cause de son caractère archétypal : **on peut y sombrer dans la caricature, ce qui rend vraiment imbuvable ce que j'écris**, admet-il. Boudreault aime **créer des archétypes forts, puis les nuancer progressivement, leur donner trois dimensions, et de l'humanité** (Simon Boudreault dans Labecque, Le Devoir). Le créateur se porte à la défense de la comédie, genre « noble » **souvent dédaigné ici**, où on l'assimile au théâtre d'été. Il considère que **le rire permet d'aborder *« des thèmes délicats, ou même intellectuels »*** (Labrecque, Le Devoir). *« Moi j'ai envie d'utiliser **cette palette de la théâtralité qu'est la comédie, en essayant de l'explorer dans ses recoins les plus sombres »*** (Simon Boudreault dans Labecque, Le Devoir).
L'amour est un dumpling Duceppe (saison 2020-2021)	Ce sympathique objet théâtral et musical évoque **avec humour le passage à la vie adulte**, le couple, les enfants, les compromis. Il scrute le désir, les regrets ;

Humour Absurde Comédie romantique Dramatique : déchirant Équilibre comédie - Mélodrame	effleure le grand amour. Il rappelle que nous entretenons tous et toutes, parfois, le fantasme de tout recommencer à zéro (Descriptif, site web). **Avec un zeste d'humour et de tendresse**, la pièce pose un regard lucide sur l'engagement, les responsabilités familiales, la vie de banlieue et le temps qui passe (Programme). Je vous en fais part parce que lors de la création, j'ai un ami qui croyait que ce serait **une pièce absurde truffée de jeu de mots** et j'avais beau lui dire : « Non c'est une **comédie romantique**, et personnellement elle me donne un petit pincement au cœur à chaque fois que je la vois... », mais il ne m'a jamais cru et il n'est jamais venu la voir (Mathieu Quesnel, programme). « **C'est une comédie, mais il y a quelque chose de déchirant** puisque c'est un amour impossible qui se ravive le temps d'une soirée », évoque l'acteur (Mathieu Quesnel dans Revert, Métro). Après deux journées de plus de 10 heures de tournage, l'équipe de L'amour est un dumpling est enchantée de l'expérience. Ses artisans sont persuadés que le public retrouvera l'essence de la pièce, en plus de la signature esthétique du réalisateur. « Stéphane nous amène ailleurs, mais on retrouve la même vivacité des personnages, **le même équilibre entre comédie et mélodrame** », concluent les deux auteurs, durant une pause de l'enregistrement de leur œuvre à la Place des Arts (Boulanger, La Presse).
Tony vend des billets Duceppe (2021-2022) Comédie Humain/humour Rire et pleurer et penser	**Une comédie** pour guichetier·ère·s et leurs imprimantes chantantes (Descriptif, site web). Et avec les deux dernières années d'annulations-reports, il me semble urgent de **remettre un peu d'humain (et d'humour)** derrière les téléphones et écrans qui ont géré le tout (Programme). J'espère maintenant que Tony saura vous charmer, **vous faire rire, pleurer, penser,** danser du dedans comme **il m'a charmé, fait rire, pleurer, penser et danser** du dedans itou (Programme).

Showtime Duceppe (2021-2022) Éclaté Décalage Ironie/Dérision/Satire Divertissement vs pertinence Étrangeté et surprise Rythme Banal vs grandiose Niaiserie Dévaluation Théâtre d'été/Théâtre à sketchs	**Comédie éclatée où le banal côtoie le grandiose**, où **le divertissement se donne des airs pertinents** pour combler le vide, où l'argent des commanditaires est dilapidé dans des effets spéciaux stupéfiants… voilà Showtime ! Une grosse pièce de théâtre « qui fait réfléchir » (Descriptif, site web). Il y a dix ans, Raphaëlle Lalande, Sonia Cordeau et Simon Lacroix ont fondé la compagnie Le Projet Bocal avec l'envie de laisser **cette fantaisie qui les habite se manifester joyeusement. Sur un ton souvent décalé, maniant habilement l'ironie et la dérision**, les trois artistes ont une façon singulière d'examiner le monde du spectacle et d'aborder la peur du silence. À une époque où les artistes doivent absolument « avoir un propos » pour assurer leur rayonnement médiatique et faciliter leurs demandes de subventions, Le Projet Bocal revendique courageusement son droit de s'inscrire dans l**a marge de tout discours cohérent**. Sa cinquième création, Showtime, a germé durant sa résidence d'écriture chez nous, ce qui vaut à notre institution d'**être tournée en dérision** à quelques reprises au cours du spectacle. Pour le plus grand bonheur de notre public ! (Descriptif, site web). À la fin des années 70, Jean Duceppe est tombé sous le charme de l'humour absurde de deux jeunes auteurs québécois : Claude Meunier et Louis Saia. Après avoir sondé leur intérêt à écrire une pièce de théâtre pour sa compagnie, il leur a donné une seule contrainte : **« Pas de sketchs »**. Quelques mois plus tard, les deux hommes donnaient naissance au succès ***Les Voisins*****, une œuvre qui a marqué son époque qui est encore présentée aujourd'hui** (Direction artistique, programme). Depuis une dizaine d'années, Le Projet Bocal fait de **modestes spectacles loufoques et décalés** dans des salles intimes, sur de petites scènes (habituellement autour de 20 pieds de large) (Programme). Avec *Showtime, une grosse pièce de théâtre*, le collectif Projet Bocal transporte **son univers déjanté** sur la scène de chez Duceppe. Les fondateurs, Simon Lacroix, Raphaëlle Lalande et Sonia Cordeau, décortiquent pour nous **cette comédie satirique** en quatre mots-clés (Morin, La Presse). Après avoir tenté pendant un an d'écrire une histoire « avec un début et une fin » — une atrocité qui

	ressemblait à du **mauvais théâtre d'été**, selon Simon Lacroix –, la bande de Projet Bocal s'est rendue à l'évidence. Elle s'était perdue en cours de route (Morin, La Presse). Mais avec Projet Bocal, rien n'est jamais comme il paraît et **l'humour arrive aux moments les plus saugrenus et dans les habits les plus étranges**. Et *Showtime* ne fait pas exception. « Au fond, c'est une création qui tourne **en dérision** les spectacles à grand déploiement, raconte Sonia Cordeau. On parle de l'argent des commanditaires, on rit aussi du Théâtre Duceppe. On est baveux » (Morin, La Presse). Une « connivence d'humour », que certains pourraient qualifier d'**humour absurde**. « Dans *Showtime*, on n'est pas dans l'absurde, estime toutefois Sonia Cordeau. On est davantage dans l'**éclaté, le farfelu** » (Morin, La Presse). Elle poursuit : « **Avec nous, pas besoin de creuser pour trouver le vécu du personnage. C'est le rythme qui compte, comme dans toute comédie**. Et ce qui est particulier avec *Showtime*, c'est qu'il y a plusieurs rythmes, plusieurs musicalités à trouver » (Morin, La Presse). « On a envie que les gens pensent que le spectacle se limite à un seul univers, alors que c'est tout le contraire, explique Raphaëlle Lalande. **Cette comédie est construite sur des surprises** » (Morin, La Presse). Projet Bocal a aussi fait appel à des concepteurs de haut niveau, dont Odile Gamache à la scénographie et Elen Ewing aux costumes. « **C'est fou de voir tous ces artistes se mettre totalement au service de notre texte par moments très nono**, dit Sonia Cordeau. **Il faut dire qu'on peut être très précis dans nos niaiseries** » (Morin, La Presse).
La déprime Rideau Vert (2014-2015) Surprenante comédie Cocasse/saugrenu Emphase : distribution Virtuosité des comédiens	Vous aurez la chance d'apprécier **la virtuosité des acteurs** qui incarneront tous ces caractères évoquant la variété humaine, d**u ridicule au tendre**. **La vie est souvent déprimante… Vaut mieux en rire** ! (Descriptif, site web). Afin de nous présenter cette nouvelle mouture de *La déprime*, il a choisi une **distribution dynamique** composée d'Anne-Élisabeth Bossé, comédienne bien connue du public et membre de la LNI, Pascale Desrochers, **une habituée des comédies** (*Appelez-moi*

Banalité/quotidien Ridicule et tendre Drôle et touchante Vérité des personnages Gag vs personnage Personnage de comédie = profondeur nécessaire Absurde Satire	*Stéphane, Les voisins, La puce à l'oreille*), Bernard Fortin, qui avait interprété avec brio l'imposante gamme de personnages de la pièce *Des roches dans ses poches* présentée au Théâtre du Rideau Vert et du polyvalent Éric Paulhus, que l'on a pu voir dans *Cabaret*, mise en scène par Denise Filiatrault (Descriptif, site web). Une **surprenante comédie** en transport hors du commun (Descriptif, site web). En 1980, quatre jeunes comédiens peu connus à l'époque coécrivent La déprime, une comédie faisant défiler sous nos yeux le quotidien des nombreux personnages qui se croisent dans **la banalité** d'un terminal d'autobus. La pièce remporta un succès immédiat auprès du public et fut présentée en 1983 au Théâtre du Rideau Vert, dans une version enrichie (Programme). **Une équipe artistique remarquable** qui saura mettre en valeur **cette comédie drôle et touchante**, où la déprime quotidienne se transforme en véritable bouffée d'air frais (Mot de Denise Filiatrault, programme). Bref, elle a fait son petit bout de chemin et vraisemblablement continue de rencontrer son objectif premier : **être un antidote à la déprime** (Denis Bouchard, programme). « La déprime, c'est, racontée dans une quarantaine de courtes scènes, **la vie quotidienne dans ce qu'elle a de pire**, transposée pour les besoins du théâtre, **dans ce qu'elle a de plus cocasse et de plus saugrenu.** » C'est ainsi qu'est résumée **cette comédie satirique** par ses auteurs Julie Vincent, Denis Bouchard, Rémy Girard et Raymond Legault » (Programme). « La qualité de ce spectacle tient dans plusieurs de ces **portraits où le gag et le jeu de mots ne sont jamais galvaudés**. **On ne poursuit pas le gag pour le gag, préférant donner de la place au personnage, le faire vivre** » (Lévesque, Le Devoir). Campé en 1983, **ce classique du théâtre québécois** se déroule dans un terminus d'autobus, **lieu où la déprime quotidienne des chauffeurs, employés d'entretien, clochards, serveuses et voyageurs se transforme en**

	véritable bouffée d'air frais. **Passant de la tendresse au ridicule, puis de l'absurde à la satire**, les quatre comédiens incarnent une cinquantaine de personnages. De quoi révéler les multiples facettes du genre humain ! (Mon théâtre.qc.ca). « Le terminus représente un lieu de transit où passent toutes sortes de gens. **Dans le même univers, on retrouve autant du burlesque que du Tennessee Williams** », laisse entendre Denis Bouchard (Boulanger, La Presse). **Si le lieu est un microcosme de la banalité de la condition humaine, il est propice au ressort comique** (Boulanger, La Presse). **Il n'y a pas de comédie sans vérité**, avance le metteur en scène. **Sous ses habits loufoques, un personnage comique doit avoir une profondeur, une humanité. On doit le sentir dépassé par les événements. Sinon, ce n'est pas drôle** (Denis Bouchard dans Boulanger, La Presse). Dans la nouvelle mouture de la pièce (qui sera publiée cet automne aux éditions Les Intouchables), *La déprime* est passée d'une trentaine à une cinquantaine de personnages, défendus par Bernard Fortin, Pascale Desrochers, Anne-Élisabeth Bossé et Éric Paulhus. **Tous des virtuoses de la comédie !** (Descriptif, site web).
Le prince des jouisseurs Rideau Vert (2014-2015) Comédie biographique Comédie dramatique Hommage Tragique et ridicule Tragique et étrange Drame et ridicule Distribution = rompue à la comédie Satirique Limite du genre Esprit (Feydeau) Humoriste vs homme d'esprit et de coeur Dérision comique	Ainsi, avec *Le prince des jouisseurs*, Gabriel Sabourin signe **une pétillante comédie biographique, où se côtoient le tragique et le ridicule. Cet hommage hilarant** est dirigé par Normand Chouinard **qui est un habitué de l'univers de Feydeau** avec les mises en scène de nombreuses pièces dont *Le dindon*, *Un fil à la patte* et *La puce à l'oreille*. Alain Zouvi incarne le dramaturge dont il connaît à fond le répertoire pour en avoir souvent côtoyé les personnages, notamment dans *L'Hôtel du libre échange*. **Il est entouré d'une talentueuse distribution pour qui l'univers de Feydeau n'a pas de secrets** (Descriptif, site web). **Une brillante distribution, rompue à la dynamique rigoureuse qu'impose la comédie**, complète à merveille ce tableau (Programme). **Épousant le style satirique et le savoir-faire du**

Inusité/déjanté Auteur comique/vie tragique	**dramaturge**, le texte de Gabriel Sabourin séduit par son propos qui, **au-delà des limites du genre, laisse le tragique et l'étrange s'y insérer par petites touches.** La pièce nous plonge dans l'intimité du célèbre auteur **dont l'esprit loufoque**, tourmenté par la maladie, ne distingue plus la réalité de la fi ction de ses écrits. À cette heure sombre de sa vie, le prince du vaudeville révèlera toute sa grandeur. **Car ne vous y trompez pas, Le Prince des jouisseurs est avant tout une comédie où se côtoient le drame et le ridicule**. Laissons-nous réjouir parl'esprit de Feydeau (Denise Filiatrault, programme). J'ai toujours eu un véritable attachement pour Feydeau. Pas seulement pour **l'auteur génial et l'humoriste brillant qu'il a été**, mais aussi pour **l'homme d'esprit et de cœur qu'il est à mes yeux**. J'ai pu jouer Feydeau au Théâtre du Rideau Vert et ailleurs, j'ai pu le monter plusieurs fois (Normand Chouinard, programme). **Et je trouve tout à fait dérisoire** de voir cet auteur célèbre pour l'acuité de son regard sur les êtres et les choses, se voir réduit aux égarements de l'esprit et au désarroi de l'âme. **Mais c'est justement dans cette dérision souvent comique, et parfois tendre, que l'homme m'est encore plus attachant** (Normand Chouinard, programme) Il (George Feydeau) a **travaillé toute sa vie à se moquer furieusement de ses propres travers, et par le fait même, des nôtres. Et il disait la comédie jamais bien loin du tragique. Il avait visiblement décidé d'en rire jusqu'au bout… et d'en rire avec nous** (Gabriel Sabourin, programme). **Usant des rouages propres aux vaudevilles**, Gabriel Sabourin livre dans ce texte **un portrait inusité** du maître du boulevard. En plongeant l'auteur dans son propre **univers déjanté** alors que la fin est proche, Le Prince des jouisseurs se veut un vibrant hommage au dramaturge. **Un vaudeville tragicomique tout en finesse où la tragédie est parfois révélée, mais la comédie, jamais oubliée…** (Programme). Le *Prince des jouisseurs* est une **comédie biographique** sur la vie du dramaturge français (Leclerc, Journal de Québec). « **Les grands auteurs comiques ont souvent eu des vies**

	tragiques et je trouvais ça un peu paradoxal de les voir pris avec des trucs de la réalité qui ne sont pas drôles du tout. Feydeau, qui était, dans son cœur, un éternel enfant, est un personnage de théâtre fabuleux qui a connu une fin de vie tragique que les gens ne doivent pas connaître. **Ça m'a donné envie d'en faire une comédie dramatique sur sa vie** », a-t-il indiqué, lors d'un entretien dans un restaurant de la rue Saint-Jean (Gabriel Sabourin dans Leclerc, Journal de Québec).
Molière, Shakespeare et moi Rideau Vert (2016-2017) Comédie pure Comédie de moeurs vs Drame Importance de la distribution Absurdités Déjanté/Bédéesque Satire Hystérique Absurde/délirant/grinçant	Représentants emblématiques de deux traditions théâtrales majeures, l'auteur de la pièce Emmanuel Reichenbach joue aussi bien avec les deux personnages et les références à leur œuvre qu'il en exploite et **grossit leur style en passant de la comédie de mœurs au drame shakespearien** (Descriptif, site web). **Une comédie historico-anachronique** qui vous fera découvrir un pan de l'histoire de Montréal… sans la moindre rigueur historique ! (Descriptif, site web). Ces pionniers de l'histoire montréalaise seront bien représentés et incarnés par **une distribution de neuf comédiens de haut calibre** (Descriptif, site web). L'expérience semble avoir été tout autre pour les créateurs de **cette comédie** (Labrecque, Le Devoir). « Faire un show historique sur la Nouvelle-France n'intéresse personne. **Le but était de mettre en lumière les absurdités qu'on retrouve aujourd'hui à la Ville de Montréal** » (Charles Dauphinais dans Labrecque, Le Devoir). « Nos premiers projets étaient une série de pièces intitulées "Pour en finir avec…" **On empruntait son style à un auteur et on en faisait une farce**. Ici, **on s'amuse avec les codes de ces deux dramaturges, qui deviennent un prétexte pour faire un show déjanté à la Monty Python, très bédéesque.** On a à la fois les figures de pouvoir et les trahisons shakespeariennes, et le côté parfois plus bon enfant et amoureux de Molière. **Et il y a énormément de clins d'oeil anachroniques**. Faire un show historique sur la Nouvelle-France n'intéresse personne. Le but était de mettre en lumière **les absurdités** qu'on retrouve aujourd'hui à la Ville de Montréal, qui auraient très bien pu exister sous une autre forme il y a 300 ans. Pour nous, c'est une façon de

	parler de la circulation, de Denis Coderre, mais à travers un filtre pseudo-historique. » Mais le créateur rappelle que Reichenbach est d'abord un « **auteur de comédie pure, comme il y en a peu** » ici. « I**l écrit des sapristi de bonnes blagues** », note Simon Beaulé-Bulman. En ajoutant que ce genre requiert « **un équilibre très délicat, fragile. Ça prend des acteurs qui ont une sensibilité particulière à la comédie** » (Charles Dauphinais dans Labrecque, Le Devoir) Les deux solitudes ! **Mieux vaut en rire**, nous dit Emmanuel Reichenbach, auteur de *Molière, Shakespeare et moi*, **une pièce plus hystérique qu'historique** (Cloutier, La Presse). « C'est une pièce historique sans rigueur historique. **C'est un peu baveux et ça tient de la satire politique** » (Emmanuel Reichenbach dans Cloutier, La Presse). Il dit avoir voulu aborder l'histoire de Ville-Marie sous **un angle absurde, délirant, grinçant.** « C'est un beau groupe. Ils vont être bien bons. Avec Charles [Dauphinais, le metteur en scène], ça fait 10 ans qu'on fait des spectacles ensemble. Dès le début du texte, on a travaillé en collaboration » (Cloutier, La Presse).
Comment je suis devenu musulman Rideau Vert (saison 2019-2020) Comédie dramatique Besoin de rire Soulagement face aux horreurs Petite histoirre	S'inspirant de quelques éléments de sa propre vie, l'auteur et metteur en scène Simon Boudreault, créateur de *Sauce brune* et de *As is (tel quel)*, signe **une comédie dramatique en forme de main tendue.** Présentée en tournée québécoise ainsi qu'aux Journées théâtrales de Carthage en Tunisie la saison dernière, *Comment je suis devenu musulman* lancera la saison sous le signe du dialogue et de l'ouverture (Descriptif, site web). Mais cette pièce n'est pas une autobiographie. C'est une comédie. Ma vie est moins drôle. **Une comédie parce que j'ai besoin de rire**. **Ça me soulage**. Autour de nous le terrorisme, le racisme, les accommodements raisonnables et déraisonnables. Et moi qui ne veux pas raconter une histoire de violence ou de haine. Il y en a assez. **Je veux la petite histoire pour parler de la grande, celle de l'humain** (Simon Boudreault, programme).
Pif luisant	Gabriel Sabourin continue de puiser à l'histoire même

Rideau Vert (2022-2023) Comédie en trompe-l'oeil	du théâtre pour **cette nouvelle comédie en trompe-l'œil** (Descriptif, site web). C'est Olivier Morin qui incarne cet auteur romantique, tandis que Stéphane Brulotte, un ami de longue date, **dirige cette comédie**. Gabriel Sabourin fait aussi partie de la distribution (Martinez, Journal de Montréal).
Coco Licorne (2015-2016) Comédie dramatique Forme difficile à maîtriser Refus farce ou caricature Humour est un antidote au drame	Coco, c'est une rencontre avec une gang de filles. **Une comédie dramatique qui se penche ouvertement sur nos différents rapports à l'amour** : de la naïveté à la sexualité précoce, de l'abstinence aux aventures débridées, du romantisme à l'infidélité, des désirs aux désillusions, en passant par l'homosexualité, la solitude, l'image corporelle et, surtout, le rêve de la maternité. Au fil des ans, sans trop s'en apercevoir, ces amies ont tissé entre elles la plus solide des relations amoureuses, celle qui survit au-delà de la mort (Descriptif, site web). **Voilà en résumé l'histoire de *Coco*, une comédie dramatique** mise en scène par Mathieu Quesnel, défendue par cinq actrices dont l'âge tourne autour de 30 ans (Boulanger, La Presse). De tous les genres, **la comédie dramatique est sans doute le plus difficile à maîtriser**. Pouvoir bouleverser le public en évitant le pathos, **faire rire sans tomber dans la farce ni la caricature**, cela n'est pas donné à tout le monde. L'auteure dose ici à merveille l'un et l'autre. « C'est peut-être mon héritage culturel, dit-elle. Dans ma famille, **l'humour est souvent un antidote au drame, à la maladie et à la mort** » (Boulanger, La Presse).
Baby-Sitter La Licorne (2016-2017) Comédie grinçante Cynique et drôle La comédie = dépassement (aller plus loin) Façon distrayante - sujet sérieux Rire libérateur Humour - brassage de questions	**Cette comédie grinçante nous plonge au cœur de la question du féminisme et de la confusion qui l'entoure**. Une femme aussi libre et affranchie qu'elle puisse l'être, peut-elle se dissocier du mouvement féministe ? Quelle est la place des hommes dans ce mouvement et dans les débats qu'il provoque ? Mais surtout, comment survivre à ces débats sans se perdre soi-même ? (Descriptif, site web). Catherine Léger propose **une histoire cynique et drôle** qui aborde différemment la question du féminisme

Féministe Tact, comique et justesse Rire porteur de message Divertissement, mais idée Rire et surtout réfléchir Audace Évitement de la moralisation Ton léger Rire utilisé d'une manière brillante Accessible	(Pâris, Voir). Ça ne m'aurait pas intéressée d'écrire un drame là-dessus… Dans ma démarche d'auteur, **je peux aller beaucoup plus loin avec la comédie, et c'est une façon plus distrayante d'aborder ce sujet très sérieux.** Même si toutes les questions autour du féminisme sont très complexes, **il y a un potentiel de drôlerie là-dedans. On rit, on se libère, et c'est déroutant** (Catherine Léger dans Pâris, Voir) **Par l'humour, Catherine Léger ose brasser des questions très actuelles, et parfois provocantes.** Elle n'épargne personne dans sa nouvelle création, **une comédie féministe**, mais ni « militante ni pamphlétaire ». L'auteure de Voiture américaine a senti le besoin de réfléchir et de faire rire autour de certains enjeux devenus trop lourds. Un exercice « libérateur » (Labrecque, Le Devoir). « **La comédie et l'attachement qu'on a pour les personnages permettent d'aller beaucoup plus loin que lors d'une discussion**. On se braque rapidement lors de débats d'idées, et on n'accède pas autant au point de vue de l'autre. Ici, on pense que la pièce s'en va dans une direction, mais l'histoire nous emmène ailleurs. Donc, on baisse notre garde et on finit par vraiment écouter les personnages » (Catherine Léger dans Labrecque, Le Devoir). Pour jaser de ce spectacle couronné de succès, Bible urbaine a discuté tour à tour avec Isabelle Brouillette et Steve Laplante afin d'avoir une vision masculine et féminine de cette pièce, dans mise en scène de Philippe Lambert, **laquelle aborde avec tact, comique et une justesse** toute calculée la misogynie, le surféminisme et la culture du viol (Dumais, Bible urbaine). « La force de ce spectacle-là, **c'est le fait que Catherine Léger a réussi, par le rire, à faire passer plein de messages** ; c'est une pièce qui tire dans tous les sens. Un pur bonheur, facile et savoureux, un spectacle avec un réel impact », nous confie Steve Laplante, qui ne tarit pas d'éloges pour l'auteure de Voiture américaine, qu'il compare même à François Archambault. De son côté, le plus grand bonheur d'Isabelle Brouillette, c'est le fait que Baby-sitter a comblé à la fois « **hommes, femmes, jeunes comme personnes du troisième âge ; c'était unanime. Même les gens plus pointus, plus intellectuels** » l'ont adorée, **pour la dose de divertissement, certes, mais aussi pour les idées qui**

	brassent la cage, et pour les thèmes abordés où chacun de nous vit des préoccupations et observations à leur égard (Dumais, Bible urbaine). Celui qui joue le rôle de l'homme indigné et celle qui joue la blonde qui réagit de façon très inattendue à la bourde son copain ont certes hâte de fouler à nouveau les planches du théâtre pour rejouer **cette pièce comique** qui avait été fort bien accueillie plus tôt cette année. Le texte, bien servi par la mise en scène épurée de Philippe Lambert et le décor minimaliste mais efficace d'Elen Ewing, promet de courtes répliques, rapides et lapidaires, et des dialogues effrénés qui vous laisseront au bout de votre siège. S'il y a bien une chose de certaine, c'est que Baby-sitter **vous fera rire et surtout réfléchir** sur des sujets d'actualité qui vous touchent de près, que vous le vouliez ou non (Dumais, Bible urbaine). Aborder des sujets sociaux, non sans **une certaine touche audace, mais toujours avec humour**, voilà ce qu'aime Catherine Léger dans l'écriture. Avec Baby-Sitter, pièce de théâtre qui sera à l'affiche au Théâtre du Vieux-Terrebonne le 30 septembre, on peut dire que la dramaturge se gâte (Clermont, Journal La Revue de Terrebonne). Nadine, exaspérée et en manque de rêves et d'adrénaline, se laisse alors tenter par les jeux étonnants initiés par la mystérieuse baby-sitter, qui viendra brouiller les cartes, introduit l'auteure. Voilà le point de départ de **cette comédie grinçante** qui plonge le public au cœur du féminisme et de la confusion qui l'entoure (Clermont, Journal La Revue de Terrebonne). « La réaction des gens qui viennent à la défense des femmes est souvent très paternaliste parce qu'on en vient toujours à l'idée que les femmes ont peur **plutôt que de parler du ridicule de la blague**. C'est plus insidieux et ça m'agace. J'avais envie de faire réfléchir sur la question », ajoute celle qui, fidèle à son écriture, a **opté pour l'humour pour traiter d'un sujet sérieux.** (Catherine Léger dans Clermont, Journal La Revue de Terrebonne). « **J'aime beaucoup la comédie pour traiter de ce genre de sujet.** Ça permet à la réflexion d'aller plus loin. Sinon, la réflexion est plus [moralisatrice] », dévoile-t-elle. (Catherine Léger dans Clermont, Journal La Revue de Terrebonne). « **La réflexion est faite dans la bonne humeur !** »

	rassure-t-elle. (Catherine Léger dans Clermont, Journal La Revue de Terrebonne). **L'humour devient un outil utilisé pour susciter chez les spectateurs une certaine réflexion**. « **Le ton est léger**. Ça ne cherche aucunement à faire la morale aux gens. **Le rire est utilisé d'une manière brillante**. Tous les personnages ont leurs torts dans cette histoire et ils ont tous une manière propre de réagir à ce conflit qui n'est pas nécessairement la bonne », tient-elle à préciser (Catherine Léger dans Martin, Journal Le Nord-Côtier). **En aucun cas les gens ne se sentent niaiseux ou dépassés** par la manière dont le sujet est abordé. « Les différences entre les hommes et les femmes demeurent une thématique rassembleuse. Une véritable mine d'or. Ça rejoint toutes les générations. La blague sexiste devient un prétexte pour s'interroger de manière concrète sur la notion de respect de l'autre », avance-t-elle (Catherine Léger dans Martin, Journal Le Nord-Côtier). « C'était un défi, que je me suis lancé, **de réfléchir et rire de la misogynie**, du féminisme, des sujets très sérieux, poursuit Catherine Léger. **Ce n'est pas évident de faire de la comédie avec cela, mais en même temps, c'est rare en comédie qu'il y a des sujets aussi sérieux** » (INFO07.com).
Psychédélique Marilou La Licorne (2017-2018) Franche comédie Comédie Philo-psychédélique Esprit festif Maladresse Ridicule Univers délirant	**Personne n'est épargné dans cette franche comédie portée par l'esprit festif du psychédélisme !** Psychédélique Marilou **nous plonge dans un univers délirant où les protagonistes s'agitent en vain pour trouver un sens à leur existence.** Fidèle à son habitude, Pierre-Michel Tremblay expose nos travers sans gêne et avec lucidité pour mieux nous faire réfléchir au véritable sens de la réalisation de soi et de la liberté (Descriptif, site web). Comme toujours, c'est l'humanité qui est au cœur du texte de Pierre-Michel. **Des humanités maladroites qui s'agitent frénétiquement sans se rendre compte (pour notre plus grand plaisir) de leur ridicule.** Tout ça dans le but de toucher un tant soit peu à cette fameuse liberté. Comme nous tous quoi… (Philippe Lambert, Descriptif, site web). Le comédien [Bruno Marcil] nous prévient : la pièce de Tremblay n'est pas un *biopic* sur Leary, mais plutôt **« une comédie philo-psychédélique »**_qui se sert du

	personnage pour aborder la crise existentielle d'une femme de 20 ans (Alice Moreault) qui cherche le sens de la vie (Boulanger, La Presse).
Filles en liberté La Licorne (2017-2018) Rythme Burlesque Comédie noire Douce tragédie	Dans un ballet de **scènes rythmées, alternant burlesque, comédie noire et douce tragédie**, Filles en liberté confronte le discours de personnages qui, au-delà des apparences, revendiquent la vie qu'ils désirent et non celle que la société leur impose. Portés par une parole féministe, les dialogues savoureux mettent en relief le capitalisme ambiant de notre époque tout en abordant la super-performance, la peur de l'échec ou encore le nationalisme et l'engagement politique (Descriptif, site web).
Je suis mixte La Licorne (2020-2021) Comédie dramatique Comique et profondeur Réalisme et absurde Rire et sérieux Rire et méandre de l'inconscience Humour, mais message très humain	Dans **cette comédie dramatique**, Mathieu Quesnel explore le bouleversement intérieur susceptible d'éclabousser le commun des mortels tiraillé entre tradition et liberté, refoulement et plaisir, et qui tente d'apprivoiser la nature plurielle qui forge son identité (Descriptif, site web). L'écriture de cette pièce a commencé un peu par hasard, suite à un voyage que j'ai fait en Allemagne. J'y ai visité plusieurs endroits *underground* et aussi un lieu que les Allemands affectionnent particulièrement : les saunas. Là-bas, les hommes et les femmes se retrouvent nus(es) ensemble sans aucune tension sexuelle. J'ai trouvé ça doublement relaxant 😉 Je m'amusais à imaginer le choc qu'aurait le québécois moyen en débarquant dans un endroit comme ça. Peu à peu, un scénario **est né de cette idée plutôt comique mais finalement je me suis aperçu que quelque chose de beaucoup plus profond se cachait dans l'histoire** de cet homme « normal » qui goûte enfin à la liberté, à l'émancipation, et qui est aux prises avec un dilemme que tout le monde vivra au cours de sa vie : écouter la petite voix dans sa tête ou l'ignorer, faire ce qu'on a envie ou faire plaisir à son entourage, continuer ou bifurquer ? (Mathieu Quesnel, programme). Puisque je fais toujours la mise en scène de mes pièces, j'essaie de créer une dramaturgie qui me permet de tester une théâtralité inédite. Avec *Je suis mixte*, j'avais envie d'inventer un univers hybride où les styles se mélangent, où **l'ultra-réalisme côtoie l'absurde**, et où les personnages **nous font rire malgré le sérieux de leur drame existentiel.** Le titre du spectacle est devenu mon leitmotiv, et la mixité se retrouve autant dans le texte

	que dans le jeu des comédiens et la musique. (Mathieu Quesnel, programme). Dans l'espoir que ce spectacle iconoclaste vous fasse **rire autant qu'il vous fasse voyager dans les méandres de votre inconscient**, je vous souhaite une excellente soirée (Mathieu Quesnel, programme). **Il y a de l'humour, mais aussi un message très humain dans cette pièce**. Il existe des gens qui peuvent avoir envie d'aller ailleurs voir s'ils existent autrement. Un peu comme je l'ai fait quand je suis parti à Paris en 1994 (Yves Jacques dans Boulanger, La Presse). Mathieu Quesnel a rencontré Yves Jacques sur le plateau du film De père en flic 2, en juillet 2016. Les deux acteurs ont découvert qu'ils partageaient **le même sens de l'humour** (Boulanger, La Presse).
La fissure La Licorne (2018-2019) Comédie psychologique Ambiance surnaturelle	Avec La Fissure, on entre dans l'intimité d'une relation, un huis clos illustrant l'implosion d'un couple en crise, incapable de communiquer. Comme si, tout à coup, leur vision du réel différait, s'altérait. Comme si leurs attentes n'étaient plus les mêmes. **Naviguant entre comédie psychologique et ambiance surnaturelle**, l'auteure met en scène une angoissante cassure dans le quotidien rassurant des personnages. Le familier comporte peut-être plus de zones d'ombre qu'on n'ose se l'imaginer… (Descriptif, site web).
Deux pièces pour Étienne Pilon La Licorne (2019-2020) Tragi-comédie	**La tragi-comédie** Deux pièces pour Étienne Pilon explore notre rapport au culte de la performance, le don d'ubiquité que la société exige de nous et les conséquences de ce mode de vie. Comment résister à cette tendance ? Face à ce rythme effréné, et devant l'abondance de possibilités, sommes-nous davantage tentés de percevoir ce que l'on manque, plutôt que de profiter du moment présent ? Au cœur de cette expérience théâtrale différente, le spectateur se retrouvera lui aussi confronté à un déchirant dilemme ! (Descriptif, site web).
Je suis un produit La Licorne (2021-2022)	Dans cette **grinçante comédie**, Simon Boudreault met en lumière l'omniprésence du marketing dans nos vies, s'adonnant à une critique d'un monde en constante représentation, prêt à tout pour briller et obtenir la faveur populaire. L'auteur offre également une

Comédie grinçante Comédie grinçante qui nous fait réfléchir Réfléchir en riant Comédie noire Redonner noblesse à la comédie Comédie = grand genre Sujets délicats traités avec humour Désamorcer les conflits par le rire Situations limites avec humour Situations poussées jusqu'à l'absurde Enjeux actuels Thèmes chargés Dérangeant/amusant Comédie = vecteur de sujets explosifs Refus bouffon ou caricature Oui à l'excès/non à la caricature N'est pas juste pour rigoler Limite du burlesque	réflexion sur les préjugés tenaces liés à la culture, à l'âge ou au sexe d'une personne et sur notre rapport à l'image, plus que jamais teinté par la multiplication des réseaux sociaux (Descriptif, site web). L'auteur et metteur en scène Simon Boudreault veut **redonner ses lettres de noblesse à la comédie** (Martinez, Journal de Montréal). À l'approche de la première de la « **comédie grinçante** » *Je suis un produit*, **Simon Boudreault** nous parle du « potentiel explosif » de sa pièce présentée à La Licorne, où l'auteur a déjà fait sa marque, en 2018, avec une autre de ses créations : *Comment je suis devenu musulman* (Coulombe, Les Artszé). Auteur en résidence à La Licorne depuis deux ans, Simon Boudreault avait envie d'aborder le thème du marketing dans **une comédie grinçante qui nous ferait réfléchir** (Boulanger, La Presse). Avec Je suis un produit, l'auteur et metteur en scène **aborde des sujets délicats de l'actualité**. « Je trouve qu'on nous met de plus en plus dans de petites cases. Chaque personne se referme sur elle selon sa culture, son sexe, son âge et tous les préjugés en découlant. » **Mais sous le revers de l'humour.** « Je viens de l'improvisation et j'aime la comédie. **Pour moi, la comédie est un grand genre. On peut désamorcer bien des conflits avec le rire** », conclut-il (Boulanger, La Presse). Pour son premier grand rôle au théâtre québécois, la comédienne marocaine chevronnée, Houda Rihani, partage la scène avec le virtuose Éric Bernier dans **une comédie noire**, *Je suis un produit*, écrite et mise en scène par Simon Boudreault. Sujet : le marketing. Le public est avisé que le risque d'incendie est très élevé (Cloutier, En toutes lettres). Simon Boudreault ne se voit pas surtout pas comme un donneur de leçons, mais il aime **créer des situations limites avec de l'humour intercalé dans des répliques percutantes**. D'entrée de jeu, le personnage joué par Éric Bernier met cartes sur table : « l'important c'est de quoi vous avez l'air » (Cloutier, En toutes lettres). À travers **des situations poussées presque à l'absurde,** le texte aborde certaines des questions de l'heure comme l'immigration, le sexisme, le racisme et les abus

	de toutes sortes. » Je brasse beaucoup de choses présentes dans la société en utilisant des revirements constants. C'est très frontal et je m'amuse avec ça. J'avais envie de jouer sur **la frontière entre ce qui est dérangeant ou choquant et drôle ou amusant** » (Cloutier, En toutes lettres). « Les personnages s'entrechoquent constamment dans la pièce. Nos valeurs, nos idées sont aussi complexes que nous le sommes. Les personnages essaient de se parler et n'y arrivent plus. Ils ont beau vouloir nuancer leurs propos, à chaque fois, un gros préjugé vient frapper. **Je veux amener le public à réfléchir en rian**t. **Je crois à la comédie comme vecteur pour amener des sujets aussi explosifs** » (Simon Boudreault dans Cloutier, En toutes lettres). « Toutes mes pièces reposent sur le même principe. **Si les personnages se transforment en bouffons ou deviennent caricaturaux, rien ne tient.** Mon travail de metteur en scène est de faire en sorte que les acteurs et actrices trouvent l'humanité de leur personnage pour qu'on puisse les aimer, même si on peut aussi les détester par moments. **On peut aller dans les excès, mais pas dans la caricature. Il y a une grosse différence entre les deux** » (Simon Boudreault, Cloutier, En toutes lettres). Pour sa deuxième création en résidence à La Licorne, Simon Boudreault récidive avec **une comédie qui jongle avec des enjeux très actuels**. « De plus en plus, j'aime que le théâtre que j'écris soit ancré dans la société, qu'il amène les gens à se questionner, convient l'auteur. Ou qu'il brasse un peu la cage. Je trouve bien stimulant de faire ça. Même si c'est un sujet explosif comme ici. Mais j'aime patiner sur ces terrains glissants » (Labrecque, Le Devoir). « Et les autres personnages sont confrontés à leur rapport à l'image dans l'intimité. Bref, je joue là-dessus de plein de façons. **Je m'amuse avec ça pour créer une comédi**e » (Simon Boudreault dans Labrecque, Le Devoir). L'auteur d'*As Is* aime utiliser **la comédie pour aborder des thèmes chargés**. « **De rire de ça, même si c'est grinçant, nous fait du bien**, je trouve. J'ai extrêmement hâte de voir les réactions du public. C'est l'une des fois où je n'ai aucune idée de comment la pièce va être reçue. » Il se questionne surtout sur la façon dont **les rires se moduleront face à ces sujets**. « **Il y a des scènes qui, je le sais, sont à la limite du burlesque** »

	(Labrecque, Le Devoir). Mais Simon Boudreault **ne fait pas seulement rigoler**. *Comment je suis devenu musulman* avait rejoint un public très diversifié lors de sa reprise, ce qui était un des souhaits originels de l'auteur. Et de l'imam de la mosquée de Québec — lors du passage de la production dans la Vieille Capitale — qui y voyait pour sa communauté un spectacle « aidant à comprendre le Québec » à la jeune spectatrice qui y reconnaissait sa réalité d'immigrante de deuxième génération, le créateur a récolté de nombreux témoignages qui l'ont beaucoup touché. « Cela donne un sens à ce qu'on fait » (Labrecque, Le Devoir).
Fondant La Licorne (2021-2022) Comédie et thriller psychologique Rire cache la nature humaine	**À cheval entre la comédie et le thriller psychologique**, *Fondant* est une pièce **où le rire dissimule l'imprévisibilité de la nature humaine** (Descriptif, site web).
Deux femmes en or La Licorne (2022-2023) Comédie érotique Comédie sur la sexualité féminine Comédie noire Franche comédie Légèreté = Film Pièce = Plus sombre Plaisir Touche irrévérence « Derrière la comédie » - Lucidité Rire de reconnaissance Archétypes Critique sociale légère Provocation et bons moments Comédie permet d'aller plus loin Mécanique comique Humour Grande rigueur Drôle et intelligente Ton comédique plutôt que tragique Comédie et souci de la profondeur des personnages féminins Plume désopilante et impitoyable Pas blague visuelle Construction autour de la nature du personnage	Catherine Léger nous livre ici une adaptation libre et contemporaine de la **comédie érotique** écrite en 1970 par Claude Fournier et Marie-José Raymond. L'autrice met notamment en lumière le double standard qui pèse encore sur les épaules des femmes décidant de vivre librement leur sexualité. La pièce offre également une réflexion sur l'ennui, ainsi que sur la pression de la famille parfaite avec laquelle doivent composer les mères d'aujourd'hui. Et si la délinquance était un moyen d'accéder au bonheur et à la liberté ? (Descriptif, site web). Marie-José Raymond et Claude Fournier m'ont fait confiance pour adapter leur film au théâtre. Je leur en suis extrêmement reconnaissante. Si j'étais déjà admirative de leur capacité à faire une **comédie sur la sexualité féminine**, je le suis devenue encore plus au fur et à mesure que mes femmes en or à moi, modernes, m'amenaient dans **une comédie un peu plus noire**. C'est que **cette légèreté qui m'avait tant séduite dans le film, je ne la retrouvais pas à notre époque beaucoup plus rigide qu'il n'y paraît**. On a fait le grand ménage de nos petits travers pour notre bien, pour notre santé, pour notre sécurité, pour ne pas nuire à cette grande performance qu'est notre vie. On est bien sage. Parfois, je ne sais plus à quoi ça sert de travailler autant, de se démener dans des horaires surchargés, alors que le sentiment d'être en train de passer à côté de quelque chose n'est, malgré tous nos efforts, jamais

Sujets sérieux = potentiel comique	bien loin. L'anxiété non plus. Est-ce vraiment souhaitable de « réussir » sa vie ? Est-ce que ce n'est pas déjà une façon de l'instrumentaliser et donc voué à l'échec ? (Catherine Léger, programme). Mettre en scène un texte de Catherine Léger, c'est un grand bonheur. Catherine a ce don pour raconter des histoires qui prennent racine dans nos angles morts et qui mettent à mal nos postures morales avec **un plaisir contagieux et un soupçon d'irrévérence bienveillante**. Il suffit alors de bien éclairer les situations et de faire résonner ses répliques savoureuses et toute la finesse d'esprit de Catherine jaillit. On découvre que **derrière la comédie se cache une fulgurante lucidité qui nous foudroie quand on s'y attend le moins**. Et on en redemande. **Parce qu'on rit de s'y reconnaître aussi orgueilleux, maladroit, vulnérable ou suffisant**. Le portrait n'est pas toujours joli, mais il a le mérite de s'interroger sur nos modes de vie trop souvent axés sur la performance, tant familiale que professionnelle ou sociale (Philippe Lambert, programme). « Catherine Léger a gardé **les personnages archétypaux du film pour en faire un duo comique féminin**, explique Isabelle Brouillette. Il y a la leader qui va entraîner sa voisine plus naïve dans son sillage. » En séduisant tous ceux (voire celles) qui passent le seuil de leur porte, Violette et Florence sont en quête de plaisir, certes, mais elles cherchent aussi à faire éclater les carcans dans lesquels la société les a placées. Car si les époques ont changé, les carcans, eux, continuent d'exister, estime Catherine Léger. « Il y a une grande rigidité qui reste autour de ce qui est attendu des femmes. Cette rigidité est différente des années 1970, où on tenait pour acquis que les femmes n'avaient aucune ambition quant à leur carrière, mais elle n'a pas disparu. Je pense aux mères, qui peuvent ou ne peuvent pas faire ceci ou cela. Tu dois réussir tes enfants, leur faire des lunchs santé, ne pas briser ta famille... Il y a une pression de pureté qui est très intense » (Morin, La Presse). Or, la dramaturge (à qui on doit notamment la pièce devenue film Baby-sitter et le film Charlotte a du fun) signe ici **une franche comédie, doublée d'une critique sociale légère, mais bien assumée**. « Selon moi, **la comédie permet d'aller plus loin dans la critique de la rigidité ambiante. Oui, je veux déstabiliser et provoquer, mais je veux aussi que les spectateurs passent un bon moment** » (Morin, La Presse).

	Pour Isabelle Brouillette et Sophie Desmarais, la **mécanique comique de la pièce représente un des grands bonheurs** qu'elles ont à porter sur scène Deux femmes en or. « **Je suis un public difficile pour l'humour et j'ai beaucoup ri en lisant le texte**, lance Sophie Desmarais. **Il y a une grande rigueur de la part de l'autrice pour les punchs, le rythme, le jeu**. C'est une vraie partie de tennis qui se joue entre nos deux personnages » (Morin, La Presse). Cette dernière renoue pour la troisième fois avec l'univers particulier de Catherine Léger. Elle a notamment joué plus de 100 représentations de la pièce Baby-sitter. « **Catherine est plus drôle et plus intelligente que la plupart des êtres humains** ! C'est extraordinaire de retrouver son écriture. Elle campe toujours les femmes dans un état galvanisant. Ses personnages féminins sont à la recherche de liberté, elles font des pieds de nez à la société, elles veulent casser les structures. Surtout, elles ne veulent pas faire ce qu'on attend d'elles » (Morin, La Presse). C'est que la dramaturge et scénariste Catherine Léger « aime tout » du long métrage de Claude Fournier, coécrit avec Marie-José Raymond. **Ses personnages, sa folie, sa liberté, son humour, bien sûr, mais surtout le fait qu'on y aborde le désir féminin sur un ton comédique plutôt que tragique**. Ici, point de grossesse imprévue, d'avortement, d'agression sexuelle ou d'héroïne punie pour ses pulsions comme l'ont été Madame Bovary et ses consoeurs littéraires. Que du plaisir ! (Pouliot, Le Devoir). Si le metteur en scène Philippe Lambert dirige — avec sobriété et précision, selon nos trois interviewées — la pièce, dont la distribution est complétée par Steve Laplante, Mathieu Quesnel et Charlotte Aubin, c'est la cinéaste Chloé Robichaud qui prendra le relais à l'écran. La réalisatrice de Sarah préfère la course (2013) et de Pays (2016) a également participé à la réalisation de séries télévisées humoristiques telles que Trop et Léo. « **Des gens qui font de la comédie et qui ont aussi un souci de la profondeur des personnages féminins, c'est assez rare, et je pense que Chloé en fait partie.** Elle est, de plus, une grande fan du film, comme moi. J'ai l'impression que c'est un match parfait », explique celle qui a récemment été élue conseillère municipale de Wentworth-Nord et qui se consacrera désormais, en parallèle, à son nouveau poste à temps partiel et à l'écriture. Est-il surprenant que l'autrice, qui partage

	depuis quelques années son temps entre cette petite ville des Laurentides et Montréal, ait eu envie de s'impliquer dans sa communauté ? Ce serait certainement faire fi de la vigueur des préoccupations sociales qui transpirent de son œuvre (Pouliot, Le Devoir). Catherine Léger **prête sa plume à la fois désopilante et impitoyable tant à la scène qu'aux grand et petit écrans**. La dramaturge a signé plusieurs pièces qui ont marqué le théâtre québécois des dernières années, telles Filles en liberté ou Babysitter, dont elle a d'ailleurs tiré une adaptation cinématographique, réalisée par Monia Chokri. La scénariste, à qui l'on doit Charlotte a du fun (récompensé d'un prix Écrans canadiens dans la catégorie du meilleur scénario original) et La déesse des mouches à feu (à partir du roman de Geneviève Pettersen), planche actuellement sur une nouvelle mouture au cinéma de Deux femmes en or..., le célèbre film de Claude Fournier, qui nous a quitté récemment. Au préalable, Catherine Léger a créé une version scénique de son projet, qui sera présentée dès le 18 avril au Théâtre La Licorne. Rencontre avec une artiste qui conjugue brillamment lucidité, humour et irrévérence. Il y avait deux enjeux majeurs dont il fallait tenir compte : le fait de changer d'époque et celui de changer de forme, soit de passer du cinéma au théâtre. Ces deux facteurs ont fait en sorte que je n'avais pas le choix de prendre énormément de libertés. Beaucoup de choses étaient possibles dans le film... que je ne pouvais pas faire au théâtre. Il y avait notamment une simplicité en ce qui concerne la séduction sexuelle dans Deux femmes en or ; elle passait par un jeu de regards, par une bretelle descendue, puis le comédien, que ce soit Gilles Latulippe ou un autre, entrait dans la dynamique. **Il y avait quelques lignes très comiques, quelques mimiques et la scène était bouclée.** Au théâtre, le jeu de séduction passe par le dialogue. C'est la même chose pour les personnages : **ils ne se construisent pas par des blagues visuelles (une image d'un homme dans son camion, dans son échelle...), mais par ce qu'il nous dira de lui-même.** Il a beau, sur scène, avoir un costume, on n'a pas toute la force visuelle du laitier qui débarque de son véhicule, par exemple. Il a fallu travailler tout ça autrement. Il y a d'ailleurs moins de sexe dans la pièce, et le processus de transformation des personnages féminins, au début, est plus long (Pouliot, 24 images). Deux femmes en or à la scène, il fallait se demander **comment recréer cette comédie en passant par le**

	dialogue, sans l'aide des gros plans notamment. Il s'agit aussi d'une œuvre qui a été tellement vue, qui a eu un succès fou et qui existe encore dans l'imaginaire collectif, même pour les gens qui ne savent pas tout à fait ce que c'est, qui ne l'ont pas vue. Le titre Deux femmes en or est iconique et, pour moi, ça vient avec une certaine responsabilité. Je sais que le film sera attendu, tandis que sa version théâtrale intrigue davantage. On se demande comment ce film avec de nombreuses scènes et une panoplie de comédiens sera transposé sur scène. Il y aura sans doute une plus grande curiosité et une plus grande ouverture. Au cinéma, les gens s'attendront à des caméos, à des numéros d'acteurs et ainsi de suite. Et ils ont raison... sinon pourquoi ce nouveau long métrage s'appellerait-il Deux femmes en or ? (Catherine Léger dans Pouliot, 24 images). Pour moi, **c'est intéressant en soi, particulièrement quand on allie ce sujet à la comédie. Je trouve souvent les discussions autour du sexe très drôles**. Mais il y a aussi des aspects de la sexualité dont on parle peu et dont j'ai eu envie de traiter. Dans Filles en liberté, par exemple, j'aborde la façon dont les personnages féminins sont capables d'avoir du détachement par rapport à leur propre corps et comment elles peuvent elles-mêmes l'instrumentaliser jusqu'à un certain point ; l'une a recours à l'abortion doping (grossesse dopante) pour sa fin de session universitaire, l'autre met sur pied une entreprise de pornographie équitable. **Bien sûr, on est dans la surenchère, parce que je veux en faire de la comédie, mais il y a tout de même un certain interdit à utiliser des sujets sérieux comme ceux-là pour en tirer des blagues. L'avortement est certainement un sujet sérieux, mais, pour moi, il a aussi un potentiel comique qu'il est possible d'explorer.** Étant une femme, je pense que je suis bien placée pour le faire (Catherine Léger dans Pouliot, 24 images).
Fils manqué ? La Licorne (2023-2024)	Lorsque René Bazinet et David-Alexandre Després ont confié à J-F Nadeau un lien direct entre leur métier de clown et leur fantôme de père, l'auteur a eu l'idée de créer une œuvre pour parler, notamment, de l'importance cruciale de la responsabilité parentale. Loin du théâtre documentaire, les deux comédiens enfilent plusieurs rôles, dans ce spectacle effectuant un clin d'œil au livre culte de psycho-pop *Père manquant, fils manqué* de Guy Corneau. **Et, au-delà de la tristesse et de la colère, c'est surtout la résilience, le pardon et**

Tristesse, colère, résilience, pardon, génie comique Réhabilitation clown pour adulte Clown associé art naïf Clown n'est pas un bouffon Virtuosité Performance physique Talent physique comique Clown = variété dramatique Comédie et tragédie	**le génie comique qui sont ici mis à l'honneur** par ces deux étoiles du monde du cirque (Descriptif, site web). J'avais aussi **le désir de réhabiliter le clown pour adultes. Le clown est souvent associé à un art naïf** et enfantin avec son nez rouge. **Contrairement au bouffon, le clown ne se moque pas de tout.** Il y a toujours une forme de mise à nu **(**Jean-François Nadeau dans Morin, La Presse). Jean-François Nadeau conclut : « Ça prend de la patience pour diriger des clowns ! Surtout lorsqu'ils sont des **virtuoses** comme ces deux-là. Ce sont vraiment des interprètes **au talent physique comique hors du commun…** » Fils manqués ? est présenté du 2 au 19 avril à La Petite Licorne (Morin, La Presse). Le créateur désirait aussi faire du clown pour adultes. Un art « méconnu ici, souvent relégué au public jeunesse et abordé d'une manière très naïve. Je pense que les clowns peuvent aussi avoir des scènes dialoguées. » **Et il aime que cette figure expose « toutes les maladresses, les faiblesses, la laideur » humaines. « C'est là qu'on va** » (Labrecque, Le Devoir). **Dans la comédie, mais aussi la tragédie**. René Bazinet et David-Alexandre Després — qui furent notamment en vedette, respectivement, dans *Saltimbanco* et *Kurios* — avaient envie d'explorer de nouveaux territoires. « Ils font rire au Cirque du Soleil depuis 10, 20 ans et ils sont épuisés. Ils ont été lessivés par cette machine de spectacle. Alors, on va dans des zones qui sont très pudiques pour eux. Le vrai trouble, la colère » (Labrecque, Le Devoir). Et à La Petite Licorne, le public — véritable partenaire de jeu dans un spectacle de clowns — aura accès de près à leur **performance physique « époustouflante** ». « C'est une partition acrobatique qu'on est habitué de voir sur de grandes pistes. Mais faire ça dans une enceinte intime, c'est ce que je trouve beau » (Labrecque, Le Devoir).
Le titre serait Corinne La Licorne (2022-2023) Tragi-comédie	Seule en scène, usant d'une **autodérision jubilatoire** et singulièrement assumée ; entre séance de spiritisme, autoanalyse et entrevues fantasmées, elle nous entraîne dans une quête de sens aussi **absurde qu'essentielle**. Cette fiction biographique trace le parcours d'une transfuge de classe et ouvre une réflexion sur le deuil et sur la transmission des legs féminins. En résulte une **tragi-comédie** aussi douce que

Autodérision Quête absurde	décapante qui passe par l'intime pour toucher l'universel (Descriptif, site web).

BIBLIOGRAPHIE

Aboudarham, N. (2018). *Le burlesque au théâtre - Nouvelle édition augmentée*. Deuxième époque.

Aird, R. (2010). *Histoire politique du comique au Québec*. VLB éditeur.

Amossy, R. (2018). Introduction : la dimension argumentative du discours-enjeux théoriques et pratiques. *Argumentation et analyse du discours*, (20).

Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Librairie José Corti. P.221

Bakhtine, M.M. (1970) *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance.* Gallimard.

Beckett, S. (1957). *Fin de partie*. Paris : Éditions de Minuit. P. 33

Bergson, H. (1912). L*e rire : essai sur la signification du comique*. Payot.

Bernard, Tristan. (1909). *Auteurs, acteurs, spectateurs*. Chapitre 20.

Boulanger, L. (2016, 14 février). Coco : la naissance d'une auteure. La Presse. https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201602/13/01-4950383-coco-la-naissance-dune-auteure.php

Bourdieu, P. (2016). *La Distinction*. Sens commun. Minuit.

Brunet, B. (2004). *Le théâtre de Boulevard*. Armand Colin.

Cadieux, A. (2009). Soutenir la circulation : 25 ans de traduction au CEAD. *Jeu*, (133), 26–35.

Candiard, C. (2014). Comment peut-on être comique ? Comédies classiques et réticences contemporaine, États du comique théâtral contemporain, *Revue d'études théâtrales Registres 17*, Presse de la Sorbonne Nouvelle, p.61

Canova, M. C. (1993). *La comédie*. Hachette. Coll. « Contours littéraires ».

Cloutier, M. (2021, 22 novembre). *Théâtre : ventre de feu*. Entretien avec Simon Boudreault. En toutes lettres. https://mariocloutierd.com/2021/11/22/theatre-vente-de-feu/

Cloutier, M. (2017, 24 septembre). *Psychédélique Marilou : à Timothy pour toujours.* La Presse. https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201709/23/01-5136047-psychedelique-marilou-a-timothy-pour-toujours-.php

Conti. (1666). *Traité de la comédie et des spectacles, selon la tradition de l'Église, tirée des Conciles et des saints Pères*. Pierre Promé. P.64-128

Cotte, J. (2023). *Oser l'humour éthique*. L'humour. Somme Toute.

David, G. (2009). Satire, bouffonnerie et autres grimaces : les interpellations du rire au féminin. *L'Annuaire théâtral*, (46), 99–114. https://doi.org/10.7202/045374ar

De Guardia, J. (2004). La comédie est-elle possible ? Étude générique, *l'Annuaire théâtral, Mutations de l'action*, no36, p.137

De Musset, A. (2016). *On ne badine pas avec l'amour*. Librio.

De Musset, A. (1985). *Correspondance d'Alfred de Musset. Lettre à George Sand du 4 avril 1834*. Tome 1. PUF. P.84.

De Rougemont, M. (1994). La Comédie française de Molière à Beaumarchais, Paris, Armand Colin.

Dictionnaire de l'Académie Française. https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C3074

Dort, B. (1974). Marivaux "sauvage", *Travail théâtral*, (14), janvier-mars, p. 68

Duret-Pujol, M. (2021). *Le comique*. Dans Letourneux, M. et Vaillant, A. (dir.). L'Empire du rire (p.247-259). CNRS Éditions.

Émelina, J. (1996). *Le comique : essai d'interprétation générale*. Dunod Éditeur.

Flandrin, L. (2016). *Sociologie du rire : Classes sociales d'affects et réception culturelle du comique* [Thèse doctorale, Université de Lyon].

Flandrin, L. (2021). *Le rire : enquête sur la plus socialisée de toutes nos émotions*. La Découverte.

Hébert, C. (1989). *Le burlesque québécois et américain : textes inédits* (Vol. 27). Presses Université Laval.

Hébert, C. (1981). *Le burlesque au Québec, un divertissement populaire*. Hurtubise.

Huchon, M. (2001). *Le Rire au XVIe siècle : de la farce au théâtre de société.* Honoré Champion.

Hugo, V. (1968). *Cromwell : Préface* (éd. J. Seebacher). Paris : Garnier-Flammarion, p.64

Ionesco, E. (1962). *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard.

Joubert, L., Mathieu-Lessard, J. & Thériault, M. (2024). Sans blague ! *Une anthologie de l'humour des femmes*. Somme Toute.

Kaplan, S. (2013). *The Hidden Tools of Comedy : Business of Being Funny*. Studio City, CA : Michael Wiese Productions. P. 14

Novarina, V. (2006). *Lumières des corps.* P.O.L. 55-56

La Bruyère, J. (1688). *Les Caractères ou les Moeurs du siècle*. *Des ouvrages de l'esprit.* P. 52

Lebel, S. (2020). Aller aux vues, qu'ossa donne ? La comédie cinématographique québécoise comme culture fondatrice. *Nouvelles vues*, (21), 1–21. https://doi.org/10.7202/1090092a

Lecoq, J. (1997). Le Corps poétique. Actes Sud

Lemahieu, D. (1990). Pour une nouvelle comédie. *Écritures contemporaines et théâtralité*. Publication de la Sorbonne nouvelle, p.29-37

Paille, P., Mucchielli, A. (2008) [2003]. *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales.* Paris, Armand Colin (chap. 9)

Mailhot, L., & Godin, J. C. (1988). *Le théâtre québécois*. Bibliothèque québécoise.

Morin, S. (2023, 21 novembre). *Whitehorse, des cases à la scène*. La presse. https://www.lapresse.ca/arts/theatre/2023-11-21/echos-de-scene/whitehorse-des-cases-a-la-scene.php

Mucchielli, A. (dir.). (1996). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.

Observatoire de l'humour (Oh). Site Web. https://observatoiredelhumour.org/

Pâris, M. (2017, 14 avril). *« Baby-sitter », le féminisme en comédie*. Entretien avec Catherine Léger. Voir.

Pecqueux, A. (2007). Gramsci/cavell : cultures populaires, vie ordinaire et politique. *Antonio Gramsci, l'intellectuel aujourd'hui : politique, culture, globalisation*.

Perrin, C. (2008). Sauvé qui peut !. *Actualité*. https://lactualite.com/temps-libre/culture/sauve-qui-peut/

Petitclerc, A. (2012). Critical discourse Analysis: une proposition sur la posture et l'engagement du chercheur en analyse du discours. *Pugnière-Saavedra, F., Sitri F. et Veniard M. (éds.), L'analyse de discours dans la société : engagement du chercheur et demande sociale, Paris, Honoré Champion*, 67-83

Platon. (2002). *République*, X, 605d-606c, édition G. Leroux, GF-Flammarion. P.498-500

Sabourin, D. (2014). Théâtre de La Licorne et Théâtre de la Manufacture. Dans *l'Encyclopédie Canadienne*. Repéré à https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/theatre-de-la-licorne-et-theatre-de-la-manufacture

Sabourin, G. (2014). *Le prince des jouisseurs*. Tapuscrit. Bibliothèque Famille Bleviss de l'École nationale de théâtre du Canada.

Sabourin, G (2014). *Pif-Luisant*. Tapuscrit. Bibliothèque Famille Bleviss de l'École nationale de théâtre du Canada.

Sacksteder, W. (1980). Kerr's Logic for Tragedy and Comedy. *Western Humanities Review*, *34*(4), p. 291

Saldana, J. (2009). *The Coding Manual for Qualitative Researchers.* London, Sage.

Sareil, J. (1985). *L'écriture comique*. Presses Universitaires de France.

Segal, E. (2001). *The death of comedy*. Harvard University Press.

Shakespeare, W. (2016). *Roméo et Juliette*. Gallimard.

Shakespeare, W. (2015). *Henry IV / première partie*. Le bruit du temps.

Shusterman, R. (2009). Divertissement et art populaire. *Mouvements,* 57(1), 12-20. https://doi.org/10.3917/mouv.057.0012.

St-Pierre, C. (2017, 21 avril). *« Baby-sitter » : jeu de rôle*. Le Devoir.

Sternberg-Greiner, V. (2003). *Le comique.* GF-Flammarion. « Corpus ».

Tremblay, P. M. (2019). *C'est l'histoire d'un auteur de comédie…* Dramaturge Éditeur.

Théâtre La Licorne. (s.d.). *Baby-sitter*. https://theatrelalicorne.com/pieces/baby-sitter/

Théâtre La Licorne. (s.d.)**.** *Je suis un produit*. https://theatrelalicorne.com/pieces/je-suis-un- produit/

Théâtre Rideau Vert. (s.d.) Archives. https://www.rideauvert.qc.ca/le-theatre/archives/

De Simone, F. (2023, 13 juillet). *Les sept incontournables du festival Juste pour rire*. Journal de Montréal.

Théâtre Duceppe. (2022, 1e décembre) (s.d.) *Juste pour rire et Duceppe : un nouveau partenariat*. Site web de la compagnie. https://duceppe.com/blogue/juste-pour-rire-et-duceppe-un-nouveau-partenariat/

Cloutier, M. (2019). *Le Projet Bocal : tout est dans la marinade*. Jeu, (172), p. 49–54

Corti, J. (1942) L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière. Paris, P. 221

Gruslin, A. & Lamoureux, J.-P. (1983). La compagnie Jean Duceppe : un théâtre d'émotion et d'identification. *Jeu* (29), 95-118

Vaïs, M. (1992). Le poids de la tradition : entretien avec André Brassard. *Jeu*, (64), 27–35

Vaillant, A. (2016). *La civilisation du rire*. CNRS éditions. p.14

Viain, E (2019). Pourquoi le théâtre contemporain ne ferait-il pas rire ? : humour, subversion et crise de la réception dans la création théâtrale contemporaine française, anglaise et allemande. [Thèse de doctorat, Sorbonne Université]

Voltz, P. (1964). *La comédie*. Paris A. Colin.

Voltaire. (2010). *Dictionnaire philosophique.* Flammarion.