

De coutlée au stand up comique. L'évolution du monologue québécois, de 1900 à nos jours

Front Coutlée to Stand-Up: The Evolution of the Québécois Monologue from 1900 to the Present

Robert Aird

Volume 11, Number 2, 2008

Les arts de la scène au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000520ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000520ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (print)

1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Aird, R. (2008). De coutlée au stand up comique. L'évolution du monologue québécois, de 1900 à nos jours. *Globe*, 11(2), 23–41.
<https://doi.org/10.7202/1000520ar>

Article abstract

To get up onstage and make an audience laugh: what could be more common today, in Québec and elsewhere? But it wasn't always so commonplace. A long road was traveled to give us these comedians' solo shows that make so many Québécois happy. Indeed, all sorts of changes have punctuated the history of humor. This article aims to highlight the many spaces occupied by the comic monologue as an autonomous genre since its origins. It demonstrates how different spaces and several notable figures have contributed to the fashioning of the monologue, up to giving it its present form. Its thesis is that over the course of its history the monologue has tended to increase its comic effectiveness.

**DE COUTLÉE
AU STAND UP COMIQUE.
L'ÉVOLUTION DU
MONOLOGUE QUÉBÉCOIS,
DE 1900 À NOS JOURS**

ROBERT AIRD

Chaire Hector-Fabre, Université du Québec à Montréal

Résumé – Monter sur scène et faire rire un public. Quoi de plus normal et de répandu aujourd'hui, au Québec comme ailleurs? Mais il n'en fut pas toujours ainsi. Un long chemin a été parcouru pour nous présenter ces spectacles solos d'humoristes qui font la joie de tant de Québécois. En effet, des changements de toutes sortes ont ponctué l'histoire de l'humour. Cet article vise à faire ressortir les divers lieux occupés par le monologue comique en tant que genre autonome, depuis ses origines. Nous démontrons comment les différents lieux et quelques figures marquantes ont contribué à façonner le monologue jusqu'à lui donner sa forme actuelle. Notre thèse est que le monologue tend au cours de son histoire à accroître son efficacité comique.

✦ ✦ ✦

From Coutlée to Stand-Up:

The Evolution of the Québécois Monologue from 1900 to the Present

Abstract — *To get up onstage and make an audience laugh: what could be more common today, in Québec and elsewhere? But it wasn't always so commonplace. A long road was traveled to give us these comedians' solo shows that make so many Québécois happy. Indeed, all sorts of changes have punctuated the history of humor. This article aims to highlight the many spaces occupied by the comic monologue as an autonomous genre since its origins. It demonstrates how different spaces and several notable figures have contributed to the fashioning of the monologue, up to giving it its present form. Its thesis is that over the course of its history, the monologue has tended to increase its comic effectiveness.*

Monter sur scène et faire rire un public. Quoi de plus normal et de répandu aujourd'hui, au Québec comme ailleurs. Mais il n'en fut pas toujours ainsi. Un long chemin a été parcouru pour nous présenter ces spectacles solos d'humoristes qui font la joie de tant de Québécois. En effet, des changements de toutes sortes ont ponctué l'histoire de l'humour.

Nous ne tenterons pas ici de décrire tous ces changements, trop nombreux pour un simple article. Nous nous contenterons de cerner les divers lieux occupés par le monologue comique en tant que genre autonome, depuis ses origines. Celui-ci se distingue du monologue de théâtre dans la mesure où il n'est pas inséré dans une pièce. Il a sa propre logique et il se suffit à lui-même. Il peut subir divers changements au gré de l'actualité et du public avec lequel il interagit. Devant la réaction du public, le monologuiste drôle sait improviser. D'ailleurs, beaucoup de monologues n'ont pas laissé de trace écrite. Le monologue comique se traduit par un discours que tient seul sur scène un comédien ou un humoriste. Il met l'accent sur les travers de ses contemporains ou de son époque, souvent en racontant des épisodes de la vie quotidienne. Plusieurs constantes peuvent donc être observées dans les monologues. Le personnage opprimé, victime, est particulièrement marquant et récurrent dans l'humour québécois. Il reflète probablement un sentiment d'infériorité des Canadiens français colonisés, soumis par le patronat, le plus souvent anglophone, et par l'Église. Mais le Québec a vécu une révolution tranquille dans les années 1960 et 1970. Aujourd'hui, les personnages comiques faibles sont toujours très présents, mais ils ne paraissent pas nécessairement opprimés. Ils sont tout simplement stupides ou détraqués. Il n'existe plus de lien identitaire entre le peuple et le personnage comique comme autrefois.

Dans cet article, nous verrons comment les différents lieux ont contribué à façonner le monologue jusqu'à lui donner sa saveur actuelle. Nous présenterons parallèlement les figures marquantes du monologue d'humour et quelques extraits de monologues.

AUX ORIGINES DU MONOLOGUE D'HUMOUR

Le monologue d'humour est enraciné dans la tradition et la culture orale du Québec dans laquelle les contes, les récits et les légendes occupent une place déterminante. Les récits anecdotiques, qui contiennent parfois une bonne dose d'humour et de comique, sont racontés et transmis de bouche à l'oreille sur le parvis de l'église, à l'auberge, chez le marchand général, chez un voisin et surtout en famille. Ce n'est qu'à partir de la première moitié du XIX^e siècle que ces récits et contes peuvent être répertoriés avec l'apparition des imprimés

dans le Bas-Canada. Rappelons qu'à cette époque, l'information arrive au compte-gouttes, surtout l'hiver alors que le fleuve Saint-Laurent est fermé aux navires qui rapportent les nouvelles de l'étranger. Les journaux remplissent alors leurs colonnes en publiant des feuilletons. Il faut dire aussi que les livres sont rares et chers. La presse satirique publie également de nombreuses histoires courtes comportant une chute comique. Elles n'ont cependant pas d'auteurs et appartiennent à tout le monde. Quant aux auteurs de récits et de contes, ils ne sont évidemment pas des monologuistes. Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit font toutefois remarquer que les polémistes et les chroniqueurs de l'époque, par exemple Napoléon Aubin et Hector Berthelot, les deux premiers humoristes de l'histoire de Québec, «sont les plus proches, par l'esprit, l'observation, le trait, des monologuistes du XX^e siècle¹.» Ils affirment ouvertement leurs opinions, parfois leur indignation, se racontent à l'occasion eux-mêmes, souvent à travers un personnage, dans un langage drôle et vivant comme le veut le monologue comique.

Le monologue prend aussi sa source dans la tradition rhétorique et académique qui demeure vivace dans les salons bourgeois et les réceptions mondaines, et qui permet «de s'initier à la pratique du dialogue et à l'usage du "bon ton", suivant en cela l'esprit et la tradition française des arts de la conversation².» La conversation ne sert donc pas seulement à exprimer des idées ou des sentiments. C'est aussi «un exercice indissociable d'une civilité où satires, épigrammes, chansons et ironie participent d'une pratique ludique de la parole dans laquelle les sujets les plus actuels, comme les plus sérieux, sont traités sous le mode d'une plaisanterie légère³.» Dans ces réunions mondaines privées, les membres de l'élite canadienne forgent ainsi les opinions qu'ils investiront dans l'espace public, particulièrement dans les journaux qui reflètent bien leur «ironie légère et gracieuse⁴».

LES PREMIERS MONOLOGUISTES COMIQUES

À la toute fin du XIX^e siècle, alors que le nombre de comédiens augmente avec le développement du théâtre au Québec, des gens d'esprit prennent plaisir à réciter et à déclamer des textes d'auteurs classiques, que ce soit dans des

✦ ✦ ✦

1. Laurent MAILHOT et Doris-Michel MONTPETIT, *Monologues québécois 1890-1980*, Ottawa, Leméac, 1980, p. 38.

2. Marie Lise LAQUERRE et Stéphanie MASSÉ, «Ironie, sarcasme et dérision dans *Le Canadien* (1806-1810). Pratique d'une prose mordante et tradition oratoire au service d'une revendication identitaire», <http://www.unites.uqam.ca/arche/hermes/activites/acfasmmll.htm> (8 août 2007).

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

concours d'étudiants, des soirées de déclamation, lors de fêtes, de réunions d'association ou simplement dans les salons. Les journaux et les revues commencent à publier des monologues rimés ou non d'auteurs français et québécois. Ces monologues ont un style littéraire et semblent écrits davantage pour être lus que pour être vus.

Dans le premier tiers du XX^e siècle, on passe des simples déclamations et récitation au monologue. Paul Coutlée est très apprécié et il publie les premiers recueils de monologues au cours des années 1920. Utilisant le calembour comme le fera plus tard Sol, Coutlée crée plusieurs monologues qui provoquent le sourire ou le rire. Par exemple, dans «Une partie de pêche», il raconte que «nous avons changé de place deux fois, nous nous sommes même échoués sur une loche [...], nous nous sommes ap “brochet” d'un quai et nous sommes débarqués⁵.» Dans «Le garçon de restaurant», le serveur qui tente de deviner par son comportement l'identité nationale de son client verse aussi dans le calembour menant à des quiproquos: «il avait l'air sournois. Sournois... Suédois. C'est un Suédois⁶!»

Coutlée compte parmi les premiers véritables monologuistes québécois avec Jules Ferland, qui présente ses monologues comiques au cabaret Le matou botté que fréquente également le caricaturiste et chansonnier Albéric Bourgeois. Le monologue est très apprécié à l'intérieur des revues musicales ou d'actualités et des spectacles de variétés. Il devient rapidement un moment attendu et, tout en demeurant lié aux revues et aux spectacles de variétés, il parvient à se distinguer, particulièrement grâce à l'apport de Gratien Gélinas, que nous verrons plus loin. Le monologue comique se détache de l'esprit paternaliste et élitiste propre à l'humour des périodiques du XIX^e siècle⁷. Le public des spectacles de variétés est plus adepte de la culture populaire que les lecteurs de périodiques issus de l'élite intellectuelle. Le monologue devient par conséquent la voix du peuple en reflétant son quotidien. Il est souvent collé à l'actualité et aborde des sujets touchant les masses comme le chômage, la vie urbaine, le rural en ville⁸ et la guerre. Le conteur

+ + +

5. Paul COUTLÉE, *Craches-en un, monologues comiques*, Montréal, Le Samedi, 1920, p. 11.

6. *Ibid.*

7. Au XIX^e siècle, le lieu de diffusion de l'humour demeure principalement les journaux satiriques et un art pratiqué par des chroniqueurs issus de la bourgeoisie comme Hector Berthelot dans *Le Canard*, Honoré Beaugrand dans *Le Farceur* et Arthur Buies dans *La Lanterne*. L'humour devient davantage un art populaire au cours du XX^e siècle, alors que des artistes et des comédiens prennent la parole, particulièrement à travers le monologue. Dans le premier tiers du XX^e siècle, les chroniqueurs polémistes Jules Fournier et Olivar Asselin assurent l'héritage laissé par Berthelot et Buies avec un humour et une ironie qui provoquaient sans aucun doute quelques grincements de dents!

8. Le Québec vit alors un exode rural et une urbanisation effrénée. De nombreux artistes se plaisent à rire, sans méchanceté, du rural qui perd ses repères, dès qu'il met le pied à Montréal. L'opposition entre le rural et l'urbain est un thème très récurrent, que ce soit dans les monologues, les caricatures, les sketches de revues ou à la radio.

raconte une histoire vécue par une autre personne ou se glisse dans la peau d'un personnage⁹.

Le monologueur s'adresse parfois à son public dans un langage populaire. De nombreux monologues sont des histoires drôles sans aucune prétention sociale ou politique, mais on en retrouve aussi plusieurs qui expriment une certaine critique sociale. Celle-ci est généralement suggérée plutôt que formulée directement par le monologueur¹⁰. Par exemple, Armand Leclaire incarne un paysan, Baptiste, enrôlé dans l'armée pour aller en guerre contre les Allemands¹¹. Son récit semble sous-entendre que la place d'un paysan est sur un champ de patates plutôt que sur un champ de bataille. Le paysan ne comprend rien à cette guerre comme de nombreux Canadiens français qui ne se sentent pas concernés par celle-ci et refusent de se battre pour les Anglais. Le rire permet ici de contester la conscription sans risquer de subir les foudres des autorités qui imposent une censure.

Les monologues de cette période se présentent souvent comme un récit littéraire dans lequel la blague survient seulement à la chute. Ils s'inspirent apparemment des histoires drôles françaises de l'époque plutôt que des monologues américains, qui arrivent plus rapidement au cœur du sujet et au punch. Dans un de ceux-ci, le narrateur semble faire l'éloge des valeurs canadiennes-françaises comme l'ardeur au travail, la générosité et le dévouement envers sa famille. Cet éloge ne rend que le renversement plus efficace. L'ouvrier travaillant et au grand cœur se rend immédiatement chez lui après sa journée de labeur, au lieu de suivre «les camarades dans les bars, boire et rentrer ivre au logis conjugal.» En chemin, il recueille un petit garçon qui pleure seul sur le trottoir :

Regarde, femme, ce que je t'apporte! dit-il à son épouse, après avoir déposé à terre son précieux fardeau. Regarde! J'ai trouvé cet enfant abandonné, seul dans la rue. Je te l'ai amené. Un de plus, un de

+ + +

9. Il n'existe pas de monologueur féminin, mais Paul Coutlée, dans ses «monologues pour jeunes filles», incarne des personnages féminins, particulièrement des jeunes filles à la recherche d'un futur époux, une servante paresseuse, fûtée et profiteuse, de même que sa maîtresse qui est complètement dépassée et bernée par son employée. Une douce revanche pour les domestiques québécoises, alors dûment exploitées.

10. D'autres monologues contiennent une critique sociale ou politique franche et plus directe. Par exemple, Auguste Charbonnier raconte vouloir éliminer un terrible microbe qui «sape toutes les bases de la société universelle et menace de jeter le monde entier dans un désarroi tel que tout va, dans un bref délai, tourner sens dessus dessous. [...] Et ce microbe épouvantable, ce microbe vingtième siècle, que d'aucuns désignent sous le nom de "grévistes", père du "bolshéviste" (sic) ; moi, je l'appelle tout simplement: *Le Microbe des Grèves*.» Ce monologue évoque bien un pays fermé aux idées socialistes qui n'hésite pas à associer les luttes ouvrières au communisme (Auguste CHARBONNIER, «Microbiologie», *Passe-temps*, 3 mai 1919).

11. Armand LECLAIRE, «Le conscrit Baptiste» (monologue de 1917 publié dans la revue *Passe-Temps* et tiré de Laurent MAILHOT et Doris-Michel MONTPETIT, *op. cit.*, p. 109-111).

moins, peu importe, nous le traiterons comme nous traitions nos enfants, n'est-ce pas? [...]
— Espèce d'imbécile!...
— Comment?...
— Mais tu n'as donc pas reconnu notre p'tit Gustave¹²!

JEAN NARRACHE

À partir des années 1920, le monologue vit une autre transformation lorsque des artistes enregistrent sur disque des chansons, des dialogues et des monologues. Jusque-là, les monologues étaient publiés abondamment dans des revues artistiques ou racontés sur scène entre deux numéros. Sur scène, le monologuiste compte beaucoup sur les réactions de la foule et, s'il est bon comédien, ce qui est souvent le cas, sur son jeu non verbal pour faire rire. Sur disque et à la radio, il en va autrement. Ces deux médiums nécessitent une réécriture pour éliminer les temps morts et capter davantage l'attention de l'auditeur. Les blagues deviennent ainsi plus nombreuses et le monologue, certainement plus « vivant » que dans une colonne de revue artistique. Sur les disques 78 tours, Rose Ouellette, dite La Poune, issue du théâtre burlesque, connaît un succès important. Albéric Bourgeois fait également enregistrer des monologues de son personnage Baptiste Ladébauche, joué par le comédien Elzéar Hamel.

Le plus célèbre et le premier monologuiste radiophonique des années 1930 demeure Émile Coderre, dit Jean Narrache. Comme d'autres avant lui, il se fait connaître en publiant des poèmes et des monologues écrits en prose dans divers recueils et revues. À une époque de pauvreté et de misère alimentées par la crise économique, Émile Coderre, un pharmacien, devient un porte-parole des pauvres, des chômeurs et des opprimés. Sa vision de la vie et de la société est celle du miséreux. Comme l'affirme Pierre Pagé, il donne naissance à une nouvelle forme de poésie, naïve et touchante, et emprunte au langage populaire sa simplicité et son côté pittoresque¹³. Les rimes de ses monologues imposent une cadence qui accentue l'efficacité comique. On le sent nettement nationaliste, francophile et fervent de « l'achat chez nous ». Son humour exprime une critique sociale en parlant des conditions des travailleurs, des injustices et de l'hypocrisie des riches qui se complaisent dans la charité paternaliste. À titre d'exemple, cet extrait de « Les bals de charité » :

+ + +

12. Laurent MAILHOT et Doris-Michel MONTPETTIT, *op. cit.*, p. 125.

13. Pierre PAGÉ, *Le comique et l'humour à la radio québécoise 1930-1970*, Montréal, Éditions Fides, 1979, p. 285.

C'qu'on leur en doit d'là r'connaissance
 d'risquer d'avoir d'z'indigestions
 à danser pis s'bourrer la panse
 d'Laura Secord et d'bonn' boisson

C'est pour l'amour d'notr' populace
 qu'les dam's sont mis's sur leur trent'six...
 Dir' que chaqu' rob' coûte assez d'piasses
 Pour qu'j'hivern' ma famill' ! Torviss¹⁴!

Son œuvre est empreinte à la fois de mélancolie et d'humour. Le sourire provoqué par les rimes et l'ironie de Jean Narrache évite de sombrer dans le pessimisme et repousse les malheurs qui conditionnent le quotidien du pauvre montréalais.

Les monologues publiés par Jean Narrache sont plus littéraires que dramatiques, et la langue, parfois triste et ironique : « Ces monologues truculents, mêlés de compassion et de véhémence, sont des poèmes populaires situés à mi-chemin entre la chanson et le conte récitatif¹⁵. » Ils rappellent plus les poètes populistes français Jehan Rictus (1867-1933) et Ponchon (1848-1937) que les monologues de Paul Coulée, par exemple. Bien que ses recueils connaissent un certain succès, c'est à la radio que Jean Narrache devient un personnage populaire. À partir de 1940, il y livre ses souvenirs et ses commentaires sur l'actualité par l'entremise du monologue. Ce dernier s'éloigne alors de la forme poétique et sa charge sociale est moindre. Les confidences de Jean Narrache « évitent les sujets de contestation et incarnent une tendance traditionnelle de l'esprit québécois, celle de se replier sur la vie quotidienne pour oublier les problèmes globaux de la collectivité¹⁶ ».

GRATIEN GÉLINAS ET SES *FRIDOLINADES*

Parmi les revues d'actualités, *Les Fridolinades* (1938-1946) de Gratién Gélinas marquent leur époque. Gélinas présente une revue comportant une succession de numéros de danse et de chant, des tableaux, des sketches et un ou

+ + +

14. Jean NARRACHE, « Les bals de charité », Richard FOISY [dir.], *Jean Narrache. Poèmes et proses. Anthologie*, Montréal, L'Hexagone, 1993, p. 64.

15. Ismène TOUSSAINT, « Jean Narrache », <http://www.encyclopediecanadienne.ca/index.cfm?PgNm=TCE&Params=FIARTF0009464> (7 août 2007).

16. Pierre PAGÉ, *Le comique et l'humour à la radio*, p. 288. Précisons que la production humoristique la plus importante du personnage est l'émission *Les Jean Narracheres* (1944) tirée de son livre *Histoires du Canada ou Vies ramanchées*. Il s'agit d'une série de parodies historiques qui cherchent à démystifier l'histoire du Canada et le rôle de certains de ses héros. La critique y est parfois féroce à l'égard des pouvoirs politiques et économiques. Le principal ressort comique utilisé est la comparaison.

deux monologues. Surtout, il met en scène un personnage de son cru qu'il incarne lui-même avec un brio comique: Fridolin¹⁷. Gélinas utilise cet enfant à l'esprit gavroche et candide pour commenter avec humour et ironie l'actualité, la politique, le pouvoir, la guerre, l'argent, le Canada anglais, la vie quotidienne de la masse urbaine et même la sacro-sainte Église catholique avec un regard lucide et interrogatoire sur la société canadienne-française. Il ne dénonce pas nécessairement les travers de ses contemporains et de sa société, mais il les évoque et c'est suffisant pour passer un message et provoquer la réflexion. Contrairement à de nombreux monologues du temps, ceux de Gélinas sont visiblement rédigés pour être entendus et vus par un public. On devine le non-dit qui passe par l'émotion du personnage. L'auteur utilise plusieurs procédés humoristiques et on peut aisément imaginer le monologue improviser de temps à autre.

Avec un humour politique très incisif pour l'époque, Gélinas parvient à rejoindre à la fois la classe populaire et les élites québécoises, alors qu'un important clivage historique existe entre les deux groupes. Dans le seul monologue «La vitrine brisée», présenté lors des *Fridolinades* de 1943, Fridolin évoque les superstitions de ses contemporains, la manière dont les parents utilisent la peur pour discipliner leurs enfants, les privations des pauvres, ainsi que les privilèges des mieux nantis même à l'église. Voici des extraits de ce monologue:

Le jour de ma première communion, sur les 42, on était trois à avoir été placés en arrière de l'église, sur le dernier banc à côté du frère, parce qu'on était pas habillés comme les autres. J'avais pas un brassard après le bras, moi, avec un ciboire en or dessus. Pourtant, je devais être aussi propre que les autres, puis aussi 100 % pur en dedans... Seulement, qu'est-ce que vous voulez: notre famille était pas parmi les quatorze de la paroisse qui avaient payé pour avoir leur nom en dessous d'une station de chemin de croix!

C'est comme l'histoire de l'école: moi aussi, j'aurais aimé ça aller à l'école longtemps, pour faire un docteur, ou un avocat, ou un pompier... Mais, un beau matin du mois de septembre, ça m'aurait pris neuf piastres de livres, de cahiers et puis de crayons pour monter de

+ + +

17. Le parcours de Gratien Gélinas reflète très bien celui du monologue. Dans ses débuts, il monologue à l'occasion des fêtes et s'inspire de textes d'auteurs pour composer ses propres monologues. Il se fait connaître après avoir publié un monologue dans un journal, puis récite des monologues à la radio où il développe le personnage de Fridolin qui le rendra célèbre. Sa présentation du monologue «Le bon petit garçon et le méchant petit garçon, par lui-même» à l'intérieur d'une revue d'actualité est un succès. Son ascension est consolidée avec son spectacle *Les Fridolinades*.

classe. Seulement mon père venait de se casser un bras à la «shop» : ça fait que j'ai laissé l'école...¹⁸

Fridolin imagine ensuite parler au juge. C'est qu'il craint d'aller en prison pour avoir brisé la vitrine d'un commerçant. Après avoir décrit la pauvreté, le monologue se termine avec une pointe d'ironie soulignant que les pauvres sont envoyés à la guerre pour protéger une richesse qu'ils ne possèdent visiblement pas :

Nos vacances au bord de la mer? C'est de se fourrer en dessous des arrosoirs qui passent dans la rue: là, tu as une chance de te faire humecter le nombril pour quelques secondes. [...] Je vous achaleraï pas plus longtemps, monsieur le Juge, parce que vous devez avoir votre partie de golf à jouer. [...] Comme je veux pas que vous achaliez mon père avec ça, mettez-moi en prison, si ça vous chante. Seulement, si vous me laissez là trop longtemps, il sera trop tard, quand je sortirai pour m'enrôler et aller défendre la richesse du Canada!¹⁹

C'est la réalité des Canadiens français que raconte Fridolin et ils se reconnaissent donc bien dans ce gamin vêtu du chandail du «Canadien de Montréal» et armé de son *sling shot*²⁰. «Fridolin faisait un travail d'introspection d'une société qui ne demandait qu'à comprendre sa propre identité à travers lui²¹.» Comme l'a souligné Mailhot, en bravant le ridicule, en exprimant sans gêne ses sentiments, Fridolin provoque un éveil de la conscience individuelle des Canadiens français et annonce en quelque sorte le culte de la personnalité qui surviendra dans les années 1960. En faisant entièrement reposer ses monologues sur les épaules de Fridolin, Gélinas lance la mode des personnages. Il influencera entre autres Yvon Deschamps, avec son personnage d'ouvrier opprimé, et Marc Favreau, avec Sol, son clown solitaire, naïf et candide. *Les Fridolinades* révèlent aussi par leurs sujets et leur critique politique et sociale que le Québec est bien entré dans la modernité, avant la Révolution tranquille²².

+ + +

18. Gratien GÉLINAS, *Les Fridolinades, 1943 et 1944*, Montréal, Éditions Quinze, 1981, p. 121-122.

19. *Ibid.*, p. 122.

20. Les Canadiens de Montréal est une équipe de hockey professionnel, membre de la Ligue nationale de hockey. *Sling shot* est le mot anglais pour désigner un lance-pierres.

21. Ginette BOLDUC ST-JACQUES, «*Les Fridolinades*. Présentation et résumé», *Les cahiers du Théâtre Denise-Pelletier*, n° 60, automne 2005, p. 8.

22. On pense à l'aspiration d'obtenir divers produits de consommation, à la vie urbaine, à la femme au travail qui profite de l'effort de guerre pour accéder à plus d'indépendance et au discours ironique décapant de Gélinas, qui rabaisse sans détour le discours traditionnel et conservateur faisant l'apologie de l'attachement à la terre et de la vie rurale, en plus de diaboliser l'urbanité.

LES BURLESQUERS : DES HUMORISTES ?

On serait davantage tenté de qualifier les *burlesquers* comme Olivier Guimond de comédiens de vaudeville que d'humoristes ou encore de monologuistes. Seulement, la grande particularité des comédies burlesques de l'époque est que le tout se joue *ad lib*, c'est-à-dire improvisé librement à partir d'un canevas sommaire. Ce dernier n'est qu'une idée, un thème, une ébauche d'histoire. Les comédiens répètent à peine la pièce qu'ils doivent jouer, n'ayant qu'à connaître la trame du canevas puisé dans le répertoire²³. Jouer *ad lib* exige un bon sens du *timing* et de la repartie. L'auditoire est partie prenante de la comédie burlesque, puisque l'acteur détermine son jeu selon les réactions du public. On peut donc penser que les *burlesquers* ont contribué à modeler un style de monologue beaucoup plus rythmé, improvisé, plus efficace du point de vue des punchs et des gags et encore plus en phase avec le public.

LE CABARET, VERSION QUÉBÉCOISE

Avant les années 1940, les cabarets qu'on appelle alors *night-clubs* sont florissants sur la rue Saint-Laurent et dans l'ouest de Montréal. Comme aux États-Unis, la soirée est menée par un maître de cérémonie qui présente les artistes, en plus de faire lui-même quelques numéros tirés du *Miller's 10 Thousand Jokes*²⁴. Il s'agit d'un recueil de blagues qui circulait dans les cabarets d'Amérique du Nord²⁵. Plusieurs monologues que Jules Ferland racontait au cabaret Le matou botté pendant l'entre-deux-guerres étaient similaires à ce type d'histoires drôles²⁶.

Lorsque la prohibition prend fin en 1933, les artistes américains ne viennent plus et le public déserte les *night-clubs*. Afin de survivre, ces lieux changent alors de vocation, se transformant entre autres en boîtes de jazz. Mais, surtout, le cabaret québécois s'impose à la fin des années 1940. Le Faisan doré, où Jacques Normand est la vedette, trouve la formule gagnante qui, en plus d'attirer la clientèle francophone, ouvre un débouché aux

+ + +

23. Les canevas proviennent des États-Unis et sont traduits et adaptés au Québec. Très peu de ces canevas ont été écrits, puisqu'ils étaient transmis oralement d'une génération d'acteurs à l'autre.

24. Pour en savoir plus sur les cabarets et sur le *Miller's 10 Thousand Jokes*, voir André BOURASSA et J.-M. LARRUE, *Les nuits de la Marn*, Montréal, VLB éditeur, 1993.

25. Un nouvel exemplaire apparaissait chaque année. Puisque les auteurs de ces blagues n'étaient pas connus, elles étaient empruntées par tous les animateurs de cabarets.

26. En voici une : « Un jeune criminel qui avait assassiné son père et sa mère avec une cruauté inouïe allait être condamné, lorsque le juge lui demanda s'il n'avait pas quelque chose à dire pour sa défense. L'accusé n'hésite pas, il se lève et se tourne vers les jurés, il leur lance cette prière : — Ayez pitié d'un pauvre orphelin ! » (Jules FERLAND, *En voulez-vous des histoires drôles? Petits monologues comiques recueillis et dits par l'auteur au Matou Botté*, Montréal, Jules Ferland éditeur, 1931, p. 6).

nombreux artistes francophones: «L'opération Faisan doré consiste donc à faire de cette boîte un cabaret français en y mélangeant la formule des «chansonniers de Montmartre» et la chanson populaire et une participation du public selon la formule à succès dont on se sert à CKVL²⁷.» À Québec, c'est le cabaret Chez Gérard qui est très fréquenté. Il présente des artistes québécois et étrangers, particulièrement des Français.

Au cours des années 1950, les artistes qui versent dans le comique sont fort nombreux sur les petites scènes des salles enfumées des cabarets. Parmi les monologuistes, on compte Gilles Pellerin et le Père Gédéon. Mais ceux qui ont contribué peut-être le plus à modifier le style d'humour au Québec sont Jacques Normand et les «conteurs de jokes», comme on les appelle dans le langage populaire québécois. Jacques Normand exprimait son talent de maître de cérémonie en faisant des blagues avec le public qu'il prenait souvent à partie. Il passait au crible l'actualité sociale et politique. Son biographe, Robert Gauthier, souligne que ses commentaires et ses monologues improvisés étaient «parfois rigolos, parfois dithyrambiques, souvent sarcastiques sur les points chauds de l'actualité²⁸». Contrairement à un monologue, il n'écrivait malheureusement pas ses interventions. Comme l'explique Hélène Pedneault, Jacques Normand «sentait» plutôt ses propos selon l'auditoire et l'événement²⁹. Il était influencé par les chansonniers français et demeure un précurseur de l'humour de la Révolution tranquille.

Quant aux «conteurs de jokes», on retrouve Claude Blanchard, Roméo Pérusse et Gilles Latulippe, qui font rigoler la salle avec des blagues courtes empruntées ici et là et qui visent à faire rire en une, deux ou trois phrases. Ils sont les calques des *one-liners* états-uniens. Debout, seul, devant un micro, sans personnage, celui que l'on appelle aussi *stand-up comic* doit capter rapidement l'attention du public distrait typique du cabaret en le faisant rire presque à coup sûr par une série de blagues. La prémisse de ces récits est donc plus courte que celle des monologues de Coutlée ou de Gélinas.

LES BOÎTES À CHANSON

Aux États-Unis comme ici, ce type de *stand-up comic* est éclipsé à partir des années 1960 par des artistes drôles qui se présentent aussi seuls devant un

+ + +

27. Jacques NORMAND, *Les nuits de Montréal*, Montréal, La Presse, 1974, p. 69.

28. Robert GAUTHIER, *Jacques Normand, l'enfant terrible*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1998, p. 143.

29. Voir Hélène PEDNEAULT, *Notre Clémence: Tout l'humour du vrai monde*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1989, p. 399.

micro, parfois sans personnage ou costume, mais avec leur propre création. Ils sont un heureux amalgame entre les monologuistes comme Jean Narrache ou Fridolin qui avaient quelque chose à dire, aimaient faire rire, et les premiers *stand-up comics* qui avaient une grande efficacité comique. La blague ou le rire ne surgissent pas seulement à la chute comme c'était souvent le cas autrefois, mais bien à plusieurs reprises à l'intérieur du récit. Tout comme les *burlesquers*, ils savent improviser et interagir avec le public. Ils peuvent aussi commenter l'actualité à chaud comme le font Jacques Normand et les chansonniers français. Cependant, la valeur du monologue n'est pas rattachée au nombre de blagues. On laisse encore une bonne place à l'émotion et au sérieux. Mais surtout, selon Marielle Léveillé, on « assiste à l'émergence de "personnalités" ; des humoristes qui en présentant leur propre matériel tiennent à manifester qui ils sont et ce qu'ils pensent³⁰ ». Contrairement au raconteur de gags des cabarets, ils expriment leurs préoccupations personnelles. Cette caractéristique s'inscrit bien dans le sens d'une affirmation croissante de l'individu qui évolue depuis la Seconde Guerre mondiale.

Au Québec, l'apparition de ces artistes engagés et humanistes que l'on désigne désormais par le vocable humoriste est liée au phénomène des boîtes à chanson. Dans le climat de la Révolution tranquille, de nombreux artistes du Québec expriment les nouvelles voies dans lesquelles le Québec s'est engagé. Parmi eux, on retrouve ceux qui interprètent leurs propres œuvres, soit en chanson ou en simple monologue : les chansonniers. Influencé par la chanson française, comme celle de Jacques Brel, de Brassens et du Québécois Félix Leclerc, le groupe des Bozos révélera ce nouveau courant. *Le dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* souligne que les chansonniers, regroupant entre autres Gilles Vigneault, Claude Léveillé, Clémence Desrochers, Jean-Pierre Ferland, Claude Gauthier et Raymond Lévesque, utilisent la parole poétique qui devient la clé permettant la diffusion de masse d'un message³¹. Ils « font entendre leurs appels au pays, à la femme, à la grande nature et à la solidarité³² ». En effet, les paroles des chansonniers sont engagées et imprégnées de tradition folklorique. Elles s'inscrivent dans l'esprit d'affirmation nationale et culturelle de la Révolution tranquille.



30. Marielle LÉVEILLÉ, « Approches historique et dramaturgique du monologue d'humour en tant que genre autonome », mémoire de maîtrise, Département d'art dramatique, Université du Québec à Montréal, 1996, f. 50.

31. Voir Maurice LEMIRE et coll., « Une période de mutation profonde : la Révolution tranquille », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, 1960-1970*, Montréal, Éditions Fides, 1980, p. XXVII.

32. Paul-André LINTEAU, René DUROCHER et Jean-Claude ROBERT, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1989, p. 763.

On voit apparaître dans le paysage québécois des centaines de boîtes à chanson qui sont, semble-t-il, un phénomène unique et propre au Québec³³. Selon Jacques Aubé, la rencontre des boîtes à chanson, apparues à la fin des années 1950, et des chansonniers occupe presque toute la sphère d'influence nationaliste au plan artistico-populaire. Aubé, qui analyse la chanson et la politique au Québec, montre qu'il existe une implication quasi unanime des chansonniers envers la cause nationale. Comme il le souligne, une portion de la chanson politique est réalisée par des monologuistes, tels que Clémence Desrochers et Yvon Deschamps, qui alternent chansons et monologues.

Plusieurs artistes utilisent le monologue, mais ceux qui nous intéressent le font particulièrement pour faire rire le public auquel ils s'adressent. Entre les Cyniques, Deschamps et Sol, Clémence Desrochers demeure la première de ces humoristes. Les monologues, les chansons, les poèmes, les pièces de théâtre, les nouvelles et les quatre revues³⁴ produits par Desrochers présentent des textes incisifs qui reflètent le portrait des Québécois au statut d'exploité et de colonisé.

Présentée par Jacques Normand en 1958, Clémence Desrochers se moque des religieuses et du système d'éducation. «Fra-gio-gio-fragetti» raconte l'histoire d'une élève réfractaire au régime rigide, autoritaire et discipliné d'une sœur grise. L'élève subit alors les réprimandes de la sœur à la moindre petite incartade. La religieuse lui dit même comment elle doit manger sa soupe: «la soupe se mange sans bruit [...], en partant du fond du bol pour ramener la cuillère vers le devant, la glissant ensuite le long de la paroi³⁵.» La description même des lieux est représentative d'un climat étouffant: «un réfectoire de couvent aux murs brun foncé, un groupe de jeunes filles en uniformes bleu foncé et, sur un piédestal noir foncé, une sœur grise³⁶! » Le monologue de Clémence Desrochers montre bien comment l'école tenue par les religieuses brisait sa personnalité originale, afin d'en construire une selon leur propre conception. On devine que ce monologue plaisait sûrement aux Québécois, de plus en plus sceptiques envers les institutions cléricales.

+ + +

33. Pour plus de détails, voir Jacques AUBÉ, *Chanson et politique au Québec*, Montréal, Triptyque, 1990, p. 49.

34. Les quatre revues qu'a produites Clémence dans les années 1960 et 1970 sont *La grosse tête*, *Les Girls*, *La belle amanchure* et *C'est pas une revue, c'est un show*. *Les Girls*, qui regroupait Paule Bayard, Chantale Renaud, Diane Dufresne et Louise Latraverse, fut un grand succès dans la carrière de Clémence. Dans cette revue, on renverse la conception traditionnelle de la femme et on montre que la femme prend sa situation en main.

35. Clémence DESROCHERS, *Tout Clémence Tome 1: 1957-1974*, Montréal, VLB éditeur, 1993, p. 215.

36. *Ibid.*

Selon Marielle Lèveillé, tout repose sur la personnalité de cette artiste qui raconte ses propres joies, ses peurs et ses amours³⁷. Elle est en quelque sorte l'initiatrice du culte de la personnalité. Desrochers incarne en général un personnage éphémère puisqu'il se construit pour l'instant d'un monologue. Il manifeste ses propres émotions et utilise des ressources de la théâtralité³⁸. La monologuiste puise ses idées dans la vie et incarne des personnages qui sont comme tout le monde : « Je fais parler des gens simples³⁹ », se plaît-elle à dire. Avant-gardiste, Clémence parle de la femme et de son évolution, avant même que les féministes luttent pour l'égalité des sexes et avant la première Année de la femme, en 1975.

YVON DESCHAMPS : LE PIONNIER DU SPECTACLE SOLO

Yvon Deschamps suit les traces de Clémence Desrochers. Il est souvent vu aujourd'hui comme le meilleur humoriste québécois de tous les temps. À partir des années 1970, il est si apprécié qu'il devient le premier à faire du monologue un spectacle en soi. Désormais, le monologue peut constituer à lui seul un spectacle et on peut même en faire un métier. Rapidement, des artistes présenteront des spectacles humoristiques en solo : Jean-Guy Moreau, Marc Favreau (Sol), Jean Lapointe, Claude Landré, etc.

Deschamps marque aussi son époque par son langage. Dans les années 1960, plusieurs créateurs suivent les traces de Jean Narrache en utilisant le joul. Comme Michel Tremblay, Yvon Deschamps s'exprime par un ton, un style et une manière de parler des quartiers populaires de Montréal. Toutefois, comme le remarque un journaliste du *Devoir*, Deschamps exagère cette langue en abusant des répétitions, des contradictions, des hésitations et des raccourcis propres au joul⁴⁰. Il laisse parler le Canadien français en lui, selon l'image qu'il s'en est faite lorsqu'il habitait le quartier Saint-Henri. Il grossit les traits en poussant très loin la description du Canadien français et met en scène un pauvre type naïf et candide ; l'image classique du dominé. Deschamps permet aux Québécois de se libérer de cette image du Canadien français porteur d'eau en le ridiculisant. Il manifeste ainsi avec la complicité de son public un geste de rupture avec le passé qualifié de « Grande noirceur ».

En se mettant dans la peau de ses personnages, Deschamps ose dénoncer avec une ironie décapante les préjugés des Québécois. Il passe en

✦ ✦ ✦

37. Marielle LÉVEILLÉ, *op. cit.*

38. Voir Solange LÉVESQUE, « Dis-moi de qui tu ris », *Cahiers de théâtre Jeu*, juin 1990, p. 66.

39. Citée par Jacques SAMSON, *Le Soleil*, 30 octobre 1976, p. E13.

40. Voir André MAJOR, « Yvon Deschamps », *Le Devoir*, 14 novembre 1969, p. VI.

revue les complexes collectifs qui s'attachent à son personnage, comme le nationalisme aveugle, la prolétarianisation, la xénophobie et la sexualité refoulée⁴¹. Comme le souligne Jane Champagne, Deschamps s'amuse à étaler nos préjugés sous les feux de la rampe et on peut alors les voir avec une précision inégalée, jusqu'à ce qu'ils nous semblent absurdes. «C'est alors que nous pouvons rire de nous-mêmes, vivre avec nos préjugés⁴².»

Par exemple, en 1973, il aborde la libération de la femme avec une ironie qui ébranle l'auditoire. Sa critique dénonce la situation même qu'il s'amuse à rabaisser. Le personnage se moque des femmes, pour mieux mettre en question la conception traditionnelle des rôles sexuels. Ironiquement, il appuie la conception de la femme soumise à son mari, confinée aux tâches ménagères et par nature inférieure à l'homme. Deschamps reprend tous les arguments des hommes basés sur un sentiment de supériorité congénitale. Il s'en prend aux femmes qui sont pour la libération de leur sexe. «C'est parce que vous êtes pas des vraies femmes! C'est parce que vous êtes pas capables d'assumer votre rôle de femmes. C'est-à-dire de subalternes⁴³! » L'homme devient ainsi «tout l'univers de la femme».

LES CYNIQUES

Au tout début de la décennie 1960, trois jeunes du collège Sainte-Marie, et ensuite de l'Université de Montréal, rassemblent leurs talents pour exprimer l'esprit de contestation des années 1960. En 1962, ils quittent la scène du milieu étudiant pour faire le circuit des boîtes à chanson. Marcel St-Germain, André Dubois, Marc Laurendeau ainsi que Serge Grenier, qui s'ajoute au groupe, viennent secouer les Québécois par un humour empreint d'une charge politique jamais vue auparavant sur les scènes de spectacles québécois. Rapidement, ce groupe d'humoristes devient maître dans l'art de la satire sociale et politique. Jamais le Québec n'avait assisté à un humour aussi irrévérencieux et méchant. À notre connaissance, les Cyniques sont aussi les premiers à sacrer ouvertement sur scène. Le groupe fait surtout des sketches, des chansons et des parodies, mais aussi des monologues d'une efficacité comique qui s'approche de celle d'aujourd'hui. Selon Marielle Léveillé, ses membres font éclater le monologue de récit, jusqu'alors dominant, en y incluant une action structurante: «Cet élément performatif deviendra le nœud

+ + +

41. À ce sujet, voir Gisèle TREMBLAY, «Yvon Deschamps, le rire angoissé», *Le Devoir*, 11 février 1972, p. 15.

42. Jane CHAMPAGNE, «Yvon Deschamps», *Le Compositeur canadien*, mars 1974, p. 5.

43. Yvon DESCHAMPS, «La libération de la femme», *Tout Deschamps. Trente ans de monologues et de chansons*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1998, p. 158.

de la structure et permettra de mettre en contraste action et parole.» Ils «dynamisent le monologue, le rendent plus vivant, d'abord en le mettant en action, mais aussi en donnant un rôle au public⁴⁴.»

Par exemple, le monologue «Le racisme» donne au spectateur le rôle d'élève et sort de la forme narrative. Il montre que le langage contient une xénophobie larvée et que le racisme se situe beaucoup au niveau du vocabulaire. Ironiquement, chaque leçon renforce un préjugé: «Faut faire attention à ce qu'on dit, la semaine dernière j'me suis fait bousculer par un Noir, y pensait que j'l'avais traité de singe, j'lui avais simplement d'mandé dans quelle branche y'était⁴⁵.» Ainsi, Laurendeau suggère la modération avec un cours sur «comment ne pas être raciste» :

Ne dites pas «les Américains ont l'air niais avec leurs grosses culottes bermudas carreautes». Dites plutôt «les Américains ont des grosses culottes bermudas carreautes qui leur vont bien». [...] Évitez de confondre l'Anglais et le Canadien anglais. Le premier est cultivé [...]. Ne dites pas «à Saint-Léonard, les Italiens ne veulent pas apprendre le français». Dites plutôt, «à Saint-Léonard, les Italiens n'ont pas la capacité intellectuelle d'apprendre le français⁴⁶. [...] Quand vous serez modérés l'on vous aimera, car vous ne direz plus, «j'haïs les Italiens, les Polonais, les nègues pis les Anglais», mais vous direz affectueusement «j'adore les *wops*, les *polocks*, les nègues pis les *blaucks*»⁴⁷.

UN HUMOUR DRÔLEMENT EFFICACE

Du point de vue de l'efficacité, on peut dire que l'humour termine sa course dans les années 1980 et 1990. Peu après la dissolution de Paul et Paul, Claude Meunier et Serge Thériault font un séjour en Californie, où ils prennent connaissance du *Comedy Store* de Los Angeles. Il s'agit de soirées où s'enchaînent les numéros d'humoristes, présentés par un maître de cérémonie. En revenant de leur séjour, les deux Québécois décident d'instaurer la même formule à Montréal en janvier 1983 au Club Soda, alors sur l'avenue du Parc. Ils créent *Les Lundis des Ha! Ha!*⁴⁸, spectacle hebdomadaire consacré à l'humour corrosif. Les soirées sont animées de janvier 1983 à juin 1984 par Ding

✚ ✚ ✚

44. Marielle LÉVEILLÉ, *op. cit.*, f. 47.

45. LES CYNIQUES, *Le racisme*, vol. 5, enregistrement sonore, Montréal, Apex, 1970.

46. Cette blague sur les italiens fait référence au conflit linguistique à propos de la linguisque question scolaire en 1970. Les immigrants italiens refusaient alors d'envoyer leurs enfants à l'école française.

47. LES CYNIQUES, *op. cit.*

48. Le titre du spectacle hebdomadaire fait allusion aux lundis des alcooliques anonymes (A.A.).

et Dong⁴⁹. Influencés par les États-Uniens, Ding et Dong transforment le monologue d'humour québécois. Désormais, chaque réplique comporte au moins un gag. En bombardant le public d'un gag toutes les six secondes, le temps mort n'existe pas avec Ding et Dong, qui ne visent qu'à faire rire et à divertir. Le duo influencera beaucoup les générations montantes d'humoristes.

Au cours des années 1980 et surtout 1990, la plupart des humoristes utilisent un humour-choc, à base de gags courts comptant le minimum de phrases, enfilés les uns à la suite des autres, souvent sans unité thématique et en ne restant pas plus de trois minutes sur un même sujet. Aujourd'hui, la forme narrative des monologues d'autrefois paraîtrait lourde. L'École nationale de l'humour (ÉNH), fondée en 1988, enseigne à ses étudiants la façon d'atteindre la meilleure efficacité comique possible en usant de procédés humoristiques multiples⁵⁰. Le débutant n'apprend pas «sur le tas» comme autrefois. À peine âgé de 25 ans, l'humoriste sorti de l'école parvient à parler de lui pendant une heure sans ennuyer le spectateur, alors qu'il a pourtant peu vécu et n'a, pour ainsi dire, pas nécessairement quelque chose d'important à raconter⁵¹. Notons que l'ÉNH ne connaît ni véritable équivalent dans le monde ni précédent historique⁵².

La présence importante des humoristes dans la sphère médiatique, particulièrement à la télévision, a contribué à influencer le monologue. Le développement des médias, toujours plus omniprésents, s'est caractérisé par un morcellement progressif de l'espace médiatique. Ainsi, on assiste à une réduction des plages horaires et à une fragmentation des contenus, relégués au second plan pour répondre à des impératifs de rentabilité économique. La pratique humoristique professionnelle est alors directement touchée par ce

+ + +

49. Ding et Dong incarnent deux animateurs de cabaret de troisième ordre, vêtus de vestons en peau de vache d'un mauvais goût très chic, qui ratent leurs gags et invitent le public à rire de leur ratage. Thériault est le maître de cérémonie mou, à l'air blasé de celui qui a tout vu, et Meunier personnifie le genre hystérique qui ne tient pas en place.

50. L'ÉNH offre également des cours d'histoire, de sciences politiques et de français, afin de pallier certaines lacunes. Elle a également aménagé un espace de réflexion sur la responsabilité et le rôle de l'artiste comique dans la société.

51. Le culte de la personnalité et de l'individu étant dominant, il n'est pas étonnant que le thème principal soit le *cocooning*, le monologue étant tourné vers les menus détails de la vie quotidienne. L'humoriste parle surtout de lui, de son vécu, de ses relations, de sa famille, de ses souvenirs, etc. Récemment toutefois, il semble que de plus en plus d'humoristes s'écartent de cette tendance de parler toujours de soi. On retrouve beaucoup d'humour absurde (par exemple, Jean-Thomas Jobin et les Denis Drolet) et davantage d'humour politique comme avec Guy Nantel, Laurent Paquin, Christopher Hall et les Zapartistes. Ces derniers sont cependant dans une classe à part pour plusieurs raisons, notamment parce qu'ils sont des militants indépendants de l'industrie de l'humour et du divertissement.

52. À l'heure actuelle, il existe des formations privées aux États-Unis et en Europe visant à aider les participants à aiguïser leur sens comique, mais pas d'école en tant que telle. Historiquement, on a assisté en France à l'apparition de «Sociétés joyeuses» qui organisaient des fêtes. Pour être accepté au sein de la Compagnie de la Mère folle, le prétendant issu de la bourgeoisie devait subir un examen, afin de prouver son sens comique et de la répartie. Sa réussite lui valait l'obtention d'un brevet en langue burlesque...

phénomène qui, progressivement, fait primer le spectaculaire sur le message et « l'esthétique au niveau visuel devient le principal impératif communicationnel⁵³ ».

Les humoristes se voient contraints d'intégrer dans leurs pratiques les modifications qui s'amorcent dans les modes de communication de masse, comme le morcellement de la temporalité médiatique. Selon la sociologue Marie Mazalto, les humoristes changent le contenu de leurs monologues, qui deviennent des capsules consacrées au rire comme le *stand-up comic*. Citons Pierre Pagé, qui résume en deux phrases la transformation du monologue comique depuis le tournant du XX^e siècle :

la conception du comique communément reçue de nos jours donne à la sémantique de ces genres de langage une acception restreinte, rétrécie, mécanique, dont l'essentiel semble tenir dans ce que l'on nomme « l'efficacité » du comique et dans les recettes pour susciter des spasmes et des rictus à la fréquence des 60 secondes. Le comique « efficace » donne à rire, s'alimente en rires « cannés », et se mesure au « riromètre ». La tradition historique proposait un comique intelligent qui puisse donner à penser⁵⁴.

Comme le dit Pagé, il s'agit d'un accident de parcours, d'une « petite vague sur la mer de l'histoire de la comédie⁵⁵ ». Selon nous, il est vrai que la place que les humoristes laissent au sérieux fait que l'humour est peut-être plus percutant, plus significatif et substantiel, mais les plus habiles atteignent un haut niveau de performance comique sans nuire à la force du message. Par ailleurs, Martin Matte a initié la pratique d'inclure un numéro sérieux dans son spectacle *Condamné à l'excellence*. Plusieurs ont suivi son exemple, aspirant ainsi à un type de comique donnant à penser et dont le but n'est pas essentiellement de faire rire.

Le monologue continuera sans doute à évoluer. Après tout, l'humoriste qui se donne sur scène profite d'une plus grande indépendance en étant davantage détaché de certaines contraintes médiatiques. Toutefois, en tablant sur l'efficacité à faire rire pour promouvoir son spectacle en salle, il va de soi que l'artiste comique offre à son public une attente bien précise,

+ + +

53. Marie MAZALTO, « L'humour comme facteur d'identité collective: le cas du Québec », mémoire de maîtrise, Département de sociologie, Université du Québec à Montréal, 1994, f. 116.

54. Pierre PAGÉ, « Quelques aspects socio-politiques de l'humour radiophonique (1940-1970) », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 13, n° 2, hiver 2005, p. 63.

55. *Ibid*

c'est-à-dire celle de rire, de rire beaucoup, ce qui n'était pas nécessairement le cas autrefois. Les Zapatistes, de ce point de vue, font donc aujourd'hui exception. Bref, on verra bien si, dans les années à venir, la logique marchande permettra une transformation du monologue comique... pour le mieux.