Document generated on 04/25/2024 12:28 a.m.

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

Convergences et divergences du burlesque québécois et du burlesque américain

Chantal Hébert

Number 2, Spring 1987

URI: https://id.erudit.org/iderudit/041032ar
DOI: https://doi.org/10.7202/041032ar

See table of contents

Publisher(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (print)
1923-0893 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Hébert, C. (1987). Convergences et divergences du burlesque québécois et du burlesque américain. *L'Annuaire théâtral*, (2), 8–17. https://doi.org/10.7202/041032ar

Tous droits réservés © Société d'histoire du théâtre du Québec, 1987

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Chantal Hébert

CONVERGENCES ET DIVERGENCES DU BURLESQUE QUÉBÉCOIS ET DU BURLESQUE AMÉRICAIN[1]

SI NOUS avons aujourd'hui une meilleure vue de la forme ou de la facture des spectacles de burlesque qui ont gagné la faveur du public québécois et atteint le sommet de leur popularité au cours de l'Entre-deux-guerres[2], il est des "attractions", proposées dans le cadre général de ces représentations dites de variétés, que l'on connaît très peu et au sujet desquelles bien des questions se posent. Pensons simplement aux inédits du burlesque (sketches et comédies), un corpus dont il sera de plus en plus difficile de ne pas tenir compte lorsqu'il s'agira d'évaluer les caractéristiques dominantes du répertoire théâtral québécois considéré dans son ensemble.

Or que savons-nous au juste de ces pièces qui furent le plus souvent laissées pour compte par la critique ou encore qualifiées d'insignifiantes par des gens qui, en de nombreux cas, ne les avaient ni vues ni mêmes lues? Nous n'ignorons peut-être pas que ces comédies populaires furent pour la plupart traduites de l'américain par les artisans et les artisanes du burlesque au Québec, ainsi que ceux-ci l'ont déjà révélé[3]. Mais qu'en est-il exactement des sujets traités, de la structure, des thèmes, du nombre et du caractère des personnages mis en scène, des lieux choisis et du déroulement de l'action? De même qui saurait dire dans quelle mesure ces canevas, qui ont été importés, traduits et adaptés à l'intention d'un public spécifique, ont, en traversant la frontière, été nationalisés par leurs utilisateurs?[4].

Une étude visant à retracer les sources du burlesque québécois a permis de confronter les corpus nationaux et de faire ressortir les modèles représentatifs de chacun, apportant du coup un nouvel éclairage sur ce genre que le public semble bien avoir adopté avant tous les autres comme expression d'une culture authentiquement populaire.

Le sens de l'insignifiant

Qu'il y ait eu des différences et des ressemblances dans les répertoires québécois et américain de comédies burlesques, cela ne faisait aucun doute; mais encore fallait-il déterminer lesquelles précisément et tenter de comprendre pourquoi celles-là plutôt que d'autres. L'analyse comparée d'un corpus fait de deux ensembles (un québécois, l'autre américain)[5] a permis de dégager les transformations qu'ont fait subir les artistes du burlesque québécois au matériel américain qu'ils ont emprunté. La comparaison, ici, n'a pas tant pour but de montrer les ressemblances (permanence de structures, communauté de phantasmes) que de faire se détacher les différences ou "variantes nationales" de chacun des répertoires, comme autant de "motifs" que chacune des sociétés a en son temps permis d'exprimer.

A la première lecture et contrairement à ce que les artistes interviewés avaient affirmé, l'influence du répertoire d'origine (ou américain) sur le corpus québécois n'était pas du tout évidente. Les comédies québécoises privilégiaient les récits de demande en mariage, tandis que les sketches de nos voisins portaient plutôt sur les histoires de cocuage. Aussi fallait-il aller au-delà d'un classement thématique et s'engager dans un travail d'analyse structurale, en procédant à des opérations de réduction de structures qui allaient être appliquées sur chacun des ensembles[6].

L'ensemble québécois est apparu déterminé par des récits de demande en mariage, dont on peut résumer l'histoire type de la façon suivante: un jeune homme ou une jeune femme cherche à se marier, son/sa répondant/e s'oppose au choix du/de la partenaire choisi/e[7]. Cette opposition repose habituellement sur le fait que le/la candidat/e choisi/e n'est pas assez riche et/ou de rang social convenable pour répondre aux exigences du/de la tuteur/trice. L'aspirant/e au mariage et/ou son/sa partenaire décident alors de résister aux pressions des aînés/es et le sujet choisit d'avoir recours à la ruse pour mener cette résistance. Dans la très grande majorité des cas, il réussit, à la tombée du rideau, à décrocher le consentement du/de la détenteur/trice de l'autorité. Cet accord, il l'obtient parce qu'il arrive à prouver qu'il peut pallier par la ruse, par la culture, ce dont il est dépourvu par nature. La compétence reconnue n'est pas celle d'être un "bon" parti (c'est-à-dire riche et/ou de rang social supérieur — qualités recherchées par le/la répondant/e, mais

d'avoir la capacité, la qualité de s'opposer à ses aîné(e)s et de défier l'autorité par l'usage du faux. A la fin de la pièce, le/la dominé/e parvient presque toujours à déclasser le/la dominant/e qui reconnaît le sujet compétent au mariage, non parce qu'il est riche et honnête, mais parce qu'il est fourbe.

En réduisant encore, on peut dire que les comédies québécoises racontent aussi bien l'histoire de quelqu'un/e qui veut se marier ou que l'on veut marier, que celle de quelqu'un/e (un/e jeune, un/e dominé/e) qui refuse de se soumettre au jugement de quelqu'un/e d'autre (un/e aîné/e, un/e dominant/e) de qui il/elle dépend, qui lui résiste et qui finalement le/la floue, le/la berne. Aussi ce récit de demande en mariage se transforme-t-il en histoire de tromperie se soldant généralement à l'avantage des sujets, qui savent montrer qu'ils peuvent suppléer en terme d'habileté à ce qu'il leur manque en terme de statut. C'est une victoire du PARAÎTRE sur l'ÊTRE.

L'analyse de l'ensemble américain montre par ailleurs que le thème du cocuage, qui semblait à première vue caractériser la production de nos voisins, sert en définitive de lieu d'ancrage à trois projets ou à trois types d'histoires différentes, celles-ci étant respectivement la tromperie, la révélation et la vengeance.

Les récits relevant des deux premières catégories (tromperie et révélation) racontent deux sortes de scénarios très près l'un de l'autre, même si structurellement ils mettent en oeuvre des transformations ou des performances différentes (de type FAIRE: tromper, se venger, dans la première classe et de type SAVOIR: révéler, dans la seconde). On peut les résumer comme suit. Un individu qui se trouve en position d'infériorité (il s'agit toujours du "comic" ou de l'épouse) en trompe un autre qui, en principe, est en mesure d'exercer son autorité sur le premier (c'est le "straight" ou le mari); soit que le premier dupe le second (quand l'action se joue entre deux hommes), soit qu'il le cocufie (quand l'action se joue entre un homme et une femme). Ou bien, et c'est l'autre genre d'histoires, le personnage qui est en position de pouvoir apprend que son "sujet" vient de le tromper ou qu'il l'a déjà trompé, ce qu'il ignorait. C'est un récit de révélation où le/la dominant/e acquiert un savoir qui lui était jusque-là inconnu. On lui révèle qu'il a été berné, qu'on s'est moqué de lui. Il résulte immanquablement de ces récits un renversement des rôles dominé/e-dominant/e. Car, selon les conventions

du genre, le "straight" fait figure de dominateur par rapport au "comic", de même que, selon les conventions sociales, la femme doit se soumettre à l'autorité de son mari. Or le "comic" déjoue infailliblement le "straight", de la même manière que la femme se délivre de la tutelle de l'homme. Qu'il s'agisse, plus concrètement, pour l'un ou pour l'autre de faire de l'argent, de prendre un amant, de tromper son mari, sa femme ou sa maîtresse, de trouver à boire ou à manger, de ne pas être condamné, peu importe, le moyen de médiation utilisé est — dans les textes américains comme dans bon nombre de canevas québécois — la ruse. La très grande majorité de ces sketches s'achèvent, en effet, par la victoire de la femme sur l'homme ou par celle du "comic" sur le "straight". Ici encore il importe le plus souvent de cacher l'ÊTRE par le PARAÎTRE.

L'heureuse issue de la plupart des sketches américains atteste, comme le faisaient les récits québécois, de la supériorité des dominés/es sur les dominants/es, de la suprématie du PARAÎTRE, du faux, du mensonger sur l'ÊTRE, du triomphe de l'instinct sur la raison et de celui de la fourberie sur la droiture. Comment ici ne pas penser à la tradition de la **commedia dell' arte** à laquelle le burlesque se rattache?

Finalement, quand nous réinterprétons l'histoire américaine du cocuage, nous ne sommes pas si loin de la demande en mariage québécoise; les valeurs sociales ont tout simplement été déplacées. Considérés de ce point de vue, les textes américains et les textes québécois ont tous deux pour objet la bravade du pouvoir par la tromperie.

Tromperie et défi à l'autorité ne sont pas des sujets neufs. Dans l'univers de la farce, par exemple, comme dans celui de nos canevas, tout le monde cherche à tromper autrui. On ruse pour obtenir ce qu'on n'a pas (l'autorité, l'amour, le capital, l'autonomie), pour réparer les erreurs de la nature ou, plus simplement encore, pour parer aux ruses d'autrui.

Le défi à l'autorité ou aux conventions semble donc la préoccupation principale autour de laquelle tournent toutes les questions et sont résolus tous les conflits, au burlesque. Voilà bien le thème général qui pourrait coiffer l'ensemble de la production tant québécoise qu'américaine. Cela, du reste, n'est guère étonnant, "le rejet du principe d'autorité étant un des traits pertinents de la comédie"[8]. Nous sommes en définitive très près du modèle mauronnien qui veut que tout l'art comique soit fondé sur

un jeu triomphal. Or ce jeu, dans les canevas des comédies burlesques, correspond assez souvent à la satisfaction d'un amour interdit. La fantaisie de triomphe sur le père que nous avons reconnue dans nos récits québécois de demande en mariage est, comme l'a noté Charles Mauron dans sa **Psychocritique du genre comique**, un conflit immémorial[9] qui ne fait que se transformer dans les histoires américaines de tromperie, pour devenir une fantaisie de cocuage.

De l'analyse et de la superposition des comédies burlesques québécoises et des sketches comiques américains, il résulte très certainement une parenté, une permanence de structures et une communauté de phantasmes inconscients. Mais au-delà de ce point de convergence, de cette similitude de structures et de phantasmes, il se trouve deux motifs principaux qui, dans le corpus rassemblé, différencient l'ensemble québécois de l'ensemble américain. Le premier a trait à l'argent, le second à la sexualité. Nous ne saurions passer ces traits distinctifs sous silence puisqu'il s'agit en fait de divergences capitales qui pourraient plus justement être qualifiées de variantes nationales.

Les variantes nationales

A la lumière de l'analyse, les "fables" québécoises de demande en mariage se sont révélées être, au même titre que les récits américains de tromperie, des histoires de défi aux conventions. Les enjeux poursuivis par les protagonistes des deux séries ne sont toutefois pas les mêmes et ils ont probablement été choisis en regard des usages admis ou des idées tolérées dans chacune des sociétés données. Ce sont là des "variantes nationales".

Le héros québécois fréquente la femme pour l'épouser, son argent l'intéresse; la femme est "payante" pour l'homme. Le protagoniste américain fréquente la femme pour le plaisir qu'elle lui procure; l'homme devient "payant" pour la femme. Il la paie d'ailleurs: l'épouse, pour avoir la paix; la prostituée, pour le temps qu'elle lui consacre. A la configuration caractéristique des récits québécois:

il faut superposer la relation américaine dominante:

La différence est de taille, on le voit; elle réside dans la poursuite de la sexualité hors du mariage, partant de l'interdit. La juxtaposition de ces deux configurations nous amène à penser que le mariage aurait servi, dans les comédies burlesques québécoises, de paravent à la quête de la libido, qui était l'objet explicitement recherché dans bon nombre de pièces américaines.

Si le corpus québécois de comédies burlesques semble avoir témoigné, en matière de sexualité, d'une certaine conformité avec l'idéologie dominante qui avait cours pendant l'âge d'or du burlesque, c'est-à-dire durant les années 30, il semble bien qu'il se soit écarté de l'idéologie de conservation pour se rapprocher d'une vision nouvelle, américaine cette fois, en ce qui a trait plus particulièrement à l'éloignement de la campagne qu'il a préconisé et à l'image de la femme qu'il a véhiculée.

Le thème de l'enracinement à la terre, par exemple, qui a été l'un des plus tenaces de notre littérature, n'est plus défendu par l'ensemble des protagonistes des comédies burlesques québécoises. En outre, le personnage qui s'insurge avec le plus de véhémence contre sa perpétuation est la femme, celle qui traditionnellement devait être la gardienne des traditions. Dans les textes québécois, la mère conserve toujours son rôle d'éducatrice, mais les valeurs qu'elle projette, en s'opposant en de nombreux cas à son mari notamment, ne sont plus conformes aux vieilles idées. C'est elle qui introduit auprès de sa fille (qu'elle encourage dans son projet de "marier un garçon de la ville, beau, élégant, avec beaucoup d'argent et une automobile"[10]) les valeurs nouvelles, particulièrement celles qui font leur apparition avec l'urbanisation et l'industrialisation et qui sont chères aux nouveaux citadins. Parmi ces valeurs, la plus importante, et dont l'influence est sans contredit américaine, est le mieux-être matériel à rechercher, à défaut d'un mieux-être sentimental que ne peut, semble-t-il, apporter le mariage.

La mère des comédies burlesques québécoises n'est plus du tout conforme à l'image traditionnelle qu'on a l'habitude de donner d'elle. La

représentation qu'ont faite d'elle nos comédies est désormais beaucoup plus près de la figure nouvelle et rajeunie de la femme moderne américaine. Mais ce qu'il faut retenir, c'est que pour proposer de nouvelles valeurs, les comédies burlesques québécoises ont dû passer par les défilés ou les contraintes inévitables de la famille et du mariage, ce qu'on ne retrouve pour ainsi dire jamais dans les textes américains. C'est là une autre variante nationale.

L'image de la femme, dans cette perspective, n'est plus du tout liée à la représentation idéale de la mère de famille gardienne de la terre d'origine, des coutumes et des traditions, préservatrice de la culture spiritualiste, bref de tout ce qu'on croyait être notre seule arme de défense contre les méfaits de la "money society", de la société capitaliste américaine. Au contraire, la femme en général et la mère en particulier deviennent les agentes mêmes de transmission des "redoutables" valeurs contemporaines. On peut supposer qu'une vision comme celle-là n'était pas sans inspirer de crainte aux élites "bien-pensantes" de notre "Belle Province", qui n'étaient probablement pas sans savoir que le public québécois qui assistait à ces représentations était majoritairement composé de femmes.

Mais qu'en est-il de la représentation américaine de la femme? L'image qu'a choisi de donner de la femme l'ensemble des canevas américains n'est pas des plus reluisantes. Elle vient d'ailleurs s'inscrire dans la configuration dominant la production américaine dont nous avons parlé plus tôt.

La femme des sketches américains est presque toujours représentée comme un individu volage, égoïste, que l'homme — et plus spécialement le mari — a du mal à assouvir. C'est un personnage qui ne craint pas d'avoir recours à la RUSE pour arriver à ses fins et, par l'usage du FAUX, elle atteint habituellement son but. Dans ses rapports avec l'homme (que celui-ci soit son mari, son amant, son fiancé ou même un représentant de l'ordre), elle est à peu près toujours en position de pouvoir. Ses seules passions sont le sexe et l'argent. Contrairement à la Québécoise, elle n'éprouve pas le moindre intérêt pour le mariage. Les canevas des comédies burlesques américaines semblent avoir fait d'elle le double symbole des maux et des plaisirs de l'humanité.

Les déterminations sociologiques

Dans une recherche exploratoire comme celle-ci, il est difficile de tirer des conclusions fermes. On peut cependant, au terme du parcours, voir se dégager un certain nombre de caractéristiques, dont la plus importante est que la différenciation, tant dans le contenu des textes des deux répertoires que dans la forme spécifique de chacun des spectacles, repose sur le type de public distinct qui, dans les deux pays, a assisté à cette sorte de représentations.

L'auditoire était majoritairement mâle aux États-Unis[11] (très probablement à cause de la tradition des "honky-tonks"[12]) alors qu'il était surtout composé de femmes au Québec. Cette différence dans la composition de l'assistance pourrait vraisemblablement expliquer que les récits se sont élaborés et les comédies policées en traversant la frontière et que surtout, comme on peut l'observer à présent, la représentation qu'on a donnée de la femme a différé selon qu'elle était destinée à un public masculin ou à un public féminin. Il faut dire encore que les pièces de l'ensemble québécois sont beaucoup plus "écrites" que les sketches provenant du répertoire d'origine qui ont, eux, un côté très proche de l'histoire "salée". Les textes québécois sont également plus longs que les canevas américains et le nombre d'acteurs/trices en scène plus grand, avec une prépondérance des rôles féminins.

Cette variante dans la formation du public ne pourrait-elle pas aussi expliquer le développement du burlesque américain qui s'est mis, dans les années 30, à réduire la place occupée par les interprètes pour augmenter celle tenue par les "filles"? Le burlesque américain aurait graduellement fait de plus en plus de place aux "girls" et au "striptease" pour répondre aux attentes de sa clientèle masculine, contrairement au burlesque québécois qui a parcouru le cheminement inverse. Les artistes du théâtre burlesque de chez nous n'ont-ils pas, après l'avoir empruntée, délaissé la "ligne de filles"? Ils ont même étoffé les sketches américains d'une durée d'une dizaine de minutes jusqu'à en faire des comédies de quarante-cinq minutes, gonflant la distribution, mettant plus de femmes en scène que d'hommes et choisissant de traiter de la sexualité dans le cadre institutionnel du mariage. Bref, tout, semble-t-il, pour plaire à leur auditoire, principalement composé de femmes, et respecter les idéologies de l'époque.

Il y a peut-être plus d'un facteur qui pourrait expliquer ces changements; mais on peut très certainement les comprendre par la modification de l'assistance. Le développement de la composante narrative ou dramatique par exemple, que l'on constate au Québec, ne pourrait-il pas résulter d'une tentative de légitimation du spectacle réclamé par un public de femmes? La demande en mariage n'est-elle pas une histoire d'amour (même si elle comporte des allusions sexuelles) et la tentative de cocuage, une histoire de sexe? Pour les unes: l'amour, pour les autres: le sexe... serions-nous tentée de conclure![13]

---

1. Ce texte a d'abord fait l'objet d'une communication intitulée: "En quoi le burlesque québécois se distingue-t-il du burlesque américain?", prononcée au Congrès des Sociétés Savantes, à l'Université de Montréal, le 31 mai 1985.

2. Voir: Chantal Hébert, **le Burlesque au Québec. Un divertissement populaire,** Montréal, Editions Hurtubise HMH, 1981, 302 p.

3. Je fais ici référence aux recherches et interviews menées dans le cadre de mes travaux de maîtrise et publiés dans l'ouvrage précité.

4. C'est là, en bref, quelques-unes des questions abordées dans ma thèse de doctorat intitulée: **Analyse comparée des modèles représentatifs du burlesque québécois et du burlesque américain,** Université Laval, 1984, 467 p. L'édition de cet ouvrage aux Presses de l'Université Laval est prévue pour le printemps 1988, dans la collection "Vie des lettres québécoises".

5. Chaque ensemble compte soixante-quinze pièces; au total, l'analyse a porté sur cent cinquante comédies.

6. Dans mon entreprise de réduction des structures, je me suis appuyée tout à la fois sur les travaux du Groupe d'Entrevernes, **Analyse sémiotique des textes. Introduction. Théorie-Pratique,** Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979, 207 p.; et ceux d'Elli Kongas-Maranda et Pierre Maranda, **Structural Models in Folklore and Transformational Essays,** Paris, Mouton, 1971, 145 p.

7. L'utilisation des deux genres n'est pas une "fantaisie" féministe, mais signifie bien ici que la fonction d'actant peut être tenue autant par un personnage féminin que par un personnage masculin.

8. Gilles Girard, Réal Ouellet et Claude Rigault, **l'Univers du théâtre,** Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 175.

9. Charles Mauron, **Psychocritique du genre comique**, Paris, Librairie José Corti, 1964, p. 132.

10. Citation tirée du canevas québécois **Tizoune se marie** (collection personnelle de Jean Grimaldi).

11. Guy Dumur prétend même qu'il était "exclusivement masculin". Voir Guy Dumur (sous la direction de), **Histoire des spectacles**, Paris, Gallimard, "Pléiade", 1965, p. 1173.

12. Les "honky-tonks" étaient des débits de boisson que l'on retrouvait principalement sur la côte Ouest américaine, à la fin du siècle dernier, et dans lesquels une clientèle mâle, rude et pittoresque, consommait tout en assistant à un spectacle de variétés. La fonction des "filles" (occasionnellement des travestis!) qui travaillaient dans ces "saloons" était de deux ordres. D'une part chanter, danser et jouer la comédie; d'autre part "divertir", faire boire le client et grossir la facture.

13. Est-il besoin de souligner que les présentes observations relèvent essentiellement du corpus étudié et qu'un élargissement de celui-ci pourrait amener de nouvelles considérations qui viendraient confirmer ou nuancer nos interprétations.

Chantal Hébert