

HÉBERT, Chantal, *le Burlesque québécois et américain*. Textes inédits, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1989, coll. « Vie des Lettres québécoises », n^o 27, 335 p. 23.00\$

Rémi Tourangeau

Number 7, printemps 1990

Les femmes dans les radio-feuilletons québécois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041102ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041102ar>

[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 review

Tourangeau, R. (1990). Review of [HÉBERT, Chantal, *le Burlesque québécois et américain*. Textes inédits, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1989, coll. « Vie des Lettres québécoises », n^o 27, 335 p. 23.00\$]. *L'Annuaire théâtral*, (7), 112–116. <https://doi.org/10.7202/041102ar>

HÉBERT, Chantal, *le Burlesque québécois et américain*. Textes inédits, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1989, coll. «Vie des Lettres québécoises», n° 27, 335 p. 23.00\$

En 1981, Chantal Hébert publiait chez HMH un premier ouvrage sur *le Burlesque au Québec*, un divertissement populaire tantôt déprécié par la

³ Nous vous référons à la communication de Georges Banu au Colloque «Mémoire et appropriation» (UQAM, octobre 1988) publiée dans *l'Annuaire théâtral* n° 5-6, pp. 29-35.

critique bien pensante et tantôt dévalué par la culture dominante. L'auteure menait une enquête historique sérieuse sur ce genre particulier de spectacles, cherchant surtout à relater l'évolution du burlesque en terre québécoise et le fonctionnement de ses diverses composantes. Elle se limitait alors à réhabiliter ce théâtre longtemps laissé en marge de l'institution théâtrale dans la perspective des héritages culturels américain et français, sans pour autant le comparer à l'une ou l'autre tradition.

Dans son récent ouvrage intitulé *le Burlesque québécois et américain* — une thèse de doctorat quelque peu modifiée —, Hébert élargit son champ d'investigation en situant ce genre dramatique québécois dans le grand ensemble américain. Tout en montrant la filiation directe des comédies québécoises et américaines, elle réussit à déceler la part d'authenticité québécoise de ces créations à partir de 150 canevas dramatiques sélectionnés et regroupés par thèmes (75 pour chacun des corpus) dont six sont publiés en annexe. La période de 1930-1950 correspondant à l'âge d'or du burlesque au Québec se trouve ainsi considérée en regard du burlesque américain dont le déclin s'amorce plus tôt.

L'ouvrage préfacé par Jean-Claude Germain et présenté en trois chapitres comporte tous les éléments d'une étude scientifique abondamment documentée: des annexes où sont décrits et sélectionnés les corpus, une bibliographie substantielle et des index appropriés. Jugeons de son apport par ses objectifs, sa méthodologie, ses analyses et son interprétation.

Convaincue que cette forme importante du théâtre populaire renferme des «valeurs à découvrir» et «vient éclairer certains aspects passés sous silence» (p. 4), l'auteure propose une analyse comparée de deux répertoires qu'elle a rassemblés, l'un québécois et l'autre américain, pour isoler des deux ensembles de comédies «la structure type et ses variantes». Cette analyse, à la fois thématique et formelle, individuelle et comparative, nous renseigne sur l'évolution du genre qui se veut «autochtone», les raisons de sa popularité, les besoins sociaux auxquels il répondait et l'influence qu'il a pu avoir sur des publics différents.

Par son questionnement et sa démonstration, l'étude va cependant au-delà de ces simples constatations et tend ultimement à faire découvrir

«les goûts et les désirs, propres et communs, aux spectateurs et spectatrices de ces nations voisines» (p. 5). L'auteure ne cherche donc pas à magnifier ou à dévaloriser un genre théâtral marginalisé, mais plutôt à présenter «une espèce de somme des réalités esthétiques, sociale et économique de la pratique ou de la production» (p. 4). Elle atteint son but dans la mesure où sa lecture comparative des textes choisis cherche constamment à montrer que ce phénomène de culture populaire en est un moins de *traduction* que d'*adaptation* et de *transformation*.

Cette lecture prend toute son importance dans les chapitre 2 et 3 où sont décrites les caractéristiques réciproques des récits québécois et américains. Elle permet de trouver la fonction libératrice du burlesque, grâce à l'orientation donnée vers la recherche d'«une matrice commune» (p. 53). La méthode d'analyse du récit, fondée sur la théorie du Groupe d'Entrevernes et les modèles structuraux de Pierre Maranda et d'Elli Kongas-Maranda, permet justement de faire ressortir, par le biais des notions d'«invariants» et de «variable», des «modèles types» de récits qui sous-tendent les groupes de canevas étudiés. En particulier, la grille des «programmes narratifs» (PN), complétée par les modèles de regroupements des récits, sert assez bien à caractériser les deux types de récits analysés: les récits de demande en mariage pour le corpus québécois et les récits de tromperies dominés par le cocuage pour le corpus américain. Ces types réunis en conclusion sous l'idée d'une permanence de structure type («la fantaisie du triomphe»), font voir les différences de deux corpus établis, tout en dégagant le constat «d'une parenté de structures et d'un thème fondamental à peu près commun [...], celui du défi à l'autorité et aux conventions [manifestement axé sur le désir sexuel] au moyen de la ruse» (p. 234).

Ces différences ne ressortent pas que des types de récits regroupés par programmes narratifs; elles apparaissent tout autant à travers d'autres éléments reliés aux conditions de production et de réception des comédies qui se trouvent rappelés dans la conclusion. La longueur et le choix des textes (plus longs et moins osés au Québec), le nombre de comédiens et l'utilisation du striptease (plus nombreux et grandissant aux États-Unis), l'attitude devant l'argent et la sexualité et surtout la constitution de publics distincts (féminins au Québec et masculins aux États-Unis) sont autant de «déterminations» techniques ou sociologiques qui expliquent les

«variantes nationales» du burlesque. Cette dernière caractéristique, «la plus importante» pour l'auteure (p. 244), définit une différenciation dans le contenu des textes et la forme particulière des spectacles. Tel est le principal constat de la conclusion du livre qui se termine par une lecture idéologique du burlesque.

Il est évident que cette lecture rapide et incomplète de la conclusion, précédée d'une analyse structurale complexe, tente de mettre en lumière le caractère novateur ou provocateur d'un genre théâtral négligé par les instances de légitimation de la culture officielle et d'en faire voir le pouvoir de transgression au-delà de la frontière linguistique ou esthétique. De ce point de vue, l'étude revêt un intérêt historique certain et contribue à faire une relecture des diverses pratiques culturelles rejetées du revers de la main par «les apôtres de la grande culture». Dans le jeu de la superposition de ces types de comédies et l'analyse des textes par «paires de contraires», l'auteure réussit fort bien à dégager un sens et une forme commune des canevas par la recherche de structures significatives. En particulier, les tableaux 4 et 5 constituent une bonne synthèse permettant de saisir pourquoi la Québécoise lie l'argent à son autonomie et l'Américaine au lucre (p. 236), et pourquoi le mariage, dans les comédies adaptées, «aurait servi [...] de paravent à la quête de la libido» (p. 237).

Dans son ensemble, l'étude demeure cependant très refermée sur elle-même quant au champ d'interprétation et la démonstration n'est pas aussi convaincante à la conclusion qui essaie d'établir un rapport entre la structure type et les idéologies. Ici on ne manque pas de s'interroger sur la généralité des concepts de «culture savante», d'«institution littéraire» ou d'«establishment littéraire» développés de façon un peu réductionniste. On s'interroge aussi sur le sujet même de l'étude limité à l'analyse de minces canevas qui n'ont rien de littéraire et réduit à l'étude des formes textuelles. Le recours à des textes pour étudier des formes qui s'appuient fondamentalement sur l'improvisation est problématique quand on sait que ces textes ne sont que des supports des spectacles et qu'ils sont loin d'être toujours respectés à la lettre par les comédiens et les comédiennes. Ce problème est d'autant plus sérieux que Chantal Hébert avoue elle-même que les textes américains retenus souffrent d'une non-représentativité éventuelle par rapport aux textes québécois. Étant donné la pauvreté

esthétique de l'objet étudié, la dimension théâtrale ou spectaculaire — tout à fait absente de l'analyse — aurait pu conduire à une meilleure interprétation idéologique que celle qui est fournie. Le non-dit des discours ou les «dessous du sens» de ces comédies burlesques, qui «arrivent à l'absurde» et «basculent dans le monde tragique» (p. 249), trouveraient là leur explication véritable par un examen du «faire» des personnages. Enfin, on peut se demander si la méthode utilisée, qui tend à survaloriser les formes, est assez large de perspective pour établir le passage du littéraire à l'idéologique et déceler tous les sous-entendus et tous les sens cachés derrière le «modèle réduit» proposé à notre attention. Les théories d'Anne Ubersfeld ou de Patrice Pavis auraient peut-être mieux servi l'auteure, mais il est vrai, dans une approche toute différente.

Ces observations étant faites, il faut reconnaître que l'ouvrage de Chantal Hébert marque un apport important pour l'état d'avancement des travaux sur le théâtre québécois malgré les orientations de l'interprétation et les difficultés de l'expression qui laisse parfois à désirer. Tout en contribuant à l'histoire des arts du spectacle vivants, l'étude révèle comment le burlesque québécois devient autonome et contribue à sa manière à l'évolution culturelle du Québec. Le simple fait d'établir un lien entre le modèle québécois et le modèle américain lui donne son principal mérite, sa justification et son importance.

Département de français
Université du Québec à Trois-Rivières

RÉMI TOURANGEAU