Document généré le 05/09/2026 22:35

Jeu
Revue de théâtre

Le burlesque québécois
L'avant garde version « peuple »

Jean-Marc Larrue

Numéro 104 (3), 2002

L'acteur comique

URI : https://id.erudit.org/iderudit/26408ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Larrue, J.-M. (2002). Le burlesque québécois : l'avant garde version « peuple ». *Jeu*, (104), 87–98.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2002

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

JEAN-MARC LARRUE

Le burlesque québécois

L'avant-garde version « peuple »

Tout le monde a entendu parler du burlesque, mais cette pratique reste le parent pauvre du champ théâtral. D'abord, parce qu'il a été longtemps discrédité, au Québec[1] comme ailleurs. Mais aussi parce qu'on a peine à le définir et à le distinguer d'autres pratiques nord-américaines de la même époque, tels que les spectacles de variétés, le vaudeville américain et les revues.

Burlesque, variétés, vaudeville et revue : émergence de pratiques spécifiques

Comme le vaudeville américain et comme le spectacle de variétés, dont il n'était d'ailleurs, à l'origine, qu'une des composantes, le spectacle burlesque est un spectacle hybride, éclaté, fait d'une succession de numéros et de sketches sans rapport les

La troupe d'Arthur Petrie en 1923. Photo : Collection Juliette Petrie.

1. Il a fallu attendre les années 80 pour que les historiens et les théoriciens se penchent sur sa nature et sur sa conjoncture. On doit, à cet égard, beaucoup aux travaux pionniers et audacieux de Chantal Hébert sur la question et à ses deux livres phares : *le Burlesque au Québec. Un divertissement populaire* (Montréal, Hurtubise HMH, 1981, 302 p.) et *le Burlesque québécois et américain* (Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1989, 335 p.). Mais ces travaux restent uniques.

uns avec les autres : un bref acte comique en ouverture, un numéro musical joué par l'orchestre ensuite, une chanson, un tour de force, une curiosité, un numéro de danse, plus ou moins suggestif, parfois une ligne de filles (les héritières des « chahuteuses » du café-concert), une farce musicale, une chanteuse d'opéra, un autre morceau musical et, en grande finale, un spectacle farcesque de trente à quarante minutes, à la limite de l'allégorie – mais sans masque –, comportant des morceaux chantés, mimés ou dansés et regroupant souvent, mais pas forcément, tous les participants des numéros antérieurs.

Le Théâtre Canadien, rue Sainte-Catherine, en 1948. Photo : Pierre Sawaya/Fonds Jean Grimaldi.

Au début, et cela se concrétise dès 1868, c'est cette grande finale qu'on nomme le « burlesque ». Mais très rapidement, et pendant à peu près vingt ans, les termes « variétés » et « burlesque » se confondent et sont, à toutes fins utiles, synonymes. En 1880, il y a des spectacles burlesques, évidemment américains, dans les grandes salles montréalaises et rien, à part l'appellation, ne les distingue des spectacles de variétés donnés dans les mêmes lieux. Il y avait cependant des colorations. Ainsi, la place relative de la musique, du chant ou du sketch pouvait-elle varier. Par exemple, les Minstrel Shows – spectacles de ménestrels, qui mettaient en scène des personnages de Noirs joués par des Blancs dont le visage était noirci avec du liège brûlé – étaient d'abord réputés pour leur dimension chorale. Mais peu importe ces nuances, il s'agissait toujours essentiellement de spectacles de variétés.

C'est pour de strictes questions de marketing et dans le but de développer de nouveaux marchés que les dirigeants de Broadway, qui dominaient l'activité théâtrale nord-américaine, y compris celle de Montréal et de Québec, ont créé, à la fin du XIX^{e} siècle, un nouveau genre, le « vaudeville américain », qui n'est rien d'autre qu'un spectacle de variétés moralement épuré. Le mot « variétés » tombe alors rapidement en désuétude – en Amérique du Nord – et il est remplacé par deux termes concurrents : le vaudeville et le burlesque. Dès ce moment, le burlesque prend la connotation qu'on lui connaît encore aujourd'hui : celle d'un spectacle osé, destiné à une clientèle d'adultes. Bref, enlevons d'un spectacle de variétés tout ce qui peut heurter une morale tatillonne, et il restera un vaudeville américain. Tout ce qui aura été supprimé sera joué sur les scènes burlesques.

Cette volonté d'assainir la scène des variétés, dans le but ouvert d'attirer un public plus familial, a touché tous les aspects de la pratique, de la conception du spectacle au jeu des acteurs. On peut en prendre toute la mesure à la lecture des clauses contractuelles auxquelles devaient se soumettre ces derniers pour jouer dans les salles

gérées par l'organisation de Benjamin Keith (1864-1914), le fondateur du vaudeville américain :

> Vous êtes par la présente avisés que votre numéro ne doit être ni vulgaire ni suggestif, que ce soit en mots, en action ou par les costumes [...]. Tous les dialogues et toutes les chansons qui comportent de la vulgarité, des sous-entendus, doivent être supprimés de votre spectacle avant la première représentation publique. Si vous avez des doutes quant à ce qui est acceptable et inacceptable, adressez-vous au gérant du théâtre. Des mots tels que *liar*, *slob*, *sun-of-a-gun*, *devil*, *sucker*, *damn* et tout autre mot déplacé, indélicat à l'oreille d'une femme ou d'un enfant, est proscrit comme le sont également toutes les allusions à des rues, des établissements, des lieux ou des bars à la réputation douteuse. Toute infraction à ces règles sera passible d'amende ou entraînera une rupture de contrat[2].

L'objectif, évidemment, était d'amener les femmes au théâtre avec leurs enfants. L'opération a très bien réussi.

Le public devant le Radio-Cité (Gayety), en 1953, rue Sainte-Catherine, à la fin des années 50. Photo : Pierre Sawaya/ Fonds Jean Grimaldi.

Quant à la revue, c'est un type original de spectacle, lui aussi éclaté et multidisciplinaire, qui s'est développé à la même époque et qui, au début, était composé d'une rétrospective des événements et personnages marquants de l'année achevée, un peu à l'image du *Bye Bye* que la Société Radio-Canada a diffusé pendant des années, le 31 décembre au soir. Deux animateurs meneurs de jeu, le « compère » et la « commère », établissaient des liens entre les parties hétéroclites du spectacle et vivaient eux-mêmes un conflit dramatique, évidemment comique et souvent fondé sur le jeu de la séduction ou de l'adultère. Toutes les revues n'étaient pas burlesques et toutes les troupes burlesques n'ont pas fait de revues. Mais dès les années 20, au Québec, les termes se confondent et, dès lors, on imagine mal une revue hors des scènes burlesques.

Lever de rideau : les débuts

Le burlesque est donc né à la fin du XIX[e] siècle et s'est développé au début du XX[e]. Il a connu son âge d'or dans l'immédiat après-guerre, au Québec francophone comme dans le reste de l'Amérique du Nord. Puis, dès 1920, il est entré dans une longue période de déclin, partout sauf au Québec, pour s'éteindre, discrédité et largement ignoré, dans le fracas des défilés fascisants, annonciateurs de la Deuxième Guerre mondiale. Le burlesque est donc contemporain du jazz, dont il partage le succès, les origines – le spectacle des ménestrels – ; dont il partage aussi certaines caractéristiques

2. Charles W. Stein, *American Vaudeville as Seen by Its Contemporaries*, New York, Alfreda Knopf, 1984, p. 24 (traduit par l'auteur).

fondamentales, et avec lequel il exprime, mieux et plus que bien d'autres, l'euphorie d'une époque et les impatiences de la jeune modernité.

La postérité de cette pratique au Québec étonne, elle est exceptionnelle. Le burlesque québécois a non seulement survécu à la guerre 39-45, il a sereinement traversé la Révolution tranquille, célébré deux traumatismes référendaires et frayé avec une postmodernité souvent plus vacillante que lui. Officiellement, le burlesque québécois est mort avec la fermeture de son dernier temple, le Théâtre des Variétés de Gilles Latulippe, en avril 2000. Mais tout dépend de la perspective. D'aucuns prétendent qu'il est toujours bien présent mais qu'il s'est métamorphosé. Les spectacles d'humour, les rencontres de la Ligue Nationale d'Improvisation (LNI) ou les sketches d'émission télévisée comme *la Petite Vie* ne seraient ainsi que des manifestations du nouveau burlesque ou post-burlesque. Cela, à vrai dire, semble bien peu probable. Le burlesque est marqué dans le temps. Il a un âge, une identité propre, et il est le fruit d'une conjoncture exceptionnelle. S'il est vrai que le burlesque québécois a survécu au burlesque américain, il est mort bien avant la fermeture du Théâtre des Variétés. S'il y a ambiguïté quant à sa destinée et à sa pérennité, c'est pour deux raisons. Ces deux raisons dépassent le seul cas du burlesque et ressortissent à l'ensemble des pratiques scéniques comiques.

Tout d'abord, nous savons qu'il existe ce que nous pourrions appeler des universaux comiques qui sont transhistoriques, pour ne pas dire éternels, et qui se perpétuent dans les pratiques les plus variées, de la comédie grecque au spectacle d'humour d'aujourd'hui. Ces universaux sont le fondement même du comique théâtral, le dénominateur commun à tous les jeux comiques dont, bien sûr, relève le burlesque, que ce soit le burlesque des planches ou le burlesque du cinéma muet. Il y a donc des universaux comiques, mais on a peine à les identifier autrement que par des concepts qui sont trop généraux pour être vraiment efficaces.

Le deuxième problème qu'on éprouve quand on aborde une pratique comique telle que le burlesque, c'est que, en dépit de la surabondance d'études de tous ordres qui, depuis Diderot, analysent, disséquent, expliquent le mécanisme du rire, on s'est peu penché sur celui qui fait rire. Or, le burlesque est avant tout un art de l'acteur. Il y a une véritable résistance, profonde, récurrente, dans la littérature du rire, à aborder la question de l'acteur comique. Comme si l'acteur comique n'était pas un cas particulier, comme si tout acteur était nécessairement aussi comique. Même les sociologues les plus attentifs du théâtre, Duvignaud en tête, qui se sont penchés sur l'acteur à travers les âges, ne font pas de distinction entre l'acteur comique et l'autre.

Le boulevard Saint-Laurent au nord de Saint-Antoine en 1907. Photo : Archives de la Ville de Montréal, tirée de l'ouvrage d'André G. Bourassa et de Jean-Marc Larrue, *les Nuits de la « Main »*, Montréal, VLB éditeur, 1993, p. 190.

Le discrédit

Si la réflexion historique et philosophique accorde bien peu de place à cet acteur comique et à son public, c'est évidemment parce que, de tout temps, il y a eu un préjugé à l'encontre du comique, de tous les théâtres comiques.

> Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
> Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*.

Ces deux alexandrins assassins, écrits par Boileau au lendemain de la première des *Fourberies*..., illustrent, en fait, un malaise séculaire dont il faudra bien un jour dresser le bilan ravageur. Comme si rire spontanément, en toute gratuité, pour un simple plaisir, souvent teinté d'érotisme, était suspect, blâmable et, finalement, peu digne d'intérêt. L'acteur comique – et *a fortiori* l'acteur burlesque ! – a souffert et continue de souffrir d'un détournement d'intérêt, et cette désaffection tient sans doute moins à cette « volupté de pleurer combien plus noble que le plaisir de rire[3] », pour reprendre la formule lapidaire d'Henri Gouhier, qu'à une gêne personnelle et profonde des critiques et, plus globalement, des intellectuels face au rire dans un contexte de représentation publique, voire d'art.

La question, d'ailleurs, de la valeur artistique du comique reste entière. Même chez ceux qui ont pris la défense du comique, praticiens célébrés ou théoriciens reconnus, on sent un mal-être. Dans les remarques qu'il adresse à un jeune comédien du Conservatoire en train de préparer une scène comique, Jouvet profère cette terrible menace : « Tant que tu n'auras pas une absolue sincérité, ce ne sera qu'une mauvaise scène de revue[4]. »

Et André Villiers, qui est pourtant l'auteur d'un ouvrage capital – et trop rare – sur l'acteur comique, en rajoute : « La scène de comédie a tourné au music-hall » – s'il avait été québécois, il aurait dit au burlesque – ; parce que des acteurs ont manqué de sincérité, parce qu'ils n'ont pas su vivre leur personnage, parce qu'ils n'ont pas su « l'habiter[5] ». Ainsi, même dans le camp très minoritaire de ceux qui élèvent la pratique comique au rang d'art, un mur persiste. Il y aurait différents comiques, un comique paradoxalement sérieux, qui serait fondé sur la sincérité, sur la nécessité constante de la conviction, sur l'engagement de l'acteur envers son personnage, sur son unité, ce serait le « haut comique », et il y aurait l'autre, ou tous les autres, les « bas comiques » auxquels ces qualités seraient totalement étrangères. Ces comiques de bas étage, ce « bas comique » – l'expression est souvent reprise par Villiers dans son ouvrage –, on l'aura compris, c'est celui du café-concert, du music-hall, du cabaret, des variétés, du vaudeville américain, de la revue et, bien sûr, du burlesque. Ce n'est pas pour rien que je situe celui-ci en fin de liste car, dans cette sous-catégorie de sous-catégorie de bas comique, le burlesque est en dessous de tout, dénigré, discrédité dès l'origine, non seulement par la critique – qui, en fait, le méprise ostensiblement –, mais aussi par les gens de théâtre eux-mêmes.

3. Henri Gouhier, *l'Œuvre théâtrale*, Paris, Flammarion, 1958, p. 205.
4. Louis Jouvet, *Molière et la comédie classique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 189.
5. André Villiers, *l'Acteur comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 41.

Gratien Gélinas et le père Legault, en tête, affirment, et on peut les croire, n'avoir jamais mis les pieds au Théâtre National et encore moins dans les salles interlopes de la « Main ». Pourtant, que de préjugés derrière cette ignorance avouée et dans la menace de Jouvet ! Comme si le cabotinage n'existait qu'au music-hall ou au burlesque et comme si, lorsqu'il tenait sous le charme, deux heures durant, le public du King Edward Palace avec son numéro muet du poseur de tapisserie, Olivier Guimond père usait de subterfuges et non d'un art frôlant le génie.

Rose Ouellette (la Poune) et Juliette Petrie dans *Mon homme* en 1945.

L'avant-garde

Mais comment la modernité qui a tant contribué à sacraliser l'art pouvait-elle reconnaître quelques vertus à une pratique, le burlesque, qui affiche si impudemment son appartenance au show-business ? À une époque où retentit ce mot d'ordre impératif, « étonnez-moi », qu'on trouve imprimé en filigrane dans toutes les critiques respectables, qui risquerait sa réputation – sa valeur symbolique – à se pencher sur une pratique qui transforme toute trouvaille en une recette standard ? Le burlesque, c'est indéniable, rationalise naturellement, de façon tout industrielle, la production du comique. Il faut voir avec quelle candeur Juliette Petrie confie que quand, dans l'entre-deux-guerres, une nouvelle troupe burlesque américaine se produisait à Montréal, le patron du théâtre où elle travaillait interrompait les représentations pour permettre à ses acteurs d'assister au spectacle des Américains afin qu'ils y puisent de quoi alimenter leur propre création !

Ce retour obsessionnel des gags d'un spectacle à l'autre, d'une troupe à l'autre et même d'un film muet à l'autre, qu'on qualifierait de plagiat dans d'autres pratiques, est un affront à l'idée même de nouveauté et d'originalité si chère aux modernes. Mais pourquoi changer de gag quand on en tient un qui marche et que le public ne cesse de le redemander ? Ce retour obsessionnel des gags est, en fait, le fondement de la démarche et de la création burlesque, c'est l'un de ses caractères spécifiques. C'est ainsi qu'il s'est distingué des autres pratiques scéniques et qu'il a atteint un nouveau public. Le burlesque a, comme la plupart des théâtres comiques, pour première fonction de faire rire, mais il a trouvé que le meilleur moyen de faire rire son public était de produire des stéréotypes immédiatement lisibles et facilement consommables.

La lisibilité et le rudimentaire

La lisibilité impose que tout soit action au burlesque et s'il y a pensée, s'il y a intériorisation, s'il y a sentiment, cela doit aussitôt se traduire par un geste – mouvement, posture ou mimique. La lisibilité exige la médiation du corps sur-le-champ.

Quant au caractère rudimentaire du théâtre burlesque, il découle de la nécessaire univocité de cette action toujours rapide, toujours immédiate, toujours rebondissante. Quand le héros burlesque est triste, il pleure ; quand il est fâché, il frappe ; quand il aime, il embrasse ; quand il a peur, il tremble. Dans l'urgence de l'action, il n'y a aucune place pour l'ambiguïté, le doute, et les objets qui peuplent cet univers scénique ont la même netteté symbolique : la fleur est l'amour ; la bouteille, l'ivrognerie ; le rouleau à pâtisserie, la jalousie.

Tout est reconnaissable, sur scène, dès le premier coup d'œil : le costume et le maquillage – toujours très soigneusement conçus –, le geste, les objets. On pourrait presque dire que, dans le burlesque des premiers temps, la parole vient en prime. Tout y est si net, si découpé qu'elle est souvent superflue, qu'elle n'est souvent qu'un fond sonore, un bruit !

On notera au passage tout ce qu'il y a d'avant-gardiste dans ce traitement du dialogue disloqué, lacunaire, réduit à l'essentiel et, parfois même, au rang d'accessoire. Mais, d'un point de vue sociologique, on comprend mieux pourquoi ce genre si typiquement nord-américain à l'origine a exercé un tel attrait sur les minorités. Le burlesque est transculturel. Cet aspect apparaît, en fait, beaucoup plus important que son caractère osé et sa vulgarité maintes fois dénoncés, mais qui sont très conjoncturels.

Deux favoris du burlesque canadien-français et du burlesque juif : Olivier Guimond fils (vers 1940) et Menasha Skulnick (vers 1935). Photo : Archives YIVO/Institute for Jewish Research, parue dans l'ouvrage de Jean-Marc Larrue, *le Théâtre yiddish à Montréal*, Montréal, Éditions Jeu, 1996, p. 34.

L'effet sociologique

Comme le théâtre en général, le burlesque est un genre urbain, mais son formidable succès n'est pas lié à n'importe quelle urbanité. C'est rapidement et naturellement devenu le théâtre des grandes anomies, de l'urbanité sauvage, celle de l'urbanisation massive, marquée en Amérique du Nord par l'afflux sans fin de migrants. La « Main » et la Catherine[6], comme le East End de Manhattan, sont justement ces rades où viennent s'échouer par milliers, par dizaines de milliers, les déracinés de tous les mondes, l'ancien comme le nouveau. Ils déambulent dans nos rues, avec la volonté de refaire leur vie, mais ils ont en eux quelque chose de brisé.

6. Le boulevard Saint-Laurent et la rue Sainte-Catherine, les deux artères les plus animées de Montréal.

Déboussolés, disloqués de l'intérieur, coupés de leurs racines, ils sont bousculés dans leurs valeurs. On pense, bien sûr, aux Irlandais, aux juifs – la plus grande communauté immigrée à Montréal –, aux Chinois, aux Noirs. Mais il y a aussi la vaste majorité, bien peu visible, des migrants de l'intérieur, ces dizaines de milliers de ruraux qui ont quitté leur petite ville et leur village du Québec profond pour un mieux-être illusoire dans une paroisse métropolitaine. On ne mesure pas assez l'influence qu'ont eue sur l'évolution de notre théâtre ces gagne-petits anonymes, hommes pour la plupart. Mais ils contribuent autant que le juif d'Ukraine, le villageois de Sicile ou le Chinois de Canton, fraîchement débarqué, à redéfinir l'espace géographique et symbolique de la cité et à en bouleverser les scènes. Il existe une connivence des déracinés et parfois cette connivence confine à la fraternité.

Sur la « Main » et la rue Sainte-Catherine « viennent s'échouer par milliers, par dizaines de milliers, les déracinés de tous les mondes, l'ancien et le nouveau. Ils déambulent dans nos rues, avec la volonté de refaire leur vie, mais ils ont en eux quelque chose de brisé. » Quartier chinois, Montréal. Photo : Sam Tata.

Lors des recherches que nous avons effectuées sur le boulevard Saint-Laurent, André-G. Bourassa et moi-même avons été frappés par le fait que, jamais au cours du dernier siècle et demi, ce boulevard n'était devenu le lieu réservé d'une ethnie. Même quand les juifs en étaient les occupants largement majoritaires, la « Main » est restée un lieu ouvert où se retrouvaient aussi bien les marins et débardeurs du port que les petits ouvriers des manufactures textiles ou les employés des magasins, toutes races, toutes langues, toutes religions mêlées.

Molly Picon dans *le Petit Clown*, vers 1925. Photo : Archives YIVO/Institute for Jewish Research, parue dans l'ouvrage de Jean-Marc Larrue, *le Théâtre yiddish à Montréal*, Montréal, Éditions Jeu, 1996, p. 33.

Je parle de la « Main », non seulement parce que, de tout temps, elle a été la rue des immigrants mais parce que, et ce n'est pas un hasard, c'était aussi la rue du burlesque des premiers temps, un burlesque coloré, multilingue, à l'image de l'univers ambiant et du Montréal de la Belle Époque. Ce burlesque était le théâtre des déracinés, ses spectateurs étaient des déracinés, ses acteurs l'étaient aussi. Ils venaient de l'étranger, pour la plupart, des juifs de la Grande Pologne, des Italiens, des Allemands, des Irlandais inévitables. Quand ils étaient francophones, ils venaient généralement d'Ontario ou de la Nouvelle-Angleterre.

Et, dans ce milieu, Rose-Alma Ouellette – la Poune –, qui était née dans le faubourg à M'lasse, faisait figure d'exception.

L'éloge de l'incompétence universelle

Bertolt Brecht le soulignait à propos de Charlie Chaplin : l'art du comique est par lui-même distanciateur. On ne s'identifie pas au héros comique alors que, souvent, naturellement, on tend à s'identifier au héros tragique, et on sait à quel point Brecht redoutait cet envoûtement, aliénant à ses yeux. Mais cette distanciation du comique n'a rien à voir avec le détachement du spectateur, avec son désintérêt ou son manque de participation affective, comme l'affirme, par exemple, l'historien Pierre-Aimé Touchard : « Rire, déclare-t-il, c'est regarder les événements comme l'on regarde les évolutions des acteurs sur la scène ; c'est rester spectateur et hors du jeu[7]. » Tous les témoignages qu'on a des spectacles burlesques vont dans le sens contraire. Ils soulignent justement la participation spontanée, généreuse, affectivement engagée du public burlesque à l'égard du drame scénique. Non pas parce qu'il s'identifiait au héros – le personnage comique et plus encore le personnage burlesque sont une abstraction, un type, une condensation –, mais parce que, souvent, le burlesque – et surtout le burlesque des premiers temps – appelle la passion.

Vers qui cette passion est-elle orientée ? Pour Villiers, s'il y a identification ou sympathie ou même passion dans le théâtre comique, ce n'est pas à l'endroit de ce personnage

Hommage à Jean Grimaldi au Théâtre National dans les années 50. Photo : Fonds Jean Grimaldi.

7. Pierre-Aimé Touchard, « Le sérieux et ses contraires », *Revue philosophique*, octobre-décembre 1950, p. 454.

sans-individualité-sans-historicité, mais c'est à l'endroit de celui qui porte ce personnage, l'acteur comique ou, en l'occurrence, l'acteur burlesque. Il est vrai que, si on voue un culte aux grands tragédiens, on aime d'un attachement profond, simple et sincère, nos comiques, hier comme aujourd'hui. On s'en convainc facilement à voir les mouvements d'affection que suscite une Molly Picon ou un Menasha Skulnick dans la communauté juive ou l'attachement qu'avaient et qu'ont encore les Montréalais francophones pour Olivier Guimond fils ou pour Rose Ouellette. Effectivement, le courant de sympathie, voire l'identification, ne va pas du spectateur au personnage mais du spectateur au comédien. Villiers avance une hypothèse :

> Le spectateur est redevable et reconnaissant [à l'acteur] de ce rire qui le décharge de ses agressivités, le libère des contraintes sociales, de cette fuite dans le non-sérieux où *se vident les baudruches des fonctions et des valeurs frelatées*[8] [...]

Sans doute, mais comment ce rire libère-t-il ? Cela relève du héros burlesque qui, au cinéma comme au théâtre, est un « incompétent universel », pour reprendre la belle formule de Petr Král. Le héros burlesque est maladroit en amour, au travail, dans la vie de tous les jours ; il ignore les usages, il vit dans une surréalité, bref, c'est un mésadapté. S'il en souffrait, s'il était victime, on comprendrait mal le succès du héros burlesque. Mais, justement, c'est un héros, et il finit toujours par triompher de l'adversité. Il y a un déterminisme réconfortant dans le burlesque, c'est que tout finit toujours bien. Dans un monde appréhendé comme dangereux, désordonné et incompréhensible, à bien des égards, le burlesque instaure « une enclave édénique et privilégiée où chaque problème trouve tôt ou tard et de lui-même la meilleure solution possible[9] ». L'incompétence est triomphante, et on voit bien tout ce que cela peut avoir de réconfortant pour à peu près tout le monde, mais surtout pour ces milliers de déracinés qui peuplent le centre de la ville. Le héros est un démuni, mais sa vie est riche. S'il n'a pas de quoi vivre, il a toujours quelque chose à vivre, et le spectateur en sait gré à l'acteur.

L'action et le merveilleux

Durant toute son existence, le burlesque a reposé sur un canevas plus ou moins élaboré à partir duquel les acteurs improvisaient, profitant des circonstances pour jouer leurs lazzi et effectuer leurs meilleurs gags. L'improvisation a été aussi vitale au burlesque qu'elle l'a été au jazz. Un spectacle burlesque est une aventure, celle d'une parole naissante dont on ne sait qu'une chose, c'est qu'elle se conclura bien. Ce n'est pas une histoire fermée sur elle-même, développant son sujet, c'est un jaillissement continuel, un discours qui se développe là, sous les yeux du spectateur et auquel il

8. André Villiers, *op. cit.*, p. 51.
9. Petr Král, *le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984, p. 81.

participe. « L'imagination des comiques, dit Villiers, ne se mire pas en elle-même, elle entre en dialogue avec le réel ambiant[10]. » C'est l'aventure même d'une pensée en train de se former, d'un discours qui, plutôt que de développer un sujet, l'invente librement en se développant lui-même. Dans cette acrobatie sans filet, où ne subsistent que la griserie de la création ludique et la complicité du public, tout semble et est effectivement dicté par le hasard. L'action, dans le burlesque, dit Král, « change continuellement de sens. Elle est constamment détournée vers un but qui lui est étranger[11] », pour simplement rebondir, aller ailleurs et repartir dans une direction inattendue ou prévisible, peu importe. Cette agitation qui règne dans le burlesque est bien le calque, l'écho de l'agitation d'une époque folle, euphorique.

« Il n'y a que des maladroits, des innocents et des inconscients. » Buster Keaton dans *The Haunted House* en 1921.

Laurel et Hardy dans *The Second Hundred Years* (1927).

Ce hasard dynamique, qui nous fait sauter d'un gag à un nouveau gag, n'est pas seulement merveilleux parce qu'il mène à une fin heureuse mais parce qu'il provoque le télescopage fortuit de choses et d'êtres apparemment sans rapport. Il y a dans cette rencontre insolite d'un ivrogne avec une fontaine, d'un vagabond miséreux avec la plus belle femme du monde, d'un amoureux brisé avec la lune, une dimension véritablement poétique qui provoque le dépaysement et propulse dans un ailleurs reconnaissable mais irréel. Et c'est tout l'art du comédien burlesque de le provoquer et de le maintenir. Ici, le rythme est essentiel, comme dans le jazz, et, comme le musicien de jazz s'efface pour se laisser pénétrer du mouvement de la vie, le héros burlesque renonce à sa suprématie, à toute suprématie sur l'ordre des choses pour se laisser porter par elles. C'est un bateau qui refuse d'affronter la tempête mais se laisse emporter par la vague et le vent sachant qu'ils le conduiront où il faut. À cet égard, le héros burlesque est l'antithèse du héros tragique. Cela rend le comédien burlesque à la fois plus proche, plus rassurant, plus fraternel. On le tutoie et on l'appelle par son prénom ou même, de préférence, par son surnom ! Il y a, dans le burlesque, un optimisme fondamental, fraternel et salvateur, et cela réconforte.

Là aussi, le rapport aux avant-gardes est évident, que ce soit cet effacement de l'homme devant les choses ou ces rencontres fortuites qui permettent l'éclatement du moi.

Y en aura pas d'morale !

Mais, il ne faut pas se faire d'illusion et chercher dans le burlesque autre chose

10. André Villiers, *op. cit.*, p. 62-63.
11. Petr Král, *op. cit.*, p. 71.

que le plaisir de rire ensemble et de se faire plaisir. La tentation cependant est forte. Chantal Hébert y succombe presque :

> Il faudrait peut-être voir dans la production de Rose Ouellette l'émergence d'une littérature féministe populaire [...] faite tout entière de requêtes d'indépendance, d'affirmation de soi, de confiance en soi et qui, de surcroît, se soldaient toutes par des réussites à l'avantage des femmes[12].

Cela n'est pas faux, mais il ne faut pas s'y fier. Ailleurs, la femme est présentée comme une tête de linotte, dépensière, superficielle, hystérique, préoccupée par son corps, mais désespérément frigide[13]. Tout dépend des acteurs, du public et des rapports étroits qui les lient. La Poune est une battante comme Molly Picon ou comme Lilian Russell. Pas étonnant, donc, qu'on les voie triompher des obstacles qui jalonnent leur route imprévisible. Mais la chose n'est-elle pas également vraie pour Arthur Petrie qui célèbre le triomphe des ivrognes, des arnaqueurs, des menteurs et qui chanterait la louange des amours adultères ?

La subversion morale du burlesque n'est pas moralisatrice, et le gag burlesque, tout en favorisant un regard irrespectueux sur l'ordre et les valeurs établis, reste impartial. Il n'y a pas de méchants dans le burlesque, il n'y a que des maladroits, des innocents et des inconscients.

Toute la dialectique du burlesque est bien là. Il amuse en s'attaquant aux tabous les mieux gardés, il provoque le rire par les rencontres insolites, il émeut par le merveilleux qui émerge du sordide et du trivial. Mais, en profondeur, il agit comme un rite de défoulement. Cela explique son succès, cela justifie la présence polymorphe mais constante de l'érotisme dans les spectacles burlesques mais cela aussi lui enlève toute portée militante. Le burlesque n'a ni programme ni doctrine. Il a été l'art du moment et en est mort satisfait. **j**

12. Chantal Hébert, *le Burlesque québécois et américain*, *op. cit.*, p. 128-129.
13. Charles W. Stein, *op. cit.*, p. 329.