

Une histoire culturelle à relire

Le Burlesque québécois et américain. Textes inédits de Chantal Hébert, Québec, les Presses de l'Université Laval, 1989, xvi, 335 p. (Collection « Vie des lettres québécoises. Centre de recherche en littérature québécoise »)

Benoît Mélançon

Numéro 57, printemps 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/38192ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

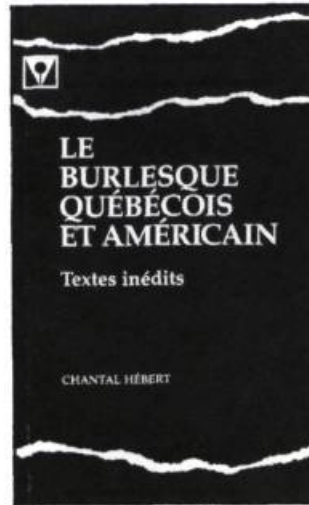
Mélançon, B. (1990). Compte rendu de [Une histoire culturelle à relire / *Le Burlesque québécois et américain. Textes inédits* de Chantal Hébert, Québec, les Presses de l'Université Laval, 1989, xvi, 335 p. (Collection « Vie des lettres québécoises. Centre de recherche en littérature québécoise »)]. *Lettres québécoises*, (57), 44–45.

Une histoire culturelle à relire

Le Burlesque québécois et américain. Textes inédits de Chantal Hébert, Québec, les Presses de l'Université Laval, 1989, xvi, 335 p. (Collection «Vie des lettres québécoises. Centre de recherche en littérature québécoise»), 23,00\$.

Depuis quelques années, Chantal Hébert s'affirme comme la principale spécialiste du théâtre burlesque au Québec. En 1981, elle faisait paraître aux éditions Hurtubise HMH son mémoire de maîtrise sous le titre *Le Burlesque au Québec. Un divertissement populaire*. Ses travaux sur le même sujet ont également paru dans les revues *Jeu*, *Études littéraires* et *Présence francophone*. Elle publie aujourd'hui sa thèse de doctorat aux Presses de l'Université Laval. Étude comparative des répertoires québécois et américains de comédies burlesques, l'analyse que propose Hébert porte sur plus de cent cinquante canevas dramatiques (soixante-quinze pour chacun des corpus), dont six exemples, trois québécois et trois américains, sont donnés en annexe. Si la description des canevas est souvent convaincante, on ne peut manquer de trouver insatisfaisantes leur interprétation et son expression.

Après une brève définition du genre, l'auteure retrace les origines américaines du burlesque et en fait rapidement l'histoire : pratiqué des années dix jusqu'à la fin des années soixante, le burlesque québécois connaît son âge d'or de 1920 à 1945, à l'époque où le genre est en déclin aux États-Unis. Plutôt que de simple *traduction* d'un ensemble par l'autre, Hébert préfère parler d'*adaptation* et de *transformation* : comme l'indique Jean-Claude Germain dans sa préface, le burlesque québécois, malgré ses liens avec les États-Unis, est une «création autochtone». L'auteure le montre en menant une lecture comparative des thèmes et des structures des comédies burlesques, au Québec et aux États-Unis, pour en isoler «la structure type et ses variantes». Empruntant ses outils conceptuels à l'école narratologique française (le Groupe d'Entre-



vernes, Claude Bremond, Greimas) et aux théoriciens du folklore (Pierre Maranda, Elli Kōngäs-Maranda), elle vient à conclure que le type de récit qui caractérise le mieux le corpus québécois est la demande en mariage, alors que pour l'américain il s'agit de récits de tromperie dont le thème principal est le cocuage. Hébert réunit ces deux grands types en parlant «d'une parenté de structures et d'un thème fondamental à peu près commun, qui relève d'un fond classique immémorial et qui correspond à un phantasme traditionnel — celui du défi à l'autorité et aux conventions (manifestement axé sur le désir sexuel) au moyen de la ruse». L'issue heureuse de la plupart des sketches atteste, au-delà des dissemblances, d'une même «supériorité des dominés sur les dominants, 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». Le burlesque est le lieu de la dissidence.

Les différences ne se limitent pas aux types de récit. Différent également la longueur de la «grande comédie» (elle peut durer jusqu'à une heure au Québec, alors qu'elle ne dépasse pas quinze minutes aux États-Unis), le choix des textes (ils sont moins ouvertement osés au Québec), le nombre de comédiens (et surtout de comédiennes), l'utilisation du

striptease (elle va grandissante aux États-Unis), l'attitude devant l'argent et la sexualité (ce qui modifie le statut de la femme dans les deux corpus). Tous ces éléments semblent toutefois dépendre de la constitution des publics. Alors que le burlesque américain était surtout destiné aux hommes, le public québécois était, lui, essentiellement féminin. Pour l'auteure, c'est cette différence qui explique les «variantes nationales» du burlesque : «Parmi les caractéristiques qui se dégagent de cette étude, la plus importante est la suivante : la différenciation, tant dans le contenu des textes des deux répertoires que dans la forme particulière de chacun des spectacles, repose sur le type de public distinct qui, dans les deux pays, a assisté à cette sorte de représentation.»

En conclusion, Hébert présente une lecture idéologique du genre et entend montrer son caractère novateur dans le Québec de la première moitié du XX^e siècle : «Le théâtre burlesque devenait un des lieux où était investie une sublimation conceptuelle des nouveaux modes de vie qui s'imposaient de manière inédite à l'homme et à la femme du début du siècle, au sein du tissu urbain de la métropole moderne.» L'intérêt historique de l'ouvrage est, on le voit, indubitable. Forme peu étudiée par les historiens de la littérature, le burlesque gagne à être analysé, non pas tant pour ses œuvres elles-mêmes ou parce que celles-ci sont menacées d'un oubli définitif, mais parce qu'elles obligent à une relecture de l'histoire culturelle québécoise. Pourtant, l'intérêt du sujet d'étude ne saurait faire oublier que tout n'est pas ici également convaincant. D'une part, l'ouvrage souffre d'un certain nombre de problèmes liés à l'expression : constructions boiteuses, vocabulaire approximatif, répétitions, incongruités stylistiques. On est en droit d'attendre autre chose d'un ouvrage universitaire.

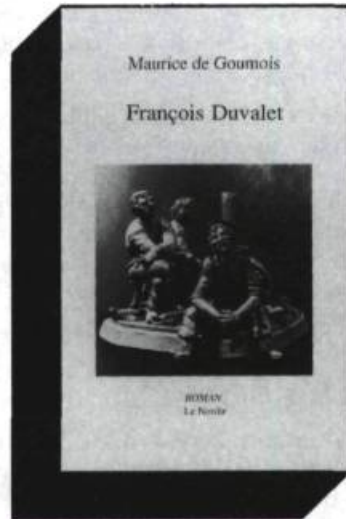
par Patrick Imbert

D'autre part, plusieurs questions historiques ou théoriques auraient mérité un meilleur sort. Ainsi, dire que la constitution des publics est déterminante de la nature du burlesque peut bien expliquer un certain nombre de phénomènes, mais encore faut-il expliquer pourquoi cette constitution est différente — ce que ne fait pas Hébert. Par ailleurs, et c'est peut-être là le propre des études sur les objets populaires, on ne peut manquer de relever la disproportion entre les outils conceptuels convoqués et la «pauvreté» esthétique de ces objets : la mise au jour de formes culturelles passées traditionnellement sous silence, aussi nécessaire soit-elle, doit-elle mener à une survalorisation de ces formes? L'analyse ne doit-elle pas se distinguer de la défense? On peut aussi s'interroger, comme ne manque pas de le faire Hébert elle-même, sur le recours à des textes pour l'étude d'une forme s'appuyant fondamentalement sur l'improvisation. Ce problème est doublé de celui de la non-représentativité éventuelle des textes retenus, surtout américains; encore une fois, c'est l'auteure elle-même qui le dit. On notera enfin que les remarques d'Hébert sur les idéologies au Québec sont trop cursives pour justifier ses conclusions : la mainmise du clergé sur la société et celle des «bien-pensants» sur la «grande», culture, même si elles ne sauraient être contestées pour l'essentiel, sont réduites au statut de présupposé. La conception de l'institution littéraire qui sous-tend la réflexion n'a pas bénéficié des travaux les plus récents sur cette question, et ce malgré la présence passagère de Bourdieu : parler d'«establishment littéraire» pose des difficultés qu'esquive l'auteure, surtout celle de la définition de cet «establishment» dans un texte où les valeurs de subversion et de contestation des formes populaires sont constamment mises de l'avant. La transgression sur laquelle se fonderait le burlesque est-elle aussi transparente que veut bien le laisser entendre Hébert?

Les travaux comme *Le Burlesque québécois et américain* ont pour principal intérêt d'obliger critiques et historiens à reconsidérer un certain nombre de mythes sur le monolithisme du Québec d'avant 1960. Cette volonté de relire l'histoire culturelle ne devrait cependant pas se faire au détriment de l'écriture et de la réflexion théorique. □

Benoît Melançon

Réédition méritée



François Duvalet de Maurice de Goumois, Hearst, Le Nordir, 1989. [Parut d'abord à Québec, Institut littéraire du Québec, 1954, 263 p.]

Ce qui étonne, dans cet excellent roman, publié en 1954 par l'Institut littéraire du Québec et republié par les Éditions du Nordir¹, est qu'il soit si peu connu. Il en est de même de son auteur, Maurice de Goumois, Français d'origine, né en 1896, arrivé à Chapleau en 1920 puis, en 1924, à Québec. Il y fait d'abord carrière dans les assurances. Par la suite, il devient haut fonctionnaire au ministère de l'Industrie et du Commerce du Québec et participe à l'ouverture des premières maisons du Québec en Europe.

Les canons littéraires

Pourtant, ce livre ne se trouve pas recensé dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* qui devrait pourtant retenir l'ensemble des œuvres littéraires liées au Québec et publiées ici. Cette exclusion semble assez arbitraire puisque Maurice de Goumois a passé la majeure partie de sa vie au Québec et que son premier roman, *Destin de femme* (1953) avait déjà atteint un tirage de 8 000 exemplaires quand *François Duvalet* a été mis en vente. De plus, ses romans ont été publiés dans la même collection qu'Yves Thériault (*Aaron*), Anne Hébert

(*Le Tombeau des rois*), Roger Lemelin (*Au pied de la pente douce* dont 35 000 exemplaires avaient déjà été vendus en 1954).

Bien sûr, l'action du livre se passe à Chapleau (Ontario), au Témiscamingue et à Toronto. Mais il y a bien d'autres ouvrages dont l'action se passe ailleurs, notamment en France. Ainsi, quand on ne se glisse pas vraiment dans la logique de l'institution littéraire au départ on n'existe guère. À moins qu'une institution littéraire marginalisée jusqu'à récemment, celle de l'Ontario francophone, décide de republier ce texte. Une telle exclusion, en tout cas, ne permet évidemment pas de connaître la littérature dans son étendue. Elle relève d'une conception presque uniquement biographico-socio-nationale qui ne tient guère compte du système littéraire dans son ensemble, des questions de réception, de production, de diffusion, sans parler des rapports intertextuels. Ces données sont pourtant essentielles à la compréhension non seulement de la littérature, mais des rapports discursifs et interdiscursifs. Autrement dit, l'institution va directement à l'encontre de ce que pense le personnage de François Duvalet au sujet du Canada et de son immensité : «On s'y attachait d'autant plus solidement qu'elle [l'immensité] ne cessait de promettre un monde régénéré, débarrassé de toute contrainte, où un homme n'est que ce qu'il est et non pas QUI il est» (p. 116).

L'immigrant

Mais d'autres raisons expliquent peut-être qu'après un succès certain *François Duvalet* soit tombé dans l'oubli presque complet. Les canons littéraires canadiens-français ont longtemps reposé sur la valorisation du roman de la terre, sur l'enracinement. De plus, c'est surtout avec Gabrielle Roy que des textes peu stéréotypés et non xénophobes, centrés sur des immigrants, ont été produits : *Un jardin au bout du monde*, par exemple. Il suffit de lire en 1947 *Zirska immigrante inconnue* de Jean M. Carrette pour voir que, parfois, les étrangers sont