

Sur le burlesque Un théâtre « fait dans notre langue »

Chantal Hébert

Numéro 18 (1), 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28664ac>

[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

Hébert, C. (1981). Sur le burlesque : un théâtre « fait dans notre langue ». *Jeu*, (18), 19–31.

sur le burlesque*

un théâtre « fait dans notre langue »



Spectateurs attendant devant le National à Montréal, à la fin des années cinquante.

«...Comment plaire au plus grand nombre? Et qu'elles étaient les tendances de ce plus grand nombre? Où se situait-il? Le burlesque « canayen » n'avait pas encore émergé rue Ste-Catherine; mais les directeurs n'étaient pas sans savoir que la rue St-Laurent, la « Main » comme on l'appelait remplissait le King Edward à craquer, ainsi que le Starland et le Midway. De fameux comiques de ce genre de spectacles, vieux comme le monde, mais que faute de référence le peuple imaginait d'une expression moderne semblait être la voie où il fallait s'engager. Les interprètes parlaient une langue franco-américaine qui avait cours dans les manufactures et sur les rues. C'était un « franglais » d'avant la lettre, à cinquante pour cent de joul pour cinquante pour cent de sl[ang]. Montréal n'a jamais parlé une langue plus bâtarde qu'au temps des « années folles ». Les comiques de burlesques (par ailleurs plein de talent) tiraient de leur baragouinage des effets comiques inouïs. Les Pic-Pic, Macaroni, Pizzi Wizzi, Tizoune et Paul Hébert comman-

* Cet article est le résumé de mon mémoire de maîtrise, intitulé *le Burlesque au Québec — Un divertissement populaire*, qui sera bientôt publié chez Hurtubise HMH.

daient des salaires énormes, pour l'époque. Leurs salles ne désemplissaient pas.»¹

Ces noms amusants ou disgracieux, selon les points de vue, s'ils évoquent des souvenirs inoubliables pour tout un public qui n'est évidemment pas celui des *amateurs* de théâtre, sont généralement plutôt associés par les critiques et les historiens (ou du moins le furent-ils très souvent jusqu'à aujourd'hui) à un genre mineur de la pratique théâtrale québécoise². Yves Taschereau ne rendait-il pas compte de cette position dans un article qu'il consacrait à un théâtre de la rue Papineau qui se voulait, dès son ouverture en 1967, une sorte de survivance de ces «années folles» dont parlait Henri Deyglun:

«Le Théâtre des Variétés, comme on le raconte dans certains milieux, c'est l'ancre du mauvais goût, la caverne de la vulgarité. On y mange du pop corn en parlant, tandis que sur la scène, les comédiens du canal 10 accumulent les vulgarités. Un critique vraiment sérieux ne devrait pas perdre son temps à aller voir ce qui s'y passe, il n'a qu'à en dire du mal...»³

Le burlesque, pourtant, n'en déplaise aux lares de la grande culture, a pu naître, se développer et prospérer ici; c'est sans doute parce qu'il répondait aux attentes d'un bon nombre de Québécois... quel que soit leur goût⁴. De ce fait, il était susceptible de nous informer, au même titre que toute autre manifestation culturelle signifiante, sur une tranche de notre histoire. N'était-ce pas là une raison suffisante pour nous inciter à y regarder de plus près, et cela, même si le champ du «comique», malgré son indéniable popularité, fut rarement retenu comme objet d'étude, comme le faisait remarquer le Théâtre Euh!:

«Le théâtre existait avant le T.N.M. C'était un théâtre immensément populaire, fait dans notre langue. C'était un théâtre que l'on n'écrivait pas. C'était des improvisateurs. On ne sait presque rien d'eux, parce que les intellectuels crachaient dessus en attendant le Théâtre français.»⁵

1. DEYGLUN, Henri. Manuscrit dactylographié dans lequel il décrit *la Petite histoire de l'histoire du spectacle au Québec 1920-1970. Les années folles (1920-1925)*. Vol. 4, p. 40-41. Archives publiques du Canada, Fonds Henri Deyglun.

La transcription est fidèle au texte.

2. Béraud, par exemple, consacre à «Tizoune, la Poune et consorts» une vingtaine de lignes qui ne sont pas précisément des plus élogieuses dans *350 ans de théâtre au Canada français*. John E. Hare dans son article «Le Théâtre professionnel à Montréal de 1898 à 1937» (dans *le Théâtre canadien-français: évolution, témoignages, bibliographie*) est un peu moins acerbe, mais il ne s'étend guère plus longuement sur le sujet. Aujourd'hui, par contre, les choses commencent à changer. Question de mode? Des chercheurs s'attardent à recueillir, diffuser, puis parfois commenter et analyser ces oeuvres destinées à la consommation populaire. Qu'il nous suffise de penser à Jean-Cléo Godin qui signait, en avril 1979, dans *Etudes françaises*, un article sur «Les Gaietés montréalaises: sketches, revues»; ou, encore, à Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit qui publiaient en décembre 1980 un recueil intitulé *Monologues québécois 1890-1980* et dans lequel on peut lire quelques textes comiques «commis» pendant les «années folles». Il faut aussi mentionner les travaux de Pierre Pagé et de son équipe, sur un sujet connexe: *Le Comique et l'humour à la radio québécoise*, qui ont apporté eux aussi, en cette matière, une contribution inestimable. Puis, il faut souligner enfin la publication des *Fridolinades*, même si Gratien Gélinas se défend bien «d'être de la même guerre» que les comédiens de burlesque.

3. TASCHEREAU, Yves. «Une soirée (agréable) au Théâtre des Variétés». *Le Devoir* (Montréal), 4 mai 1974.

4. Pour définir le burlesque, nous n'avons pas voulu nous substituer à l'histoire; aussi, nous avons plutôt compté, pour en arrêter le sens, sur l'usage qu'en font et qu'en ont fait les professionnels du métier au Québec. Nous entendrons donc par burlesque un type de spectacles hérité des Etats-Unis mais qui, à plusieurs points de vue, nous fait penser à la commedia dell'arte. Ce spectacle est fait de sketches, de numéros de variétés, de comédies, et le chant, la musique, le théâtre et la danse se partagent la scène. Ce genre de spectacles se caractérise enfin par la «ligne de danseuses» qui se produisent entre les différents numéros. Le burlesque, dit-on, se distingue ainsi du vaudeville par cette «ligne de filles» qui lui est propre.

5. Cité dans MAILHOT, Laurent et Doris-Michel Montpetit. *Monologues québécois (1890-1980)*. Montréal, Leméac, (1980), p. 11.



Manda Parent, Rose Ouellette et Juliette Petrie dans une comédie au Radio-Cité en 1953. Photo: Pierre Sawaya. Collection Juliette Petrie.

Je tenterai donc, dans ces quelques pages, de faire connaître ces improvisateurs qu'on a effectivement longtemps méprisés, mais qu'on commence petit à petit à sortir de l'ombre. J'essaierai aussi de retracer à grands traits, de manière fragmentaire et descriptive, les moments déterminants de ce genre de spectacles qui, quoique considéré par certains comme une menace de dégradation qualitative de la culture, eut un immense succès pendant près d'un demi-siècle. Je tâcherai enfin d'en décrire rapidement les principales composantes et d'en dégager les caractéristiques fondamentales⁶.

Les premiers spectacles de burlesque proposés au public québécois le furent par des troupes américaines en tournée que l'on engageait pour quelques soirs ou encore à qui l'on confiait un contrat pour toute une saison⁷. Ces représentations, on

6. Mentionnons l'existence des trois seuls ouvrages québécois publiés jusqu'à ce jour sur le sujet et qui pourraient compléter ou éclairer cet article. Ces publications sont:

- Jean Grimaldi présente. Propos recueillis par Jacques Cimon et mis en manuscrit par Philippe Laframboise. Montréal, René Ferron Editeur, (1973), 127p.

- LAFRAMBOISE, Philippe. *La Poutine*. Montréal, Editions Héritage, (1978), 139p.

- PETRIE, Juliette. *Quand on revoit tout ça! Le burlesque au Québec 1914-1960*. Montréal, Les Editions Juliette Petrie Enr., (1977), 223p.

7. Parmi les théâtres qui, à la fin du XIX^e et au tout début du XX^e siècle, s'engagèrent sur la voie du burlesque américain, il faut particulièrement signaler le Théâtre Royal de la rue Côté à Montréal (cette rue était située au cœur du quadrilatère formé par les rues Saint-Urbain, Cheneville, Lagauchetière et Craig) qui, après son inauguration par la Compagnie de Vaudeville français de New York, fut l'hôte de plusieurs troupes américaines en tournée. Ce théâtre, dont l'ensemble des activités s'échelonnent sur quelque soixante et un ans (1852-1913), avec sa formule de spectacles à bas prix, en réservant une place de choix au vaudeville et au

s'en doute, étaient alors réservées aux habitants de Montréal et de Québec puisque les autres villes n'étaient pas pourvues de salles aménagées et que, par conséquent, elles ne pouvaient pas accueillir ces troupes de passage. Jusqu'à 1914 environ, ce furent donc les troupes des compagnies américaines qui amusèrent le public québécois⁹, qui le sensibilisèrent à un nouveau genre de divertissement et qui, jusqu'à un certain point, approvisionnèrent en matériel de toutes sortes (*bits*⁹, comédies, chorégraphies et même conduite générale du spectacle) les *burlesquers* d'ici qui progressivement commençaient à se tailler une place.



Si l'on comprend aisément que les spectacles offerts par les troupes américaines en tournée se déroulaient en anglais, il est par contre un peu plus étonnant de constater que ceux donnés par « nos » comédiens le furent également jusque vers 1920. A Montréal, rue Sainte-Catherine, les classiques français étaient joués « à la française »

burlesque, influença l'évolution du théâtre montréalais. (C'est au groupe de recherche en art populaire, dirigé par Raymond Montpetit à l'UQAM, et particulièrement à Sylvie Dufresne que nous devons bon nombre des informations sur l'histoire du Théâtre Royal.)

8. Plusieurs de ces spectacles étaient alors produits par la Columbia Circuit (aussi connue sous le nom de Columbia Amusement Company), compagnie américaine organisée au début du siècle par Samuel A. Scribner et spécialisée dans les spectacles de tournée. Il est important de souligner que cette présence ou cette domination américaine au Québec se manifeste surtout au plan des divertissements populaires, tandis que la culture savante ou officielle reste plutôt tournée vers l'Europe.

9. *Bit*: sketch comique ou petite comédie, interprété par un nombre réduit d'acteurs, joué *ad lib* (c'est-à-dire en improvisant librement à partir d'un canevas sommaire). Après avoir fixé le caractère des personnages, les comédiens (généralement au nombre de deux ou trois) s'entendent pour tracer un canevas rapide. Ils déterminent le *punch* final, puis improvisent. La durée minimum d'un *bit* varie entre deux et cinq minutes, tandis que sa durée maximale peut atteindre une quinzaine de minutes. Les *bits* sont parfois joués en avant du rideau pour permettre un changement de décor. Plusieurs d'entre eux sont de provenance américaine.

par des artistes qui pour la plupart venaient de France, tandis que rue Saint-Laurent, où se trouvaient les principaux théâtres de burlesque, les comédiens se voyaient imposer l'usage de la langue anglaise pendant les représentations par les propriétaires de salles qui les engageaient.

C'est la troupe d'Olivier Guimond père¹⁰, au théâtre Starland, qui la première a commencé à penser au public francophone de la métropole. Les comédiens de la troupe de Tizoune, pour plaire à tous et pour se conformer à la volonté de leur



employeur, disaient d'abord leur réplique en anglais qu'ils traduisaient immédiatement en français jusqu'au *punch* de la fin qu'ils donnaient exceptionnellement, en primeur, en français. Les spectateurs francophones avaient au moins le privilège de savourer le gag avant le public anglophone. C'est ainsi qu'à partir des années vingt, au Québec, le français s'est graduellement installé sur la scène des variétés. C'est à ce moment aussi que le théâtre National, fondé une vingtaine d'années plus tôt, décida de rompre avec la vocation qu'on lui connaissait, celle de présenter du théâtre dit « sérieux ». Charlie Ross (Pic-Pic), Paul Hébert (Macaroni) et Paddy Shaw (Swifty) furent d'abord engagés pour une saison d'été; leur succès fut inespéré et on

10. En fait, cette troupe était celle d'Arthur Petrie qui, lors d'une tournée en Ontario, avait retenu les services de Guimond père alors *shoe shine boy* à la gare d'Ottawa. Après l'avoir vu faire deux ou trois pirouettes et quelques grimaces, Petrie l'avait engagé comme porteur de bagages pour sa troupe et lui avait demandé de divertir les spectateurs durant les changements de décors. Mais, rapidement, Guimond devint une vedette et, de retour à Montréal, quelques semaines plus tard, la troupe de Petrie était déjà considérée comme étant celle de Tizoune.

inscrivit le burlesque à la programmation des saisons régulières subséquentes. Le National — dont la politique fut rapidement imitée par d'autres directeurs de théâtre — prit dès lors une nouvelle orientation qui, comme on le sait maintenant, en fit non seulement la grande maison du burlesque à Montréal mais aussi le véritable « palais du rire » au Québec. Évidemment il y avait eu avant lui le théâtre Royal et le non moins célèbre Gayety. Mais le Gayety, qui avait ouvert ses portes en 1912, présentait essentiellement des *shows* américains, donc en anglais. C'est dans cette salle, aujourd'hui occupée par le Théâtre du Nouveau Monde, qu'on a pu voir les « gros » spectacles de burlesque venus des États-Unis. C'est également dans cette salle, au début des années quarante, qu'on a pu goûter les talents particuliers de Peaches et de Lily St-Cyr, effeuilleuses réputées¹¹.

Avant de connaître cette période florissante, les *burlesquers* avaient toutefois vécu des débuts modestes et difficiles. Car il avait d'abord fallu se composer un répertoire, engager et initier des jeunes comédiens à un métier qu'ils devaient exercer dans des conditions matérielles presque inimaginables, en outrepassant les remontrances du clergé et des autorités civiles¹²; il avait fallu aussi faire accepter aux propriétaires de théâtres de jouer dans la langue du public québécois et il avait fallu, enfin, remonter les années de dépression économique. Puis, en l'espace de quelques années, presque sans autre publicité que la rumeur populaire, le burlesque a pris son essor. À chaque nouvelle saison, en effet, en même temps que le nombre de jeunes comédiens venus se joindre aux équipes des plus âgés grandissait, les théâtres devenaient de plus en plus nombreux à mettre à l'affiche des spectacles de burlesque. Et si, vers 1914, comme le mentionnait Henri Deyglun, Montréal ne comptait que trois salles spécialisées dans ce genre de spectacles: le King Edward, le Midway et le Starland, totalisant près de trois mille sièges disponibles, elle pouvait accueillir, à peine une quinzaine d'années plus tard, soit vers la fin des années vingt, près de sept mille cinq cents spectateurs dans une douzaine de salles différentes. Le burlesque venait donc de prendre une ampleur considérable. Il était connu, répandu et aimé non plus seulement à Montréal et Québec mais, dès lors, à l'échelle de la province¹³.

11. Mis à part le Gayety et quelques cabarets, rares étaient les théâtres à Montréal qui offraient du strip-tease. Le strip-tease intégral n'était d'ailleurs pas permis. Mais, on pouvait occasionnellement en voir dans quelques salles de la *Main*, quand les danseuses avaient la certitude qu'aucun inspecteur veillant au respect des bonnes mœurs dans la métropole n'était dans la salle.

12. Les textes relatifs à la condamnation du théâtre par le clergé catholique sont nombreux. Fait à noter, les autorités religieuses ne s'en prennent pas seulement aux spectateurs qui assistent à ces représentations mais également aux directeurs de journaux et journalistes qui, par leurs annonces et leurs critiques, incitent le public à se rendre au théâtre. Ainsi, pouvons-nous lire dans une circulaire de Mgr l'Administrateur Apostolique adressée au clergé du diocèse de Montréal et datée du 9 octobre 1925:

« (...) Il n'est pas de sujet qui nous ait causé plus de soucis, et si vous voulez consulter la collection de nos Mandements et Circulaires, vous constaterez que dans le seul volume 13, il n'y a pas moins de cinq lettres sur les dangers des mauvais théâtres. (...) Le théâtre est devenu l'une des distractions mondaines les plus répandues. Il peut devenir facilement l'une des distractions les plus périlleuses. (...) Il y a là une exhibition des mœurs qui ne peuvent être les mœurs d'une société normale, et qui ne sont qu'une école de vice et de scepticisme.

Je n'ai pas l'intention de m'étendre longuement sur ce sujet. Je ne puis m'empêcher de remarquer toutefois combien il est attristant de voir des catholiques, hommes ou jeunes gens, femmes ou jeunes filles, qui, par respect humain ou bravade, vont entendre des propos ou regarder des gestes dont il n'est pas possible qu'ils n'aient honte. Comme il est triste aussi de lire dans nos grands journaux, presque sans exception, l'annonce qui attire à ces spectacles. (...) » (Dans *Mandements, lettres pastorales, circulaires et autres documents des Evêques du diocèse de Montréal*, tome 17, p. 485-486.)

13. C'est à Jean Grimaldi que revient le mérite d'avoir, en pleine crise économique, mené « systématiquement » les premières tournées à travers le Québec. Il y avait eu avant lui la troupe d'Alfred Nohcor (aussi appelée, avant 1915, Rollin-Nohcor) qui avait effectué quelques rares tournées. Mais il semblerait bien que



La «ligne de filles»... caractéristique du genre. Années 20. Photo: Royal Studio Reg. Collection Juliette Petrie.

un cocktail de digestion facile

Le succès étonnant de ces spectacles reposait sur une formule précise et originale qui avait longtemps été éprouvée au burlesque et au vaudeville américains¹⁴. Cette formule, qui fut sensiblement la même pendant près d'un demi-siècle, misait avant tout sur la diversité dans la représentation. Le spectacle commençait par la projection de deux films auxquels succédait une ouverture musicale — à laquelle participait la traditionnelle « ligne de danseuses » — qui était suivie de *bits*, entrecoupés de numéros de variétés¹⁵ ; il se terminait par la grande comédie de fermeture qui était jouée *ad lib* après l'entracte¹⁶. Puis, en fin de programme, on proposait en reprise les films projetés en début de soirée. Cette marche à suivre caractéristique du spectacle burlesque et à laquelle les troupes s'appliquèrent à se conformer se résumait, somme toute, en une série d'enchaînements présentés successivement au public,

les régions de l'Abitibi et du Saguenay/Lac St-Jean, par exemple, n'avaient pas été visitées avant la venue de Grimaldi et de sa troupe.

14. Bernard Sobel décrit longuement la composition de ces spectacles dans ses ouvrages intitulés *A Pictorial History of Burlesque*, New York, Bonanza Books, (1956), 194p. et *A Pictorial History of Vaudeville*, New York, The Citadel Press, (1961), 224p.

15. Exceptionnellement, le National fut le seul théâtre à inclure à son programme de burlesque un court drame. Ce drame d'une quinzaine de minutes était, aux dires de Rose Rey-Duzil et de Paul Thériault, tantôt improvisé, tantôt confié à la plume d'un artiste de la troupe. Il serait très probablement plus juste, dans bon nombre de cas, de parler de mélodrames plutôt que de drames.

16. Contrairement aux grandes comédies de fermeture qui étaient à l'affiche pendant l'âge d'or du burlesque et qui pouvaient durer de 45 minutes à une heure, on jouait plutôt, durant les années avoisinant 1915, des sketches d'une vingtaine de minutes tout au plus, toujours improvisés, à partir d'un thème donné et où le jeu physique prédominait. Ce genre particulier appelé *slap stick comedy*, dans lequel le comique gestuel l'emportait sur le comique verbal, avait finalement un avantage: pour en saisir le sens et en rire, il n'était pas nécessaire de comprendre l'anglais qui était alors « de mise » sur scène.

c'est-à-dire sans l'intervention d'un présentateur ou d'un maître de cérémonie comme au music-hall. C'était une sorte de cocktail de digestion facile offert dans un rythme vigoureux et fringant, gage de la réussite du spectacle.

En dépit de ce fantastique succès, le burlesque glissa rapidement sur la pente du déclin. Au début des années cinquante, le public se mit à délaisser les théâtres pour fréquenter les cabarets naissants ou, plus simplement, s'asseoir devant le téléviseur tandis que les comédiens préférèrent « faire du club » parce qu'ils y étaient beaucoup mieux rémunérés. Puis, en 1967, Gilles Latulippe tenta une nouvelle relance en ouvrant la dernière institution du genre au Québec (non subventionnée, comme les autres établissements de ce type qui l'ont précédé): le Théâtre des Variétés¹⁷. Si les comédiens, qui avaient connu l'âge d'or du burlesque (Olivier Guimond fils, Paul Desmarteaux, Rose Ouellette, Manda Parent, etc), jouaient alors le « vrai » répertoire dans la grande tradition de la Belle Époque, ceux qui y travaillent aujourd'hui participent plutôt à des revues et des comédies musicales signées Gilles Latulippe. Assis quelque part dans cette salle, nous avons l'impression que les spectateurs et les derniers « as » du *ad lib* qui s'y produisent se répondent sans arrêt, que ce type de spectacles plaît toujours et qu'il est loin d'agoniser. Il s'éteint pourtant... non pas faute de public, mais à défaut de relève. Il faudrait, en effet, des « amateurs » particulièrement doués pour l'improvisation, et qui ne craindraient surtout pas de tremper dans une espèce de sous-art dévalué par la culture dominante, pour pouvoir annoncer de nos jours la reprise de *Beau et chaud*, de *Pafl une tomate* ou de *la Pelote de laine*.

Mais où puisaient les *burlesquers*, où trouvaient-ils de telles pièces et en nombre suffisant pour changer de programme à chaque semaine? Nous avons déjà dit que c'était vers les États-Unis qu'ils s'étaient d'abord tournés pour s'approvisionner en scénarios de comédies burlesques¹⁸; mais, si le répertoire américain était consigné par écrit, dès qu'il fut adopté et adapté par les artistes québécois, c'est oralement qu'on l'a véhiculé ici. Plusieurs des *bits* et des grandes comédies joués au Québec furent donc des traductions ou des adaptations de pièces américaines dont généralement une seule personne, l'acheteur, possédait une copie en anglais. Cette personne, transmetteur du répertoire, faisait la lecture à haute voix et en français à tous les autres membres de la troupe. Puis, le travail de répétition commençait en même temps que celui de métamorphose plus ou moins partielle du canevas. Les acteurs improvisaient à partir des gags retenus lors de la lecture de la pièce, en personnalisant les canevas et en les ajustant au public québécois. C'est ainsi que durant les répétitions et pendant cinquante ans, ce répertoire d'origine américaine s'est transmis chez nous, de bouche à oreille, d'une génération de comédiens à une autre. Si, dans l'Entre-deux-guerres ou à peu près, certains auteurs tels Paul Coutlée, Jules Ferland, Régis Roy et Pierre Christie¹⁹, pour ne nommer qu'eux, ont signé quelques

17. Deux études similaires ont été réalisées sur le Théâtre des Variétés: HÉBERT, Chantal et Philippe Dubé. *Monographie descriptive du Théâtre des Variétés*. Québec, Université Laval, Juin 1978, 61p.

TELLIER, François et Maurice Thibaudeau. (Sous la direction de Robert Claing). *Le Théâtre des Variétés*. Montréal, Cegep Ahuntsic, Novembre 1975, 69p.

18. Les *burlesquers* québécois ont abondamment puisé dans des sources préexistantes, de type commercial, qu'ils se procuraient sur le marché américain. Il existe encore, en effet, aux États-Unis, des maisons spécialisées dans la vente de recueils de gags, de *bits* et de comédies. Ces pièces, qui étaient offertes, avaient souvent été jouées par des comédiens qui, un fois retraités, les avaient résumées sous forme de canevas.

19. Pour plus d'informations sur ces auteurs, voir:

revues et bon nombre de monologues humoristiques ou comiques qu'ils ont publiés dans *le Passe-Temps*, *le Répertoire*, *le Bret*, ou *le Bavard*, il semblerait bien, du moins dans l'état actuel des recherches, qu'on ne leur doit pas la majorité des comédies burlesques présentées sur les scènes québécoises. Il est toutefois probable que les acteurs se soient occasionnellement inspirés de leurs textes, voire même qu'ils aient travaillé *ad lib* sur certains d'entre eux; mais, tout compte fait, nous sommes d'abord en présence d'un répertoire américain adapté. C'est avant tout auprès des États-Unis que les *burlesquers* québécois se sont alimentés. Rien de vraiment étonnant à cela puisque ce genre de spectacles y avait trouvé son origine²⁰.

Ces canevas de comédies américaines (comme ceux de comédies québécoises) n'étaient, par ailleurs, pas très amusants en eux-mêmes. Car ils n'étaient pas conçus pour être lus, mais pour servir de support au jeu de comédiens qui savaient les animer et les colorer. Bref, ils revêtent un caractère banal pour un non-initié et à les lire, on a du mal à imaginer comment il était possible de dérider une salle avec aussi peu.

«L'humour de ces situations est rarement perceptible dans le texte imprimé qui, pour être drôle, doit être «acté» et visualisé. C'est la personnalité des comédiens, l'action et les tournures de phrases qui suscitent le rire (...) En fait, les *bûts* n'étaient originaux que dans la mesure où la présentation qu'en faisait l'acteur l'était.»²¹

Les canevas donc, parce qu'ils étaient repris par différents comédiens, devaient être caractérisés ou plutôt personnalisés, comme le dit Bernard Sobel, par les mimiques et les expressions propres à chaque *comic*. Ils étaient du reste conçus de façon telle à remémorer au comédien qu'il devait engraisser le canevas-squelette. Pour ce faire, on indiquait par endroit sur les canevas américains, entre parenthèses dans le texte, le mot *business*. Ce mot signifiait que le passage devait être étoffé verbalement ou gestuellement par le *comic*. Celui-ci se servait alors de la séquence pour exécuter une sorte de numéro d'acteur. Chaque *comic* jouait avec le type d'humour qui lui était propre: mimiques expressives ou comique verbal. On se rappellera, plus récemment, les inimitables grimaces et contorsions de Guimond fils quand il interprétait le rôle d'un quelconque ivrogne. On se souviendra, par exemple, de cette inoubliable formule avec laquelle lui seul savait désarçonner son partenaire, se tirer de tous les pétrins et à laquelle inévitablement on l'associait. Sortie du petit écran à

- Sous la direction de Maurice Lemire, avec la collaboration de Gilles Dorion, André Gaulin et Alonzo Le Blanc, professeurs à l'Université Laval. *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, Tome II, (1980).

- MAILHOT, Laurent et Doris-Michel Montpetit, *Monologues québécois 1890-1980*, *Op. cit.*

- *Le Théâtre canadien-français: évolution, témoignages, bibliographie*. Archives des lettres canadiennes-françaises, tome V, Montréal, Fides, (1976).

20. Pour retracer les origines du burlesque, on pourrait aussi, comme le fait Bernard Sobel, remonter jusqu'à Aristophane en passant par l'Italie des XVI^e-XVII^e et XVIII^e siècles:

On dit d'Aristophane (5^{ème} siècle avant Jésus-Christ) qu'il est le père accredité du burlesque; dramaturge, poète, novateur et réformiste, c'est par la parodie qu'il réussit à se faire entendre. Il traitait avec humour les affaires courantes et son style était truffé de gags, de jeux de mots et de calembours. C'est lui qui, le premier, aborda le thème de la séduction au théâtre. Vingt-cinq siècles plus tard, le burlesque américain employait les mêmes procédés (langage et geste) en les réduisant au plus petit dénominateur commun afin de répondre aux goûts populaires.

La transition, cependant, ne fut pas aussi simple qu'elle le paraît. Du Moyen-Age au XVIII^e siècle, les Italiens firent trois contributions à ce que nous appelons aujourd'hui le burlesque américain: «the burletta, the Gesta Romanorum, and the *commedia dell'arte*».

Dans *A Pictorial History of Burlesque*, *Op. cit.*, p.11 (Traduction de l'auteur.)

21. *Ibid.*, p.74. Traduction de l'auteur.

Chansonnier Souvenir

HOMMAGE A

Jean Grimaldi

Un troupe en musique a celui qui a tant fait
pour la survivance du theatre et des
artistes a Montreal... JEAN GRIMALDI

— avec —

Toute la troupe en scene
et nombre d'artistes
invites

avec

JULIETTE BELIVEAU
MANDA
CLAUDE BLANCHARD
PAUL THERIAULT

Artistes invités

• MICHEL MAILLARD	• ANTOINETTE LEBLANC
• ALYX BOBY	• BLAISE
• JULIETTE PÉRIE	• PAUL DESHAENDEAU
• ROSE	• ROSELYN PIERRE GONCALVES
• JENNIFER LEVESQUE	• ANDRÉ LEVESQUE
• MICHELENE MARSHALL	• YVON DANIEL
• LUCILLE DORVAL	• RAÏD MOUL

ET PLUSIEURS AUTRES

LE NOUVEAU THEATRE
National
1220 STE. CATHERINE E.
L.A. 6-2841

**TOUJOURS LE MEILLEUR
SPECTACLE EN VILLE**

2449

la fin des années soixante, combien de Québécois n'ont pas repris, un jour ou l'autre, cette fameuse locution caractéristique de Tizoune Junior: «qu'a qu'a fa là, là?!...»

Le *comic*, dans le sketch et la comédie burlesque, formait avec le *straight* ou faire-valoir, un couple qui pouvait s'apparenter à celui constitué, au cirque, par les clowns rouge et blanc. L'interdépendance de ces personnages clefs²², sur qui reposait l'armature de la comédie *ad lib*, tout comme l'élaboration de la structure de

l'action, fonctionnaient selon un très élémentaire principe d'opposition et les effets comiques naissaient, bien évidemment, du contraste entre ces deux types. Le *comic*, qu'on appelait *first* ou *banana*, selon qu'il était premier ou deuxième *comic*, était toujours, quoiqu'il fasse, un personnage agréable et plaisant. Il pouvait s'ap-
proprier au bouffon, particulièrement avant 1920²³. Jadis déguisé comme un clown, c'est lui qui devait polariser les rires de l'auditoire. Il devait pressentir les attentes du public. Il avait pour rôle de juger s'il devait « en mettre ou en ôter ». Le jeu était monté de telle sorte que comme au cirque avec l'auguste, le public s'identifiait au *comic*. Il riait de ses maladresses et ne lui tenait pas rigueur de ses incartades. Les spectateurs ont toujours sympathisé avec lui parce qu'il osait transgresser des interdits auxquels eux-mêmes n'osaient contrevenir. A l'opposé, son partenaire, le *straight*, jeune premier élégant, avait pour mission, selon les conventions du genre, de situer l'action et d'édifier la trame du sketch ou de la comédie. Il mettait en place les situations et conduisait le développement de l'action dans un langage plus correct qui contrastait avec celui employé par son compère illettré. Il « servait la soupe » au *comic*, il « lui donnait à manger » selon les expressions du métier. Il veillait enfin à ce que le *comic* ne se laisse pas emballer par les réactions du public. Il faisait en sorte qu'il évite les écarts, qu'il ne dévie pas trop du sujet, que l'intrigue soit bien amorcée et qu'elle se conclue à la tombée du rideau. Le *straight* était une sorte de meneur de jeu qui devait louvoyer entre les gags du *comic*. Il avait la responsabilité de lui donner les *cues*, c'est-à-dire de le lancer sur une piste et de lui poser les bonnes questions afin qu'il ait ses rires. Son jeu déterminait la durée minimum de la comédie.

Le burlesque supposait donc des acteurs ingénieux, qui savaient saisir avec précision le moment opportun pour lancer la réplique, qui n'interrompaient pas leur partenaire mal à propos et dont la vivacité d'esprit n'était pas étouffée; c'est ce qu'on appelait: avoir le sens du *timing*. C'était aussi être capable d'établir un rapport intime entre le jeu et les réactions de la salle. Les comédiens de burlesque n'apprenaient rien par coeur, ils ajustaient plutôt leurs répliques, modelaient et variaient leur jeu selon l'attitude du public. Le résultat de la performance était plus important que la performance elle-même. Les acteurs travaillaient D'APRÈS l'auditoire et cette manière s'acquerrait par la pratique, face aux spectateurs, en jouant aux côtés des professionnels et en les regardant jouer. C'est selon la lointaine tradition de l'apprenti auprès du maître que le néophyte faisait ses classes et apprenait son métier. A vrai dire, cette gymnastique intellectuelle, commandée par le *ad lib* et à laquelle devait s'astreindre le jeune acteur, demeurait la seule véritable école du théâtre burlesque.

faut-il rire du théâtre pour rire?

Ce jeu spécifique au genre, accordé au principe de l'offre et de la demande, réglé en étroit accord avec la salle, était finalement la consigne formelle à laquelle se sont assujettis les plus grands *burlesquers*. Il ne faut donc pas s'étonner de la fidélité et de

22. Le *straight*, comme le *comic*, pouvait être interprété soit par un homme, soit par une femme. Il y avait en effet des *comics* féminins, comme Rose Ouellette, et des *straights* féminins, comme Juliette Petrie. Notons aussi l'existence d'un couple mixte de *comics* tels Joseph et Manda.

23. Au début du siècle et jusque vers 1920 environ, l'allure du *comic* s'apparentait véritablement à celle du clown. Le *comic* était coiffé d'un chapeau, revêtait un pantalon flottant et, ce qui était plus typique, se maquillait comme le clown. Il se dessinait d'épaisses lèvres qu'il peignait de blanc, portait une perruque rouge et un énorme nez de la même couleur, appelé *putty nose* ... évocation probable du nez de l'alcoolique, personnage qu'il interprétait assez souvent.



Aline Duval, Olivier Guimond fils et Jean Grimaldi dans la comédie du répertoire traditionnel: *À l'hôpital*.
Photo: Pierre Sawaya. Collection Jean Grimaldi.

la constance manifestées par le public à l'endroit de ce type de spectacles produits d'abord pour le distraire et l'égayer. Conçues fondamentalement pour le plaisir du spectateur, les comédies du théâtre burlesque devaient, avant tout, être amusantes et drôles. Pour ce faire, les acteurs empruntèrent les vieux thèmes à succès de la farce, notamment ceux des malheurs du mariage ou de la cruauté du cocuage, propres à faire naître le rire franc. Mais, à y regarder de plus près, on constate qu'à toutes fins pratiques il n'y avait pas de thématique vraiment particulière, si ce n'était que de tisser un spectacle divertissant avec les fibres disparates d'anecdotes, d'histoires et de plaisanteries. En bref, ces pièces étaient plutôt fabriquées de façon séquentielle, comme une succession de péripéties sans implication de causalité, que «conséquentielle», c'est-à-dire comme le résultat du développement d'une intrigue.

Les comédies burlesques reposaient et relaxaient l'esprit. Loin de tout désir d'instruire ou de provoquer une réflexion, elles encourageaient à être satisfait des choses telles qu'elles étaient et proposaient de fortes doses de rire, souvent provoqué par des plaisanteries érotiques, illogiques ou scatologiques. Par ricochet, d'aucuns ont alors critiqué la récurrence des thèmes abordés, le recours à des sujets tabous garants du succès de ces représentations, comme la sexualité par exemple, ou encore ont invoqué la qualité artistique douteuse de ces productions, refusant ainsi, pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu²⁴, la légitimation de ces biens symboliques consommés par un public souvent qualifié de «moyen». Certes, les *burlesquers* ont traité de sujets jugés vulgaires en vertu des usages admis et des

valeurs consacrées par la société québécoise de l'époque. Ils l'ont fait, par surcroît, dans une langue qui a donné des sueurs froides à plus d'un détenteur de la culture savante ou dominante qui y voyaient là le danger possible d'une éventuelle régression du bon parler français. Mais, somme toute, ces comédies en joual ne présageaient-elles pas les Tremblay ou Barbeau?

Il reste enfin qu'à reconnaître d'emblée la constatation suivante formulée par Jean-Cléo Godin:

«Une seule conclusion claire s'impose: le public des années 40 a préféré au 'grand' répertoire, perçu comme le véhicule d'une langue et d'une culture étrangère [sic], la saveur et la spontanéité de ses mots de tous les jours, comme s'il s'identifiait plus volontiers aux Baptiste et Catherine de son terroir qu'à tous les comptes, bourgeois et femmes du grand monde!»²⁵

Le répertoire du théâtre burlesque était finalement à l'image de tous ceux et celles qui s'exprimaient sans artifice et sans censure, qui racontaient, à une époque où il nous était rarement donné d'en entendre sur scène, des histoires gauloises, folles et truculentes dans un vocabulaire coloré et savoureux. Il mettait en scène des personnages qui, par leur langage volontiers leste, leurs tracas quotidiens et leur bonté naïvement populaire, faisaient revivre devant les yeux d'un public, qui préférait, et de loin, le divertissement à l'éducation, les paroles et les gestes des hommes et des femmes ordinaires d'ici.

chantal hébert

24. BOURDIEU, Pierre, «Le Marché des biens symboliques», dans *l'Année sociologique*, no 22, Paris, P.U.F., 1971, p. 49-126.

25. GODIN, Jean-Cléo, «Les Gaïetés montréalaises: sketches, revues», dans *Etudes françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, Avril 1979, 15/1-2, p. 151.