

Liberté et contraintes ou le rire familial du théâtre des variétés

Chantal Gamache

Numéro 55, juin 1990

Humour et rire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26975ac>

[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

Gamache, C. (1990). Liberté et contraintes ou le rire familial du théâtre des variétés. *Jeu*, (55), 95–100.

deux semaines plus tard...

Je vois l'annonce à la télévision : un beau grand blond aux yeux bleus s'avance majestueusement vers une distributrice, dans ses yeux l'amour du produit se reflète jusqu'au fond de ses pupilles, il pèse sur le bouton comme à la sonnette du premier rendez-vous, il n'a pas soif mais bave d'envie, il approche la canette comme s'il venait de trouver le Saint-Graal et un tout petit «pschitt» provoque sur son visage une extase incommensurable. Une grosse voix venue du fond de l'Olympe nous apprend que la canette qui fait «pschitt» est en vente partout, etc. Voyez-vous, dans ces occasions, j'ai comme l'impression qu'avec la bouille que j'ai, je n'ai pas la gueule de l'emploi.

En tout cas, pas cette fois-là.

richard fréchette

liberté et contraintes ou le rire familial du théâtre des variétés

Le rire n'impose aucune restriction.
Jamais le pouvoir, la violence, l'autorité n'emploient
le langage du rire.
Mikhaïl Bakhtine

A pignon sur rue à Montréal, un théâtre à la fois discret et voyant, dont on parle très peu, un théâtre pourtant assez populaire et achalandé. Les soirs de représentation, des autobus nolisés y déversent de nombreux spectateurs, qui s'y engouffrent et remplissent la grande salle. D'autres personnes, futurs spectateurs inscrits sur une liste, attendent d'y être admis, en groupe de préférence. Qu'on habite la ville ou sa périphérie, on s'associe, on s'organise pour y passer une soirée. Cette «sortie au théâtre» fait partie des activités désirables et appréciées de plusieurs regroupements sociaux.

La régularité des recettes ainsi assurées associée aux modestes dépenses permettent à ce théâtre une certaine indépendance financière. Il vit aisément depuis plusieurs années déjà. Il est peut-être le seul à Montréal à *jouir de cette situation*. Je ne crois pas qu'on puisse en dire autant des autres théâtres de la ville qui doivent avoir recours aux subventions pour continuer et développer leur production. Quel est donc ce phénomène culturel?

Les spectacles qu'on y monte régulièrement n'ont rien d'apparemment exceptionnel. Cependant, ils semblent en marge de la culture officielle, qui les néglige. Ils ne font que rarement l'objet de la critique journalistique et sont ignorés presque totalement, bien sûr, de la critique «sérieuse». Les pièces qu'on y présente ne s'inscrivent d'aucune façon dans le répertoire classique ou du moins consacré par l'institution, ni parmi les extravagantes aventures des avant-gardes. Loin de là. On n'y projette pas d'essais particuliers de mises en scène, ni de constructions textuelles ou visuelles, ni de déploiements fracassants de «stars» populaires, ni d'explosions de couleurs ou de sonorités. Ce qui attire le public aux spectacles n'est pas de cette nature.

Tout simplement, on y rit, on y rit dans le joyeux renversement du sérieux, collectivement,

familièrement, et surtout, à l'aise, un peu comme chez soi; ou plutôt, on y rit plus et mieux que chez soi. Et, cela est nécessaire, ce rire «renversant» aux lointaines origines populaires¹ dont il porte encore quelques marques, trouve écho dans les masses populaires qui l'achètent.

D'une part, dans notre société, la culture savante, apparentée à la récente constitution d'une nouvelle bourgeoisie, s'est emparée de la culture populaire, dont elle porte encore quelques traces, comme un souvenir, pour la constituer en discours observé et ainsi se construire elle-même.

Ce peuple, celui que décrivent les études folkloriques, la méthode le fait passer du vécu au spectacle; il est donné à voir, non pas pour lui-même, mais pour la science et le public dit «cultivé». S'il possède un pouvoir tonique pour revivifier des cultures, c'est en vue d'une transfusion dont profitera la culture et l'art de la «haute culture». Une fois de plus, et comme pour le «primitif» étranger de l'Occident, sans césure est le trajet qui va de la nostalgie de la culture populaire à sa récupération².

D'autre part, le développement de la culture de masse et «l'accroissement des médias de masse [ont] joué un rôle dans la désintégration de la culture traditionnelle³». Le savoir et la culture populaires sont relégués à une sphère isolée de la culture. De plus, la culture populaire traditionnelle ne se retrouve souvent que sous formes de «transpositions» ou de «résidus⁴».

La marchandisation incontournable de la culture, associée aux phénomènes décrits plus haut, entraîne la marginalisation de la consommation de la culture populaire et la confine, comme le peuple lui-même, dans des zones circonscrites. Devenu lui aussi marchandise rentable, le rire parodique, jadis libérateur du peuple, s'est atrophié. Il est maintenant bien vendu, et massivement.

Le rire que l'on entend au Théâtre des Variétés, entrecoupé de reparties imprévues, fuse d'abondance, sonore et sans façon, de tous les coins de la salle. À quoi ressemble ce rire? De quelle nature est-il? Il a un caractère particulier. On le perçoit joyeux et libre. Il se distingue de ceux que l'on côtoie ailleurs dans d'autres théâtres. Il n'a rien de la légèreté convenable qui rigole sur



1. Nous nous fondons sur la définition que Mikhaïl Bakhtine donne de la culture populaire dans son ouvrage : *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1970. Bakhtine considère le carnaval du Moyen Âge comme l'expression la plus vive et la plus parfaite de la culture populaire.

2. Fernand Dumont, «Sur la genèse de la notion de culture populaire», *Culture populaire et sociétés contemporaines*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1982, p. 34.

3. *Op. cit.*, p. 39. Fernand Dumont, dans cet article, glisse un peu trop rapidement de la notion de culture traditionnelle à celle de culture populaire, notions qu'il semble assimiler. Il faut distinguer ici la culture populaire de la culture traditionnelle, que l'on confond trop souvent. Cette appellation de culture traditionnelle résulte d'une folklorisation de la culture populaire. La tradition est ce qui reste d'une culture bien vivante.

4. *Op. cit.*, p. 39.

les boulevards des comédies mondaines. Les boulevardises sont faciles, honnêtes et satisfaites. Elles plaisaient et confirment allégrement l'ordre établi. Elles ne rient pas. Elles ridiculisent avec complaisance les habitudes de la classe bourgeoise qu'elles affectionnent et alimentent, et vers lesquelles elles tendent.

Il n'a pas, non plus, la retenue persiflante de l'ironie ni l'aigreur railleuse de la satire. D'ailleurs, ni l'ironie, ni la satire ne sont vraiment joyeuses. L'ironie, souvent sarcastique et amère, trompe et blesse. Elle pointe une victime dont elle se moque, qu'elle manipule. À peine sourit-elle. Et ce rictus ne s'abandonne jamais. Bien au contraire⁵. La satire ridiculise et condamne. Bakhtine dit de celui qui pratique cette dernière : «Le satiriste qui rit n'est jamais gai. À la limite, il est morne et sombre⁶.» Ces rires supposent l'intériorisation d'un sentiment de supériorité ou, tout au moins, laissent voir la construction d'une position de supériorité. En tout cas, ils semblent en être l'expression. Dépourvus d'empathie, ils se posent froidement au-dessus du malheur et de la faiblesse d'autrui ou bien les produisent. Ils ressemblent à la définition, à notre avis, trop exclusive et réduite que Bergson développe du rire. Il en donne comme l'un des caractères principaux, l'insensibilité.

L'indifférence est son milieu naturel [...] Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure⁷.

Cette affirmation suppose d'abord une dichotomie entre l'intelligence et la sensibilité des hommes. L'intelligence pure n'existe pas, la sensibilité pure non plus. L'intelligence, telle qu'il la définit, semble coïncider avec la dureté. Et le rire en serait un produit. La sensibilité, pour sa part, serait uniquement reliée à l'apitoiement, à la tristesse. Je ne crois pas que l'on puisse ainsi cloisonner intelligence et sensibilité sans créer un tort irréparable à la compréhension des comportements des groupes humains. L'une et l'autre, comme les deux faces entrelacées et inséparables d'une même existence, interagissent et se nourrissent mutuellement.

De plus, même si par quelque incroyable métamorphose cela était, nous ne pouvons caractériser ainsi le rire parodique populaire qui, au contraire, trouve un de ses fondements, une de ses sources profondes dans l'émotion joyeuse du corps libéré des contraintes de l'officiel et du sérieux supérieur. Pourtant, il n'y a là aucune négation, aucun silence de l'intelligence ni, bien sûr, aucune exclusion de la sensibilité. Au contraire. Le rire parodique propre à la culture populaire en témoigne. Dans le rire parodique, elles sont nécessaires l'une à l'autre.

Le rire du Théâtre des Variétés ne ressemble pas non plus à la moquerie typifiée et dirigée que l'on retrouve dans le théâtre de Molière bien qu'à certains égards on serait tenté de l'y associer. On retrouve bien sûr chez Molière le travestissement, une certaine forme de grossièreté⁸, le renversement du sérieux dans la gaieté. Tous ces traits, nous le reconnaissons, appartiennent au rire joyeux de la culture populaire.

En effet, le grotesque et le bas corporel y occupent une place importante comme lieu d'expression de l'autre vérité de l'homme. Pour la culture populaire, la vérité de la culture officielle, c'est «le droit d'opprimer le vilain, de mépriser son travail servile, de faire la guerre, de chasser sur la glèbe du

Olivier Guimond et
Manda Parent dans *Trois
heures du matin* au
Théâtre des Variétés. Un
genre comique qui a laissé
sa marque.

5. Qu'on pense à l'ironie chez le philosophe danois Søren Kierkegaard. Elle n'a rien de drôle. Elle cache ou révèle les contraintes intérieures et les souffrances de la frustration. Elle témoigne de l'impossible liberté.

6. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1979, p. 488.

7. Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1989, p. 3.

8. Cette grossièreté nous semble moins importante maintenant qu'au temps de Molière où les normes du langage et des manières de la culture sérieuse centralisatrice de la période classique rendaient grossiers les moindres écarts. Au contraire, ce Molière censuré en son temps apparaît aujourd'hui comme un digne représentant de la culture savante à laquelle il appartenait.

laboureur⁹». La vérité de la culture populaire loge dans le bas, qui engloutit et donne le jour dans le grotesque vivifiant, dans le caractère de fête du principe matériel et corporel, dans le rapprochement de la vie et de la mort, dans le renversement du sérieux et de l'officiel, dans la joyeuse conscience du temps qui passe.

Nous pouvons, à la rigueur, effectuer quelque gymnastique qui nous permettrait de retracer chez Molière les marques de ces traits caractéristiques de la culture populaire et du rire qui lui appartient. Cependant, là où ça ne va plus du tout, là où l'œuvre de Molière s'en écarte indubitablement, c'est dans l'orientation profonde du rire. Le rire de Molière vise des gens, des catégories spécifiques signifiées. De plus, il contient une leçon morale dirigée contre ces catégories.

Baudelaire, dans un article écrit à l'occasion du Salon caricatural de 1846¹⁰, bien qu'il y fasse une étude du rire où transpire parfois le préjugé et qui est, à mon avis, à la fois un peu trop étroite et un peu trop floue, établit une distinction pertinente des formes de rire. Il définit deux sortes de comique : le comique absolu et le comique significatif. Il affirme que Molière est le meilleur représentant français du comique significatif qu'il définit ainsi :

Le comique significatif est un langage clair, plus facile à comprendre pour le vulgaire et surtout plus facile à analyser, son élément étant visiblement double : l'art et l'idée morale [...] ¹¹.

Quant au rire absolu, il l'associe au grotesque qu'il considère comme une création : «il est l'expression de l'idée de supériorité, non plus de l'homme sur l'homme, mais de l'homme sur la nature¹²». «C'est le rire de l'homme, mais rire vrai, rire violent, à l'aspect d'objets qui ne sont pas un signe de faiblesse ou de malheur chez ses semblables¹³.»

Cette distinction que fait Baudelaire entre le rire significatif et le rire absolu nous rapproche du caractère universel du rire populaire tel qu'en parle Bakhtine¹⁴. Il est dirigé contre tout ce qui est supérieur; non contre un cas en particulier mais contre le tout. Il a un caractère entier.

Le rire du peuple avait comme scène la place publique; comme acteur et spectateur en même temps, le peuple lui-même. Le rire entier de cette place publique supposait la libre circulation des langages et des discours, leur confrontation dans la gaieté. Le rire avait une fonction libératrice des contraintes du monde officiel et sérieux. Il proposait l'autre face de

9. Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 99.
10. Charles Baudelaire, «De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques», *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, coll. «la Pléiade», 1976, p. 524-543.
11. *Op. cit.*, p. 535.
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 96.

Le costume burlesque indien, à sa manière, «le renversement du sérieux et de l'officiel». Rose Ouellette (La Pouné) et Gilles Latulipe jouant *Dans le grand monde* au Théâtre des Variétés.

Voyage désorganisé. Au Théâtre des Variétés, les pièces «ne s'inscrivent d'aucune façon dans le répertoire classique ou du moins consacré par l'institution [...] On n'y projette pas d'essais particuliers, de mise en scène, ni de constructions textuelles ou visuelles [...] Le public vient y rire «à l'aise, un peu comme chez soi».





l'homme, l'autre vérité du monde, la vérité régénératrice du bas corporel et matériel.

N'oublions pas cependant que le rire n'était pas l'apanage quotidien du peuple qui vivait opprimé. Il a besoin de la culture officielle pour exister. Il fonctionne avec elle dans une dynamique de renversement absolu dans le concret du monde de la construction hiérarchique et asservissante de la culture sérieuse. Le rire de la fête était momentané et portait en lui, comme son autre versant, la domination du sérieux. «La libération du rire et du corps contrastait avec le jeûne passé¹⁵» et à venir.

Mais le peuple québécois porte les traces d'une culture populaire encore assez proche. André Belleau a souvent traité de cet aspect de la société québécoise¹⁶. Au Théâtre des Variétés, nous ne sommes pas, bien sûr, sur une place publique. Mais ce théâtre exploite à sa manière ce filon de notre culture. Ainsi, les sujets traités par le rire sont souvent associés à la vie corporelle. La liberté du rire populaire se fondait avec l'autorisation de manger de la viande et de reprendre l'activité sexuelle. La vie sexuelle et tout ce qui l'entoure, le boire et le manger, sont représentés de manière assez directe et dans des situations où le sérieux est renversé dans le rire.

De plus, les comédiens ne s'isolent pas du public. Ils franchissent la barrière invisible mais non moins réelle qui sépare, dans le théâtre conventionnel, la scène où la culture officielle se donne en spectacle et la salle où elle se confirme. Dans certaines formes de recherche savante au théâtre, on tente de rompre cette clôture scénique. Cependant, il ne s'agit pas là de permettre la circulation libre et concrète entre les deux espaces, favorisant ainsi l'improvisation non pas comme performance mais comme pratique d'échange créateur. Il s'agit plutôt de favoriser la participation sérieuse et abstraite, souvent critique, du spectateur à la tragédie, au drame ou à l'absurde qui s'élabore devant lui. En général, là on ne rit pas.

Au Théâtre des Variétés, les comédiens conversent avec la salle et dialoguent avec elle. L'intervention des spectateurs peut modifier le scénario. Le burlesque, bien vivant à Montréal durant plusieurs années, n'est pas loin et s'infiltré dans ces représentations où cohabitent scénario et improvisation. Le burlesque est une des formes de théâtre moderne où, selon Bakhtine, persiste une atmosphère utopique de carnaval.

Le rire libérateur de la culture populaire, tel que j'ai tenté de le définir au long de ce texte, a laissé ses traces, je crois, dans ce type de théâtre. Cependant, il s'y trouve doublement contraint. Non seulement son existence suppose-t-elle la conscience de l'oppression de la culture sérieuse, mais le contexte social et culturel qui favorise la culture de masse et son pendant, la commercialisation de la culture, enferme le rire de la culture populaire ou ce qu'il en reste dans des ghettos contradictoires. À la fois libérateur, le rire du Théâtre des Variétés est marginal, exceptionnel. Il a émigré de la place publique en un lieu fermé, exclusif, déclassé par la culture sérieuse et exploité par la culture de masse.

On rend la marchandise culturelle «vendable». Les spectacles doivent plaire pour attirer le maximum de spectateurs. On se sert parfois d'éléments de la culture populaire, qu'on amenuise, un peu comme d'un appât. Le rire qui en résulte est ambivalent. À la fois il témoigne d'une sensation sociale de libération de l'officiel et de l'asservissement des masses à la production et à la marchandisation de la culture qui l'exploite. Le rire du Théâtre des Variétés est le pâle écho de la voix d'une culture qui s'étiolé et se transforme.

chantal gamache

15. *Op. cit.*, p. 97.

16. Voir à ce propos *Surprendre les voix*. Ce recueil de textes en contient plusieurs qui discutent cette question.