

***Le burlesque au Québec: Un divertissement populaire.* Par Chantal Hébert (Montréal, Hurtubise HMH, 1981, 302 p., ill. Cahiers du Québec, Collection Ethnologie, \$15.95)**

Josée Bouchard Martineau

Volume 3, numéro 2, 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1081077ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1081077ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (imprimé)

1708-0401 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bouchard Martineau, J. (1981). Compte rendu de [*Le burlesque au Québec: Un divertissement populaire.* Par Chantal Hébert (Montréal, Hurtubise HMH, 1981, 302 p., ill. Cahiers du Québec, Collection Ethnologie, \$15.95)]. *Ethnologies*, 3(2), 166–167. <https://doi.org/10.7202/1081077ar>

Le burlesque au Québec: Un divertissement populaire

Par Chantal Hébert

(Montréal, Hurtubise HMH, 1981, 302 p., ill. Cahiers du Québec, Collection Ethnologie, \$15.95)

Le burlesque: voici un sujet peu traité jusqu'à maintenant, sauf par quelques artisans du spectacle qui ont raconté leur expérience à travers des biographies, mais qui a retenu l'attention d'une chercheuse québécoise. En effet, Chantal Hébert a relevé le défi, dans le cadre d'un travail de maîtrise, de parler d'un type de spectacle ignoré jusqu'ici par de nombreux chercheurs qui associèrent le burlesque à la vulgarité.

Dans sa recherche, l'auteure tente de définir le burlesque dans sa forme originale américaine et les transformations que cette forme de spectacle dut subir tout au long du siècle au Québec. Aussi, afin d'éviter toute confusion à la lecture des mots "burlesque", "vaudeville", "music-hall" et "variétés", chacun de ces termes est bien défini en introduction.

D'autre part, afin de bien cerner ce que signifie le burlesque au Québec, Chantal Hébert a divisé l'ouvrage en deux chapitres que l'on pourrait nommer "parties"—dont le premier a pour but de faire l'histoire du burlesque au Québec de ses débuts (1914) à nos jours et le second de répondre aux questions: qui sont les artisans du burlesque, de quelle manière a-t-il été joué jusqu'à maintenant et de quoi est-il fait? Afin de répondre à ces questions et de remonter dans le temps, près de quatre-vingt-dix photographies sont jointes au texte.

Le premier chapitre, consacré à l'histoire, présente les trois âges du burlesque, c'est-à-dire les périodes qui se sont avérées déterminantes dans l'histoire de ce dernier. Ainsi, le lecteur voyage dans le temps par le biais de multiples visites de salles de spectacles spécialisées dans la présentation du burlesque et par la rencontre de

plusieurs comédiens, chanteurs, danseurs et directeurs de troupes. Tous les grands noms y passent: Ti-Zoune (Olivier Guimont, père), Pizzy-Wizzy, Macaroni, Juliette et Arthur Petrie, Olivier Guimont, fils, La Poune (Rose Ouellette), Juliette Béliveau et plusieurs autres.

L'époque 1930-1950, qualifiée d'âge d'or du burlesque, est clairement racontée. On apprend que cette forme de spectacle connu à cette période des transformations majeures telles que: disparition des "lignes de danseuses", apparition du vaudeville, formation de troupes d'artistes présentant des spectacles en province et arrivée de Rose Ouellette à la direction du Théâtre National.

Ensuite, levée de rideau sur les années cinquante où le burlesque perdit de sa vigueur au détriment d'une poussée de cabarets récoltant succès après succès et d'une télévision s'imposant de plus en plus dans chaque foyer. Puis, regain d'espoir en 1967 lors de l'ouverture du Théâtre des Variétés de Gilles Latulippe.

Une fois cette histoire racontée, l'auteure tente de nous faire sentir jusqu'à quel point le public québécois fut toujours près des artistes du burlesque. En fait, Chantal Hébert semble nous dire, à travers la description et la brève analyse qu'elle fait du burlesque, que cette forme de spectacle, dans la mesure où elle est bien rendue par ses artisans, possède en elle une fonction thérapeutique dans le sens où chaque spectateur trouve une libération du quotidien en assistant à une représentation. Malheureusement, l'auteure amorce l'analyse relative à cette psychologie populaire en nous laissant sur notre appétit. D'autre part, cela s'explique puisque l'objectif de départ n'est pas de définir les raisons pour lesquelles le public a toujours aimé le burlesque. Toutefois, la lecture de l'ouvrage mène le lecteur averti à une réflexion sur les petits groupes et sur le concept de "culture populaire urbaine".

Soulignons que cette publication

intéressera sûrement le public en général à cause, surtout, des nombreuses photographies, mais qu'elle attirera beaucoup plus l'attention du lecteur éclairé et préoccupé par l'analyse de divers phénomènes culturels. Par conséquent, l'ouvrage se veut plus éducatif que divertissant.

Enfin, nous pouvons affirmer que l'auteure atteint son objectif de départ et que la démarche poursuivie au cours de cette recherche nous apparaît structurée et rigoureuse. En effet, la matière rassemblée principalement à partir de plusieurs témoignages et articles de journaux nous est bien présentée avec détails. La mise en ordre des faits étant maintenant connue, il reste à pousser l'analyse. Nous constatons donc que la recherche dans le domaine de la culture populaire urbaine et articulée dans une perspective ethnologique ne fait que commencer.

Josée Bouchard Martineau
CÉLAT
Université Laval
Québec, Québec

La musique des Inuit du Caribou. Cinq perspectives méthodologiques, semiologie et analyse musicales.

Par Ramon Pelinski
(Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1981.

This book is one of the most intellectually stimulating that I have read during the past year. To review it for folklorists is a particularly interesting project since the author deals, to a large extent, with issues for which there are no adequate folk explanations. In fact, in all but the first of the five studies he examines the very relationship between diverse explanations

— folk/scientific, emic/etic, metaphor/metalanguage — and considers their power to provide answers or interpretations and to facilitate understanding. The domain of musical expression in which “meaning” is more abstract than in verbal genres because it is non-denotative (sometimes also non-verbalized or even unconscious) has been entered via many disciplinary doors. Pelinski has provided us with an eclectic collection of methods and approaches to the same subject, the drum song of the Caribou Inuit. On one hand we must consider what his work contributes to our knowledge of Inuit music and, on the other, what he has done to enrich the on-going discussion of methodology in ethnomusicology.

A fine complement to his earlier published collection, (Pelinski, Ramon with Luke Suluk and Lucy Amarook *Inuit Songs From Eskimo Point*, Ottawa: National Museums of Canada, 1979), Pelinski's *Cinq perspectives*... are based on his own, mid-1970s work in the Keewatin communities of Eskimo Point and Rankin Inlet, but also use the historically significant collections of Christian Leden and Jean Gabus. Complementing the five studies is an appendix containing transcriptions of the tunes (unfortunately without texts and with a somewhat confounding double numbering system) of 46 personal songs and one modern (Panagoniak) composition.

The five essays pass from somewhat impressionistic, ethnographic description to a variety of more formal analyses. Each is influenced by different developments in social scientific thought: semiotics, distributional and generative linguistics, numerical taxonomy. In each essay Pelinski confronts major philosophical and theoretical issues in ethnomusicology (actually in humanistic thought) with clarity and rigour and considers what the aforementioned developments can offer to the solution of basic problems. His writing is most elegant when it is most abstract. It is in the *application* of theory