

## Les gaietés montréalaises : sketches, revues

Jean-Cléo Godin

Volume 15, numéro 1-2, avril 1979

Théâtre des commencements ...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036685ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036685ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Godin, J.-C. (1979). Les gaietés montréalaises : sketches, revues. *Études françaises*, 15(1-2), 143–157. <https://doi.org/10.7202/036685ar>

# les gaietés montréalaises : sketches, revues

JEAN-CLÉO GODIN

La « revue » au théâtre est-elle autre chose qu'une parodie qui s'ignore ? À vrai dire, elle ne s'ignore pas toujours : l'intention parodique paraît au contraire évidente, l'humour est surdéterminé, affiché en termes voyants. C'est le public qui, malgré tout, se méprend : il rit, à gorge déployée, mais ne comprend pas toujours (ou ne veut pas s'avouer) qu'il rit *de* quelqu'un qui est peut-être lui-même, de quelque chose à quoi il tient, de valeurs qui sont siennes. La subtilité, dit-on, n'est pas une caractéristique habituelle de la revue, moins encore une qualité dominante du public qui s'y retrouve, avec une ferveur et une fidélité quasi religieuses...

Face à ce genre, une critique inexistante : les critiques dramatiques ne fréquentent pas ce monde-là. S'ils en parlent, c'est d'habitude avec quelque mépris ; au mieux, avec condescendance. Dans l'échelle des valeurs du critique, la revue ne peut que se retrouver en bas ou en dehors : en deçà des critères esthétiques habituels, elle est (plus ou moins consciemment) souvent considérée comme le véhicule d'une idéologie complaisante ou rétrograde. Heureusement, l'ignorance est réci-

proque et le théâtre dit des « variétés »<sup>1</sup> se passe admirablement de la critique — surtout celle des universitaires. La revue, celle qui se présente sans fard, pour ainsi dire à l'état pur, a même atteint ces dernières années un nouveau sommet de popularité ; et ce renouveau, il est important de le signaler, s'amorce en 1967-1968, date à laquelle le « nouveau » théâtre québécois prend son élan, avec la création du Grand Cirque Ordinaire, la fondation du Théâtre d'aujourd'hui, la découverte de Tremblay et de Barbeau. On assiste donc, d'une part, à un cheminement parallèle de deux tendances qui semblent s'opposer ou s'ignorer ; d'autre part, on se rend vite compte que l'esprit, l'atmosphère et les techniques de la revue ont envahi le nouveau théâtre québécois, qu'ils en constituent l'une des caractéristiques dominantes. Le commun dénominateur, c'est le sketch, le théâtre tendant à se définir comme un *show* qui colle à une certaine actualité.

Au Québec, la tradition remonte au moins à la Première Guerre mondiale. Le tournant du siècle avait donné au théâtre une sorte d'âge d'or, puisque « pendant une quinzaine d'années, de 1898 à 1914, Montréal vit la fondation d'une vingtaine de troupes professionnelles<sup>2</sup> ». Mais peu de troupes réussirent à imposer leur répertoire, les « grandes œuvres » se font attendre, les scènes sont livrées au style pompeux et déclamatoire du théâtre patriotique, pseudoépique ou du mélodrame, pseudotragique. Puis vint le cinéma qui « amena encore une baisse dans la qualité des spectacles. Ce fut la belle époque

1. Gilles Latulippe fondait son Théâtre des Variétés en 1967. Mais un premier Théâtre des Variétés a ouvert ses portes le 12 novembre 1898, rue Sainte-Catherine, près de Papineau. Ces « Variétés » déménagèrent en 1900 au Carré Chaboillez — semble-t-il pour une seule saison. Cf. John Hare, « Le Théâtre professionnel à Montréal de 1898 à 1937 », dans *le Théâtre canadien-français*, « Archives des Lettres canadiennes », t. V, Fides, 1976, p. 240-241.

2. *Ibid.*, p. 244.

des revues et des sketches humoristiques<sup>3</sup>. La revue n'est certes pas née du cinéma, car ses ancêtres sont plus lointains : la farce et la sottie, le grotesque et le divertissement de « mauvais goût » sont de tous les âges et se retrouvent à peu près partout — aussi bien, si l'on veut, chez Aristophane et Plaute que dans la *commedia dell'arte* ou chez Gilles Latulippe. Il semble bien<sup>4</sup> que dans notre courte tradition du spectacle, la revue se développe dans le sillage du boulevard et du vaudeville, et correspond sans doute à un effort pour contrer l'influence du cinéma naissant ; d'où une parenté évidente, des influences perceptibles. Le cinéma muet offrait surtout, à l'époque, des sketches à faire rire ou pleurer, un jeu que la technique d'alors rendait excessif ou mécanique, des effets peu subtils : avec sa liberté d'allure et ses facilités, la revue offrait au public un divertissement à la fois proche de ce cinéma et plus incarné — plus proche du spectateur.

C'est dès 1912 que le Théâtre Gayety ouvre ses portes, « pour entreprendre une carrière tourmentée dans le spectacle bouffe, dit burlesque américain »<sup>5</sup>, ajoutant une variété nouvelle au répertoire de l'époque, où le vaudeville, le boulevard et le mélo sont fort bien représentés. Carrière longue et prestigieuse dont les heures les plus glorieuses seront les dernières, vers 1950. Signe du destin et de l'évolution du spectacle, ce temple des « jeux interdits » deviendra la Comédie-Canadienne, propriété de Gratien Gélinas — ce dramaturge qui doit sa carrière à la revue — avant d'accueillir la plus vénérable de nos institutions dramatiques, le T.N.M. Autre rapprochement intéressant : de même que le premier héros dramatique contemporain est un soldat, c'est au rythme de la fanfare militaire que la revue semble avoir fait ses premiers pas. « La mode étant

3. Cf. John Hare, « Le Théâtre professionnel à Montréal de 1898 à 1937 », dans *le Théâtre canadien-français*, « Archives des Lettres canadiennes », t. V, Fides, 1976, p. 246.

4. Car ce n'est qu'une hypothèse. Tant que n'auront pas été faites les recherches qui s'imposent sur le théâtre et la vie théâtrale au Québec de 1880 à 1940, on ne pourra analyser avec la rigueur souhaitable la naissance et l'évolution de la revue, son impact et l'accueil qui lui a été réservé.

5. J. Béraud, *350 ans de théâtre*, C.L.F. 1958, p. 139.

au genre martial », Béraud signale en 1914 « une revue de Pierre Christe au titre significatif, *En avant... marche!*<sup>6</sup> ». D'autres titres suggèrent, sinon la cadence imposée par le caporal, la bagarre ou la claque, et davantage les bousculades et bastonnades des Three Stooges ou des Frères Marx : *Allons-y, Tape dans l'Tas, Pif! Paf!* Si les titres suggèrent le tempo, on ne s'embarrasse pas de nuances, on fonce et on se défoule, les ennemis imaginaires étant sans doute plus faciles à abattre que les vrais adversaires. Que révèle, dans ce concert bruyant, ce *Cocorico*, chant du coq (peut-être français) sonnant soit le réveil, soit la victoire ? Plus intrigant, le titre d'une revue de Paul Gury jouée en août 1919, *les Dopés* : en cette fin de guerre, s'agirait-il moins de chanter la victoire ou de plaindre les « gazés » que de dénoncer une quelconque drogue, de signaler un déclin de la société ? Ces questions n'ont sans doute qu'une importance limitée, car le texte, le *message* de la revue compte moins qu'un certain langage visuel et gestuel : sur un thème donné, les numéros se succèdent, alliant souvent la danse, le chant et le dialogue.

Ici ne se pose guère, non plus, la question longuement débattue par les Classiques à propos du théâtre : doit-il instruire ou plaire ? La revue ne se veut pas autre chose que divertissement, associé du reste aux amusements (et au public) des bars ou clubs de nuit plus qu'au théâtre ou aux activités dites culturelles. Elle s'oppose ainsi au cercle familial (surtout féminin) et s'identifie particulièrement à l'univers des hommes, pour qui ces sorties sont équivoques. Dans son récent roman qui nous ramène à 1942, Michel Tremblay illustre bien ce phénomène lorsque Gabrielle Jodoin refuse de suivre son mari, qui s'est procuré deux billets pour un « show ». Après un moment d'hésitation, celui-ci décide d'y aller quand même et déclare à sa femme : « Joue aux cartes avec tes sœurs pis ta mère si tu veux, moé j'vas demander au mari de Germaine de

6. J. Béraud, *350 ans de théâtre*, C.L.F., 1958, p. 144. Pierre Christe est l'un des rares revuistes dont les textes ont été conservés. On pourra en trouver une analyse dans le second volume du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (à paraître chez Fides).



Gratien Gélinas, dans une scène des *Fridolinades*.

(Photo : Henri Paul)

venir avec moé voir la Pouné ! »<sup>7</sup>. Chacun son univers, son divertissement : celui des maris sera d'autant plus grand qu'il sera coupé du cercle des femmes et, de ce fait, réservé ou interdit.

On aura aussi noté que ces personnages ne donnent pas le titre du spectacle : ils vont simplement « voir la Pouné ». À la veille de partir pour le « front », Fridolin en fera autant durant son *furlough* et utilisera la même expression. C'est que la revue, qui se passe si facilement de récit cohérent, d'intrigue rigoureuse et vraisemblable, fonde son succès sur la réputation de ses vedettes. La Pouné a été l'une des plus célèbres, mais il y eut aussi Tizoune et Manda, comme il y a maintenant Gilles Latulippe. De même que le cinéphile s'identifie davantage à un interprète qu'au sujet du film — on allait voir Chaplin, Mae West ou Valentino, on recherche maintenant les films où jouent les vedettes de l'heure — il semble bien que le spectateur (le terme convient peut-être mal) s'identifie à la vedette d'une revue, quels que soient le contenu et la valeur des sketches, du *show*. Le culte est évidemment nourri par la publicité, qui se soucie moins de présenter les sketches que les idoles. Ainsi, ce monde particulier du spectacle suit-il les lois simples mais efficaces d'un marché de consommation fidèle à lui-même, dont les exigences et critères de qualité ne semblent guère varier de génération en génération.

Doit-on s'étonner d'une telle constance du public, déplorer la vogue persistante d'un genre aux vertus (?) plus que douteuses ? Il faut surtout tenter de comprendre le phénomène, lequel touche de près la longue quête d'une identité et d'un langage propres au milieu québécois.

Avec le recul des années, il est facile de voir maintenant à quel point presque *tout* le théâtre francophone joué au

7. Michel Tremblay, *la Grosse Femme d'à côté est enceinte*, Leméac, 1978, p. 305.

Québec, au moins de 1900 à 1940, était *étranger*, le public n'ayant le choix qu'entre des auteurs français, souvent joués par des troupes étrangères, et les pièces que nos dramaturges s'ingéniaient servilement à rendre conformes au modèle venu d'ailleurs. La critique a mis beaucoup de temps à comprendre que l'entreprise consistant à vouloir se doter ainsi d'une tradition théâtrale tenait de la quadrature du cercle, mais le public ne s'y trompait pas, n'accordant à la *culture* que les hommages de circonstance et réservant ailleurs sa fidélité. Le cheminement de Jean Béraud, critique exigeant et soucieux de qualité autant que d'authenticité, est à cet égard révélateur, car il pressent le problème sans voir une certaine contradiction dans laquelle il reste lui-même enfermé. Ainsi en 1934, c'est avec grandes précautions, comme s'il s'apprêtait au sacrilège, qu'il exprime certaines réserves face au répertoire français. « Après avoir observé pendant des années le public montréalais, je crois pouvoir affirmer, au risque de paraître faire du paradoxe, que les œuvres modernes du théâtre français, de façon générale, ne sont pas faites pour lui convenir »<sup>8</sup>. On suppose qu'il songeait alors à de jeunes auteurs sérieux, car il parle d'une pièce de Michel Duran sur l'affaire Staviski. En fait, le malaise est plus profond, plus général, comme semblent en témoigner d'autres textes. Celui-ci, de 1941 : « Je voudrais trouver dans les pièces que l'on nous joue plus de vie, de celle de tous les jours, plus de naturel, plus de réalité »<sup>9</sup>. Cette fois, le commentaire englobe bien tout ce qui occupe la scène et Béraud dit assez clairement que tout ce théâtre ne rejoint pas la réalité d'*ici*. Le critique n'aurait pas osé penser que son texte intitulé « Le problème des accents »<sup>10</sup> soulevait le même problème, car il s'attaque à l'incohérence des divers accents qu'on entend au théâtre. Mais tout cela montre du doigt, encore timidement, la relation entre le parler populaire et la réalité du Québec d'une part, l'héritage culturel français d'autre part. On ne verra clair dans ce problème qu'avec l'invasion du

8. J. Béraud, « Le Théâtre », dans *Variations sur trois thèmes*, Montréal, Fernand Pilon, 1946, p. 19.

9. *Ibid.*, p. 38.

10. *Ibid.*, p. 178-180.



*joual* au théâtre, en 1968. « L'usage du *joual*, écrit Pierre Gobin, est une tentative pour exorciser l'héritage transmis par la norme écrite (posée comme l'expression d'un ailleurs) en utilisant la contre-norme verbale (donnée comme une voix ici et maintenant). Il est un instrument pour *maganer* la culture. »<sup>11</sup> Instrument pour dénoncer, parodier et exorciser une culture empruntée et importée, mais lui-même expression culturelle du milieu : Tremblay, Barbeau et Germain se sont chargés, en dix ans, d'en faire une démonstration convaincante.

Mais avant eux, seule la revue semble avoir eu cette audace et avoir joué ce rôle. Tant pis pour les critiques qui font la fine bouche, on ne peut s'étonner que le public (dont on dit qu'il a toujours raison) accorde sa fidélité au seul genre qu'il reconnaît comme sien. Après avoir déploré la grande pauvreté de notre répertoire, Béraud écrit :

Il est un genre, pourtant, dans lequel nos auteurs excellent sinon pour la qualité du texte, l'originalité des *gags* ou la finesse de l'esprit, du moins pour la facilité avec laquelle ils attirent le public et le font rire : c'est la Revue. Chaque année, les revuistes deviennent la providence des scènes défaillantes, et leur répertoire comporterait une bonne centaine de titres<sup>12</sup>.

Malgré et avec ses défauts, la revue s'est donc donnée une tradition originale et s'est imposée comme reflet authentique du milieu et de son langage. En ce sens, la popularité (au double sens du terme) de la revue *s'oppose* à tous les mélodrames et vaudevilles aussi bien qu'au « grand » répertoire. Étonnante et décevante « providence », à laquelle on aurait certes préféré un sauveur moins vulgaire, mieux élevé, plus glorieux. Devant ce phénomène, le critique racé et fin lettré qu'était Jean Béraud ne peut que poser une certaine contradiction qu'il n'identifie pas clairement, en condamnant chez les revuistes « le règne du *canadianisme*, de la langue torturée pour amuser par le ridicule jeté sur ceux qui *parlent bien* »<sup>13</sup>

11. Pierre Gobin, *le Fou et ses doubles*, P.U.M., 1978, p. 107.

12. J. Béraud, *Variations*, p. 178.

13. Ce texte précède et rejoint la célèbre diatribe de Victor Barbeau sur *Tit-Coq* : « Lorsque la langue d'un peuple se corrompt

[...] et qui n'en porte que mieux sur la masse populaire », tout en reconnaissant que « le théâtre peut être, d'une façon certaine, accepté comme un reflet fidèle de la langue parlée par un peuple »<sup>14</sup>. Comment peut-on en même temps déplorer que le *canadianisme* « règne » sur ce pays qui n'est plus la France, et que le « bon » théâtre nous soit étranger ? Mais il est trop facile, à près d'un demi-siècle de distance, d'ironiser sur un certain mépris inconscient du critique pour un public et un répertoire « populaires ». C'est la réalité sociale et linguistique qu'il voudrait voir autre : il reprend ainsi la vieille querelle du réalisme, qui ne sera jamais résolue. 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, 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 comtes, bourgeois et femmes du grand monde !

Voilà ce qu'a compris Gratien Gélinas, en créant Fridolin. Ce populaire anti-héros — *underdog* à la Charlot — a été conçu pour la radio, d'où il atteignait chaque auditeur dans son salon ou sa cuisine. On sait avec quel succès Gélinas présentera ensuite annuellement, pendant dix ans, une revue dont Fridolin sera la vedette. À la même époque (en 1943), un groupe de comédiens bien connus de la radio formera l'*Équipe* de Pierre Dagenais pour présenter un répertoire sérieux et moderne ; ils rencontreront l'échec, victimes peut-être d'un « souci artistique poussé trop loin au détriment de l'exploitation commerciale »<sup>15</sup>, mais plus sûrement d'une grande illusion sur l'intérêt du public pour les chefs-d'œuvre de la modernité.

jusqu'à n'être plus qu'un objet de risée de la part d'historiens... » (*La Face et l'envers*, p. 69). Mais ce débat est permanent. Et quand les *Belles-sœurs* se moquent de Lisette de Courval qui *perle* bien, elles reflètent un certain revirement de la situation, sans clore le débat.

14. J. Béraud, *Variations*, p. 178.

15. *Ibid.*, p. 95. Échec très relatif, car l'*Équipe* vivra cinq ans, pendant lesquels elle fera connaître un répertoire neuf — dont *Huis-clos*, joué en 1946 en présence de Sartre.

Misant au contraire sur un genre méprisé par la critique, faisant « tout haut, dans une langue drue et populaire qui est celle des gens de la rue, ses réflexions sur les mœurs, la politique et la vie sociale de ses compatriotes », Gélinas profite de la longue « tradition de la revue d'actualité »<sup>16</sup>, à laquelle il donne en quelque sorte ses lettres de noblesse. Sans renoncer à la légèreté caractéristique du genre ni, comme l'écrit superbement Jean Béraud, à « la matière de portée populaire propre aux revues »<sup>17</sup>, il réussit à donner à chaque *Fridolinons* une qualité littéraire, un fini inhabituels. Cas quasi unique, sans doute, où le texte<sup>18</sup> prend de l'importance, relevant le niveau et transformant les lois du genre. On parle toujours de sketches et de numéros, chansons et danses alternent encore avec le dialogue ou, surtout, le monologue ; mais ces termes n'ont plus tout à fait le même sens, l'équilibre entre les diverses composantes étant profondément modifié au profit du texte. Autre élément capital dans la transformation du genre et qui explique le succès exceptionnel des *Fridolinons* : ces revues conçues pour divertir deviennent une « sorte de conversation intime avec le public »<sup>19</sup> dès que Fridolin prend la parole, exerçant « sa verve, souvent relevée de gauloiseries fort typiques du milieu populaire canadien-français, aux dépens de toutes les classes de la société »<sup>20</sup>. À vrai dire (et là est son génie), Gélinas a surtout compris que le langage et l'inspiration « populaires » étaient les seuls moyens de s'identifier au peuple tout entier. Identification multiple englobant la vie quotidienne et l'actualité politique, où le revuiste ne rate pas

16. Jean Hamelin, *le Renouveau du théâtre au Canada français*, p. 43-44.

17. J. Béraud, *350 ans*, p. 228.

18. Les textes ont été conservés et, depuis bientôt dix ans, Gratién Gélinas en promet une édition qui se fait attendre.

19. J. Béraud, *350 ans*, p. 233. Un rapprochement s'impose, ici, avec les spectacles d'Yvon Deschamps. Celui-ci part du monologue, converse avec son public, mais le ton satirique (de même que le découpage en sketches et l'insertion de chansons) le situe clairement dans la tradition de la revue. Le rapprochement démontre, en tout cas, que la tradition reste vivante et que les techniques de la revue n'ont rien perdu de leur efficacité.

20. J. Hamelin, *op. cit.*, p. 44.

l'occasion de situer son œuvre dans l'affirmation d'une culture autonome. Ainsi la revue *Fridolinons* 42, à l'occasion du tricentenaire de Montréal, présente un sketch qui « montre une troupe d'acteurs français à l'accent déjà fort évolué fondant la ville un an avant M. de Maisonneuve et promettant aux « bons sauvages » tous les bienfaits de la civilisation »<sup>21</sup>. En contexte, cette satire des Français toujours prêts à refaire l'histoire à leur avantage prenait un sens très clair, puisqu'un débat s'était élevé cette année-là autour de la possible venue de Juvet et de sa troupe à Montréal, soulevant la question d'un certain impérialisme du théâtre français. Usant du genre le plus visiblement reconnu comme le véhicule d'une culture propre au Canada français et se moquant allègrement de l'accent « étranger » des Français, Gélinas revendiquait ainsi, pour le peuple, un certain affranchissement, le droit à une culture qu'il définisse seul pour lui-même. En somme, si Montréal a été fondée par un Français, elle est devenue en trois cents ans le centre d'un autre pays, d'une autre culture.

« La popularité qui est une forme de succès n'est souvent que le délai que l'Art se donne dans l'exercice de sa justice distributive, car l'Art, on le sait, rabaisse le succès et relève l'échec »<sup>22</sup>. La formule est belle et on serait tenté de l'appliquer à la place des revues dans l'avènement du théâtre québécois et, particulièrement, au rôle qu'y ont joué les *Fridolinons*. Celles-ci prennent fin en 1946 et *Tit-Coq*, dont le récit est emprunté à l'un des derniers sketches de ces revues, prend la relève en 1948. Et si la malheureuse Équipe de Dagenais semble avoir fait les frais d'une évolution trop lente des esprits et des goûts du public, c'est à ce moment que se produit le grand essor : en 1948, le Rideau-Vert ouvre ses portes, les Compagnons s'installent et triomphent dans leur propre salle ; le T.N.M. sera fondé en 1952 et, deux ans plus tard, le Théâtre-

21. J. Béraud, *350 ans*, p. 248.

22. Paul Toupin, *l'Écrivain et son théâtre*, p. 46.

Club se lancera dans l'aventure du théâtre plus jeune. Tout se passe comme si la revue-providence avait joué un rôle de suppléance pendant une longue période où le théâtre au Québec était en quête d'auteurs... et d'un public plus éclairé.

Il n'est pas sûr, toutefois, que la popularité des revuistes ait fait place au répertoire plus sérieux, comique ou tragique, québécois ou étranger : ils ont plutôt gardé leur place à côté de ce répertoire, et un public qui, d'une génération à l'autre, lui conserve sa fidélité<sup>23</sup>. Peut-être y a-t-il eu une vingtaine d'années où la revue s'est faite plus discrète. Il semble qu'il n'y avait alors que le cabaret pour accueillir Tizoune, Manda, la Pouné et d'autres comiques dont les noms sont associés à une longue tradition de vaudeville et de revues ; ils ne ressortiront de l'ombre et du mépris que plusieurs années plus tard, quand le milieu artistique leur accordera soudain une respectabilité nouvelle. La télévision a joué dans cette évolution un grand rôle, non seulement en mettant à profit le talent de quelques grands comiques, mais en utilisant constamment les techniques de la revue : si les téléromans et autres séries populaires n'ont habituellement rien de la satire politique ou sociale, elles usent abondamment du sketch et du récit discontinu. *Symphorien*, profitant à la fois de la participation d'Olivier Guimond et de Gilles Latulippe, et assurant à la télévision privée un énorme succès d'écoute, était-elle autre chose qu'une « revue » hebdomadaire<sup>24</sup> ?

23. Un public qu'alimentaient les nombreuses émissions radiophoniques que Pierre Pagé classe sous les rubriques de « sketches humoristiques » ou « dialogues humoristiques » : de 1936 à 1970, Pagé en dénombre 58 séries, dont 7 particulièrement importantes. Cf. *Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique québécoise*, Fides, 1975, p. 669-676.

Certes, ces émissions sont apparentées à des degrés divers à l'esprit de la revue, qui se retrouvait peut-être davantage à cette époque chez les « Carabins » de l'Université de Montréal dont l'émission satirique et humoristique, « Radio-Carabin » a duré du 16 mars 1944 au 10 juin 1953. Du côté des anglophones, plus influencés par la comédie musicale américaine, il y eut le succès plus tardif, mais éclatant, de *My Fur Lady*, satire de l'actualité canadienne jouée par les étudiants de McGill en 1956.

24. Gilles Latulippe a d'ailleurs mis *Symphorien* à l'affiche du Théâtre des Variétés à plusieurs reprises, de 1971 à 1973.

De telles émissions ont en tout cas assuré la continuité du genre. On ne s'étonne pas que le Théâtre des Variétés de Gilles Latulippe, fondé en 1967, connaisse depuis lors un succès ininterrompu, en présentant habituellement deux ou trois spectacles par saison, en alternance avec des tours de chant et, parfois, des films<sup>25</sup>. *Le Roi des nonos*, *Lâche-moi lousse*, *Un mari gaga*, *le Ministre baise mon pompon*, *Ça parle aux cuisses*, *T'étons jamais* et *À Plume et à poil* : cette liste éloquente (et partielle) des titres de revues, comédies musicales, music-halls ou vaudevilles (comment faire la différence ?) donne sans doute une juste idée du répertoire et des « variétés » qui ont fait les beaux soirs de ce nouveau temple de la revue depuis dix ans. Le public vient souvent, et en grand nombre, de la province ; un public dont la moyenne d'âge est élevée, mais où les jeunes sont nombreux. Comme Fridolin et Mastaï Jodoïn allaient « voir la Pouné », ils vont voir les nouvelles idoles : Gilles Latulippe et Paul Berval, Denis Drouin et Olivier Guimond (maintenant décédés), Manda et Suzanne Langlois, mais aussi... la Pouné, toujours populaire et qui, le 1<sup>er</sup> janvier 1968, fait son retour à la scène qu'elle avait quittée en 1954.

Peut-on expliquer une telle continuité par le seul attrait de la blague facile, du rire gras, des allusions grivoises ? Si l'on convient sans difficulté que ce public se soucie peu de la qualité du texte, il faut aussi reconnaître que sa fidélité tient à certaines valeurs traditionnelles — folkloriques ou *kétaines*, diront certains — véhiculées par la revue et qui, aujourd'hui encore, s'opposent à la Culture (celle de l'élite, endimanchée, voire précieuse) perçue comme bourgeoise ou aliénante.

Certains dramaturges contemporains l'ont compris. Ainsi Jean-Claude Germain, reprenant le vieux débat sur la langue et la culture, met la bonne humeur et la gauloiserie paysannes au service d'un vaste « théâtre dans le théâtre » où les « mi-

25. Ces renseignements, avec la liste des spectacles de 1967 à 1975, se trouvent dans un travail présenté en 1975 à Robert Claing, au Collège Ahuntsic, par François Tellier et Maurice Thibodeau.

lieux avancés » qui font du « théâtre par vanité »<sup>26</sup> sont soumis à la raillerie de la famille-peuple. Le beau langage (*Bien parler, c'est se respecter !*) et les belles manières deviennent objets de ridicule, l'envers d'une culture propre qu'on cherche à définir et à assumer. Entreprise de « récupération de l'imagerie populaire, pieuse, *kétaine*, mélodramatique »<sup>27</sup>, elle inverse les valeurs établies comme le Théâtre du Même Nom renvoyait en le parodiant au Théâtre du Nouveau Monde, identifié comme le temple d'une culture aliénée. Presque systématiquement, les héros consacrés sont voués au mépris ou à l'impuissance, les parias — anti-héros, *underdogs* — refont l'histoire à leur profit. C'est l'histoire qui est revue (et corrigée), la culture qui est parodiée ; le rire et la satire servent ici à retrouver la richesse d'un passé réputé pauvre, la force d'une collectivité repliée sur son propre mépris. Chaque spectacle, bien évidemment, privilégie le sketch, le « numéro » : structure en courtpointe où les épisodes disparates se juxtaposent, composent un récit bigarré, plus ou moins rectiligne ou continu. *Un pays dont la devise est je m'oublie* constitue le meilleur exemple d'un tel spectacle inspiré de la revue, dont il reflète les thèmes et la technique, dont il conserve l'allure et le ton.

Plus « hénaurme » est sans doute la « machinerie-revue » de Sauvageau, *Wouf-wouf*, qui témoigne avec le plus grand faste de l'influence sur le répertoire contemporain de ce « théâtre pauvre », genre ignoré des élites et de la critique, mais qui a maintenu pendant plus d'un demi-siècle le nécessaire contact entre le monde du spectacle et le peuple, entretenu le sens du divertissement, de la fête et reflété (malgré tout) les aspirations réelles de ceux qui ne s'intéressent guère aux grands acteurs. Est-il excessif de considérer, pour ces raisons, que la revue a donné au théâtre ses nécessaires assises popu-

26. Discours du deuxième comédien sur la culture, dans *Diguidi, diguidi, ha ! ha ! ha !* (Leméac, 1972), p. 62.

27. Laurent Mailhot, « Orientations récentes du théâtre québécois », dans *le Théâtre canadien-français*, p. 330.

lares ? « Notre culture est désespérément peuple »<sup>28</sup>, proclamait autrefois François Hertel, qui aurait peut-être dû s'en réjouir. Et l'on connaît la formule méprisante de Paul Toupin : « Né à l'opérette, baptisé à la radio, marié à la télévision, [...] notre théâtre qui ne s'est pas trouvé de forme s'en cherche une, anxieusement »<sup>29</sup>. Il a en partie raison, si l'on veut bien considérer que « l'opérette », dans le langage du critique, serait plutôt la revue qu'il rougirait de nommer. La radio et la télévision ont, en effet, continué d'informer notre théâtre qui (ce n'est pas sa faute) grandissait avec son temps. Quant à la « forme », je ne sais si un seul théâtre national s'en est trouvé une qui lui soit propre. Mais si l'on entend par là un certain rythme, un regard particulier sur son univers, peut-être faudrait-il reconnaître aussi que la revue a donné au théâtre québécois sa forme. Je sais que Paul Toupin n'en sera pas content et qu'il aurait préféré une autre ascendance ; mais à quel heureux homme est-il donné de choisir sa parenté ?

28. Cité par Gérard Pelletier, « Culture « peuple », *le Devoir*, 12 février 1949, p. 9.

29. P. Toupin, *l'Écrivain et son théâtre*, p. 50.