L'Annuaire théâtral 9

Revue d'histoire et de recherche



le théâtre à la radio

Société d'histoire du théâtre du Québec

L'Annuaire théâtral 9

Revue d'histoire et de recherche

le théâtre à la radio

Société d'histoire du théâtre du Québec

Comité de rédaction

Directeur:	Jean-Marc Larrue
Conseillers:	Guy Beaulne Marcel Fortin Hélène Beauchamp Raymond Pagé

Comité consultatif

Lecteurs externes:	André-G. Bourassa Dominique Lafon Alonzo Le Blanc Jonathan Rittenhouse Rodrigue Villeneuve
Traducteur:	Jean-Guy Laurin

Production

Responsable:	Jean Laflamme
Édition:	Société d'histoire du théâtre du Québec
Maquette de la couverture:	Claude Gagnon
Typographie et montage:	Éditions Maxime enr., Montréal
Impression:	Luc Charlebois

Diffusion: Diffusion Parallèle inc.

L'Annuaire théâtral est une publication semestrielle. Toute correspondance (abonnement ou collaboration) doit être adressée à *l'Annuaire théâtral*, 169, rue Champlain, Valleyfield, Q^{c} J6T 1X6; tél.: (514) 933-3203 ou 273-7466.

Dépôt légal: 4e trimestre 1991

ISSN: 0827-0198

printemps 1991

SOMMAIRE

Présentation

Raymond Pagé : *Le théâtre à la radio* 5

Articles

Pierre Pagé : *Éléments d'une esthétique sonore de la dramatique radio : à la recherche d'un métalangage.* 9

Renée Legris : *La radiodramaturgie québécoise. Quelques perspectives historiques* 23

Jacques Beauchamp-Forget : *Radio et théâtre en 1948* (document présenté par Pierre Pagé) 37

John D. Jackson : *La radiodiffusion publique et l'imaginaire national : une étude de cas* 53

Renée Legris : *Un double paradigme : radioroman et radiothéâtre.* 69

Howard Fink : *Noxon et Eisenstein : le langage et la structure filmiques du théâtre radiophonique* 89

Vincent Nadeau : *L'auteur, dites-vous?* 113

Guy Beaulne : *La radio au service du théâtre.* 121

Robert Choquette : *Le catéchisme du radio-dramaturge* (extraits présentés par Louise Blouin) 137

Dossier

Jean-Guy Côté, Marie-Claude Leclercq et Claude Lizé : *Le théâtre des régions: le cas de l'Abitibi-Témiscamingue et son rôle dans le développement du théâtre national* . . 159

Comptes rendus 169

Collaborateurs 179

PRÉSENTATION

Raymond Pagé

Le théâtre à la radio

Une des obsessions de la pratique du théâtre s'alimente à la tentative de se libérer de la littérature pour trouver l'autonomie dans la théâtralité. Le refus de la primauté du texte et de la représentation réaliste marque une rupture avec toute idée de durée, dans le sens de respecter et de laisser des traces. L'invention dramatique s'inscrit résolument dans le présent et le provisoire: ici et maintenant. L'éclatement du lieu théâtral, sous l'effet du déploiement de l'espace dramatique, oblige à revoir le rapport au public. Dans ces conditions, le sens, porté par la turbulence vertigineuse de signes multiples, est davantage soumis à la capacité et à la liberté d'écoute du spectateur/participant.

N'y a-t-il pas là une place réservée pour le théâtre à la radio? En France, celui-ci apparaît dans les années vingt. On peut comprendre qu'il ait séduit un directeur de théâtre comme Jacques Copeau ou un auteur dramatique comme Bertolt Brecht. Un théâtre accessible à la masse, appuyé sur le texte mais libéré des contraintes de la scène, ouvre en effet l'espace sur tous les possibles. Au Québec, la participation enthousiaste des comédiens, et peu après des auteurs, ne semble avoir eu d'égal que l'accueil chaleureux des auditeurs.

Dans l'introduction à son *Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise*, Pierre Pagé a bien démontré toutefois que l'aventure du théâtre radiophonique s'est développée ici en marge de la critique institutionnelle. Mais cette marginalité n'est pas vécue d'abord comme un défi lancé à la tradition théâtrale, dans ce qui serait une pleine acceptation de sa fugacité. Elle est plutôt perçue comme la sanction d'un manque. C'est ainsi que plusieurs réalisations s'orientent

vers le réalisme, cherchant par le décor sonore à donner l'illusion de cette présence physique particulière au théâtre sur scène.

D'autres par contre ont cherché à développer le théâtre radiophonique dans sa spécificité même. Sans nier le texte, ils ont tiré de l'immatérialité des signes sonores pour jouer la suggestion et l'évocation, en lieu et place de l'illustration. Ces expériences se situent, inconsciemment sans doute, dans le courant de la modernité: alléguer l'imprésentable. La construction de masse sonore peut alors renvoyer à l'écriture musicale.

C'est le point de vue développé par **Pierre Pagé** dans l'article qui ouvre le numéro. L'auteur puise dans la terminologie de la musicologie afin d'élaborer un modèle de métalangage pour la dramatique radio. **Renée Legris** retrace ensuite quelques jalons historiques du théâtre radiophonique au Québec. Elle décrit en même temps la naissance et la consolidation d'un vocabulaire propre à définir les différents genres de production. Ces perspectives sont complétées par un texte inédit de **Jacques Beauchamp-Forget**, extrait d'une thèse de doctorat soutenue à l'Université de Paris en 1948. La présentation de **Pierre Pagé** en fait ressortir l'intérêt et l'originalité.

Au Canada anglais, le théâtre radiophonique a également connu un développement important, **John D. Jackson** analyse les rapports de force qui ont conduit à une définition implicite du Canada et à la politique canadienne de radiodiffusion. Une de ses conclusions: l'organisation de la CBC, en tant que producteur de textes littéraires et dramatiques, découle de cette situation. **Renée Legris** montre d'ailleurs les liens qui existent, cette fois dans la dramaturgie radiophonique québécoise, entre les conditions de production et l'instauration d'écritures spécifiques comme celles du radioroman et du radiothéâtre.

Howard Fink, pour sa part, met en lumière l'intense activité créatrice de Gerald Noxon, dramaturge radiophonique à la CBC. Son analyse fait ressortir, dans la structure de ces scénarios, une profonde influence des théories et des techniques cinématographiques du cinéaste Eisenstein. Mais dans toutes ces productions médiatiques, qu'elles soient cinématographiques ou radiophoniques, à quelle instance niche l'auteur? **Vincent Nadeau** pose la question. Sa réponse plaide la cause de l'autorat multiple.

Le témoignage de **Guy Beaulne** illustre précisément l'importance d'une collaboration active au sein de l'équipe de production. Son regard anime quelques moments privilégiés de notre théâtre radiophonique. Comment ne pas remarquer que sa conception de la réalisation, inscrite dans l'aventure des *Nouveautés dramatiques*, repose principalement sur l'orchestration d'un rythme analogue à celui de la musique et sur l'appropriation de la théâtralité? Il est intéressant de comparer ce point de vue avec les prescriptions contenues dans le document présenté par **Louise Blouin**: *le Catéchisme du radio-dramaturge* de **Robert Choquette**.

Au moment même où nous allions commencer notre travail sur ce document, nous apprenions avec peine le décès de l'auteur. Il nous apparaît comme la moindre des choses de dédier ce numéro à **Robert Choquette**, qui n'a pas hésité à mettre son talent d'écrivain au service d'une forme d'écriture non canonique. Sa collaboration assurait à l'art radiophonique la crédibilité que confère la qualité, à défaut d'une sanction institutionnelle.

Le texte issu des travaux du **Groupe de recherche sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue** peut apparaître éloigné de l'orientation de ce numéro. En fait, il n'en est rien. Cette analyse des rapports entre le développement du théâtre régional et la domination de la métropole, celle-ci étant perçue comme le lieu de l'Institution, recoupe certaines préoccupations de nos collaborateurs au dossier sur le théâtre à la radio.

Enfin nous terminerons avec la chronique de lecture habituelle.

Pierre Pagé

Éléments d'une esthétique sonore de la dramatique radio: à la recherche d'un métalangage

1. Introduction: une nouvelle dramaturgie, commune à plusieurs pays

Depuis maintenant plus de soixante ans[1], l'art radiophonique et surtout l'art du théâtre à la radio ont trouvé une spécificité de langage et une richesse d'écriture qui imposent leurs réalisations à l'attention des

---

[1] C'est à Montréal, en 1922, que se situe le début de la radiodiffusion commerciale au Québec et au Canada. La station CKAC a été fondée le 3 mai 1922 par le journal *la Presse*, qui en confia la direction générale à Jacques-Narcisse Cartier, un pionnier méconnu de l'histoire. Également à Montréal, la station CFCF, propriété de la Compagnie Marconi, obtient en 1922 sa licence de diffusion, après avoir fait de l'expérimentation technique depuis 1919 sous la licence de XWA. La Société Radio-Canada (Canadian Broadcasting Corporation, CBC) a été instituée en 1936 et la station CBF, à Montréal, entre en ondes en 1937.

On trouvera des données détaillées sur les émetteurs au Québec et au Canada dans l'article d'Elzéar Lavoie, «L'évolution de la radio au Canada français avant 1940», *Recherches sociographiques*, numéro sur les mass-médias, vol. XII, n° 1, janvier-avril 1971, pp. 17-49.

Ailleurs dans le monde, c'est autour de 1922 que se situent les principales innovations. Le point de départ absolu semble cependant se situer le 2 novembre 1920, à Pittsburgh, où la société Westinghouse obtint la licence de la station KDKA. En Grande-Bretagne, on a créé en 1922, comme organisme commercial privé, la British Broadcasting Company, la BBC, qui deviendra société d'État en 1927. En France, deux stations sont créées en 1922: Radio Tour Eiffel et Radiola, qui deviendra ensuite Radio-Paris.

historiens et des théoriciens[2]. Dans de nombreux pays, une véritable tradition esthétique s'est créée et s'est maintenue jusqu'à nos jours. C'est le cas de la Grande-Bretagne où la BBC a toujours soutenu la création dramatique, jusqu'au point d'assurer la production d'environ un millier de pièces radiophoniques par année[3]. En Allemagne, depuis le milieu des années vingt, le terme de «Horspiel» désigne non seulement une réalité évoquée par son sens littéral — le jeu auditif — mais surtout un véritable genre littéraire spécifique de la radio. En France, des écrivains connus ont suivi l'exemple venu très tôt de Jacques Copeau, et une réflexion théorique a longtemps soutenu la recherche expérimentale dont les maîtres ont été Pierre Schaeffer et Jean Tardieu.

Au Canada anglais, on a reconnu, grâce aux travaux de recherche récents, que le premier théâtre professionnel transcontinental a été créé par Andrew Allan[4] dont l'activité professionnelle à la CBC (Canadian Broadcasting Corporation) s'est étendue sur plus de trente ans. Au Québec, le radiothéâtre a été créé principalement par Robert Choquette dès 1932[5] et le genre théâtral à la radio a consolidé son expérience et sa réflexion critique autour de la série *Nouveautés dramatiques* (1950-1962), sous l'influence déterminante de Guy Beaulne[6].

---

[2] Voir Jean Lescure, «La radio et la littérature», *Histoire de la littérature*, tome 3, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1958; voir aussi André Veinstein, «Le théâtre radiodiffusé et télévisé», *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1965.

[3] Voir Jacques Demougin, dir., *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, Paris, Librairie Larousse, 1986, article «radiophonique (théâtre)».

[4] Voir Howard Fink et John Jackson Ed.), *All the Bright Company. Radio Drama produced by Andrew Allen*, Toronto and Kingston, Quarry Press & CBC Enter., 1987, 336 p.

[5] Voir Renée Legris, *Robert Choquette, romancier et dramaturge de la radio-télévision*, Montréal, Fides, 1977, 288 p.

[6] Voir Pierre Pagé, *Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise 1930-1970*, Montréal, Fides, 1975, 826 p.

Le *Répertoire* a pu établir le corpus de la littérature radiophonique, essentiellement formé de textes dramatiques, tel qu'il s'est constitué entre 1930 et 1970. La

2. Une problématique des relations entre le son et le sens

C'est l'évolution de la technologie qui a longtemps retardé la réflexion critique et la recherche historique sur le théâtre radiophonique. Tant que les techniques d'enregistrement ne permettaient pas de produire et de conserver de façon économiquement acceptable des oeuvres radiophoniques, la relecture des oeuvres écrites ne pouvait livrer qu'une vérité esthétique partielle et ne permettait pas d'étudier en profondeur l'art des auteurs et de leurs réalisateurs. Mais aujourd'hui, fort heureusement, une écoute analytique et critique est désormais accessible aux chercheurs dans un bon nombre de cas. Cependant les politiques de conservation des institutions et des gouvernements continuent d'être inadéquates.

Lorsqu'elle est techniquement possible, la description de la dramatique radiodiffusée, telle que reçue par les auditeurs, est une entreprise très difficile. Le critique est depuis longtemps formé à la description des textes fixés par l'imprimerie, mais le chercheur se sent démuni devant la complexité interne d'une oeuvre dont la signification dépend autant du son que du texte, et dont la langue du texte doit être analysée dans l'environnement plus large d'une parole théâtrale.

Pourtant, malgré sa difficulté, l'effort de décrire l'interprétation radiophonique d'une parole théâtrale ne conduit pas à une impasse, comme c'est le cas dans les tentatives de description de l'oeuvre musicale jouée par des musiciens. Les deux types de créations, l'oeuvre musi-

---

collection de manuscrits, sous forme de microfilms, est déposée à la Bibliothèque Nationale du Québec et à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Le corpus compte environ 2 000 titres et totalise plus de 500 000 pages. On peut décrire sommairement sa composition comme suit: 1 074 radiothéâtres, 71 radioromans, 120 dramatiques par épisodes, 111 séries de textes humoristiques, 182 contes et récits, 83 dramatisations historiques. Certains auteurs dont la qualité d'écriture dramatique est indiscutable peuvent être mentionnés comme exemples de cette production: Robert Choquette, Eugène Cloutier, Louis Pelland, Guy Dufresne, Jovette Bernier, Gratien Gélinas, Roger Lemelin, Charlotte Savary, Claude-Henri Grignon. Voir le *Répertoire*, pp. 25-29.

cale et la dramatique radio, ont en commun que le sens réel de l'oeuvre se trouve dans la réalité concrète d'une série de sons voulus par l'instance génératrice et reçus par un récepteur adéquatement disposé. Mais l'oeuvre musicale écrite est une série de signes abstraits — dépourvus de tout sens intrinsèque — codés en vue de permettre la production d'une série ordonnée de sons précis, — l'oeuvre musicale jouée — génératrice d'émotions esthétiques. La note «sol» n'est qu'une fréquence vibratoire qui ne peut engendrer du sens — une émotion — que dans une séquence où elle entre en relation dynamique avec d'autres sons et selon un rythme spécifique. Par contre le lexème «sol» trouve au dictionnaire une liste de référents dont il est le signe.

L'oeuvre dramatique de la radio, au contraire, malgré toute l'orchestration qu'elle peut comporter, est essentiellement composée de paroles humaines dont le sens, tout polyvalent qu'il soit, peut être décrit.

C'est pourquoi on peut considérer qu'il est possible de décrire l'interprétation radiophonique du texte théâtral, puisqu'il s'agit d'analyser les modifications sensibles de la signification fondamentale d'un texte écrit — d'une oeuvre écrite — dont les significations complémentaires et les modalités nouvelles sont apportées par des agents sonores qui rendent l'oeuvre accessible simultanément à plusieurs individus dans une écoute commune.

La visée esthétique d'une telle description du texte sonore de la dramatique radio ne doit pas être confondue avec la démarche classique de la transcription phonétique d'un texte. L'objectif recherché n'est pas de fixer graphiquement les sons en usage dans la langue commune. C'est plutôt une recherche spécifiquement reliée à l'analyse esthétique: elle vise à retracer les effets de sens obtenus par les variations significatives d'un énoncé sonore complexe, formé de la diction d'un texte et d'un contexte sonore artificiel créé aux fins du spectacle théâtral.

Ce travail de recherche, effectué principalement dans le cadre de l'édition critique des textes radiophoniques, peut, selon ses besoins, puiser dans les ressources de plusieurs métalangages. Ainsi, il peut s'appuyer, sur l'usage des signes conventionnels utilisés pour coder la mise en scène spécialement dans les conservatoires et dans les écoles de théâtre. Il

peut aussi rechercher une systématisation des didascalies les plus fréquemment utilisées par les auteurs et les réalisateurs de théâtre radiophonique et télévisuel. Enfin, il peut adapter la très riche terminologie technique de la musicologie dont les termes sont universellement reconnus et en tirer un modèle de métalangage pour la dramatique radio.

3. L'esthétique sonore de la dramatique radiophonique

L'énoncé sonore du théâtre radiophonique est une réalité complexe, comme toute oeuvre esthétique, et un produit composite où se retrouvent divers éléments puisés dans des matériaux réellement ou virtuellement préexistants. Le théâtre radiophonique est un langage construit et non une réalité spontanée. Il ne procède pas d'une impulsion ou d'une intuition mais comporte la mise en oeuvre d'un métier et de diverses techniques. Dans la démarche de l'analyse esthétique, on peut s'associer à la tradition des métalangages musicologiques et considérer que le théâtre radiophonique est une synthèse harmonique entre trois éléments principaux.

a) Une ligne mélodique principale

C'est le langage naturel de la parole, fondé sur le texte écrit (ou sporadiquement improvisé) de l'oeuvre voulue par l'auteur, qui constitue l'énonciation du discours dramatique, de sa sémantique et de ses connotations. Son énonciation vocale dans le cadre précis du spectacle radiophonique pose spécifiquement des questions d'esthétique, parce qu'elle est une interprétation — au double sens musical et sémiotique du terme — et parce qu'elle crée une modification et une amplification du sens de l'écrit. Contrairement au texte écrit du roman, conçu pour la lecture silencieuse, le texte de la dramatique radio, comme celui du théâtre sur scène, est écrit et voulu par l'auteur comme fondement d'une activité sonore. Le texte demande, dès sa genèse, une interprétation par la médiation d'un interprète dans le contexte d'un spectacle global.

Pour décrire l'interprétation vocale du texte dramatique de la radio, on pourrait utilement faire appel aux ressources de la musicologie. Les

concepts susceptibles d'être utilisés sont le timbre et le registre des voix, l'amplitude de l'expression, le mouvement de la phrase musicale et le rythme créé par l'alternance des temps forts, des accents et des silences ou des éléments non verbaux[7].

Le rapprochement entre l'énoncé vocal du texte dramatique de la radio et la théorie de la mélodie est encore plus évident si on se concentre plus spécifiquement sur l'art vocal. Qu'il s'agisse du chant «a capella», du lied classique, de l'aria ou du récitatif, la parole chantée est toujours une forme de dramatisation qui repose sur des variations de l'intensité, de la couleur vocale, de l'expression, du tempo ou du rythme. Qu'on y ajoute une amplification complexe par l'harmonisation, par la polyphonie et par l'accompagnement au grand orchestre, on ne fait que souligner musicalement la valeur sémiologique de l'énoncé vocal et sa priorité esthétique.

b) Une première ligne d'accompagnement: le bruitage

C'est le langage instrumental et construit du bruitage qui constitue, sur le mode non-verbal, le complément sémantique de l'énonciation linguistique. Le bruitage prend la place d'un accompagnement en forme de contrepoint et de fugue, il redouble, imite ou répond à l'énoncé principal. Le bruitage peut aussi introduire un contre-sujet et provoquer, par la seule audition d'un signe sonore particulier, un élément de tension dramatique nouvelle. Bien que non verbal, le bruitage est cependant figuratif et il évoque instantanément dans la conscience de l'auditeur des images de lieux, d'environnements, d'objets en mouvement. Généralement, le bruitage est une traduction sémiotique de l'espace.

Le bruitage est créé par une énonciation mécanique, qu'elle soit artisanale ou technologique. Sa conception initiale repose sur l'idée voulue par l'auteur et explicitée par le réalisateur. On voit donc la possibilité de poursuivre logiquement l'analogie avec la musique et on

---

[7] Voir Raoul Husson, «la Voix humaine», *Histoire de la musique*, tome 1, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, 1960, pp. 48 ss.

conçoit que la mélodie du texte dramatique est soulignée par un accompagnement aux instruments.

L'entrée en ondes de la ligne d'accompagnement créée par le bruitage agit fréquemment comme l'énonciation d'un thème secondaire qui vient produire un sens complémentaire, grâce à un système cohérent d'indices sonores dont le référent est d'ordre visuel. Le bruitage joue un rôle de substitut du décor, tel qu'il existe dans le théâtre sur scène. Il crée l'image sonore d'un lieu physique aux contours suffisamment précis pour que l'auditeur, par association avec sa propre expérience visuelle, puisse l'imaginer sans autre besoin de texte.

c) Une seconde ligne d'accompagnement: la musique

La dramatique radiophonique telle que diffusée comporte toujours, sauf de très rares cas d'exception, un autre langage non verbal qui est en plus non figuratif, c'est le langage musical. Produit mécaniquement pour les besoins de la diffusion d'une dramatique radio, l'énoncé sonore de la musique n'est ni le signe d'un objet ni l'indice d'un lieu, il est le symbole d'un sentiment qui se déploie dans la temporalité. La musique, selon sa nature propre, est suggestion, dans un continuum temporel, d'une série d'états de tension transformés en harmonie par le jeu des consonances et des dissonances programmées selon une rythmique.

La réalisation radiophonique utilise l'énoncé musical sans le transformer matériellement mais elle fragmente une oeuvre préexistante et autonome pour en sélectionner une phrase musicale qu'on diffuse dans un contexte différent à la manière d'un collage.

L'insertion du fragment musical dans le continuum sonore de la dramatique radio produit chez l'auditeur averti ou chez le critique, un effet d'intertextualité puisqu'on peut reconnaître généralement une oeuvre musicale, son thème ou son auteur par un extrait significatif. L'utilisation, par le réalisateur, d'une oeuvre donnée de préférence à une autre, par exemple un Corelli plutôt que les Beatles, rattache l'émission radiophonique au contexte particulier d'une esthétique ou d'une époque.

Mais le sens immédiat du fragment musical dans le discours radiophonique lui vient essentiellement de sa place dans la syntaxe sonore qui le relie organiquement à la parole dramatique et à son accompagnement de bruitage. Son rôle apparaît alors comme une sorte de prolongement naturel de l'oeuvre musicale initiale, en créant un système d'environnements affectifs, essentiellement non figuratifs et non conceptuels. Évidemment la phrase musicale n'est pas écoutée pour elle-même et la signification complète de l'oeuvre dont elle est extraite est perdue. Mais certains effets d'harmonie, de mouvement, de rythme ou de contraste prennent alors un relief particulier par le fait qu'ils sont isolés et mis en contraste avec le texte dramatique.

Finalement, le fragment musical peut servir d'encadrement pour l'ensemble du texte dramatique. Il sert fréquemment de prélude ou d'introduction sonore et il assure des transitions temporelles dans le corps de l'action dramatique comme les rideaux à la scène. Il maintient le sens de la durée dans les temps vides de la parole, dans les interstices où le silence absolu ne peut être prolongé, alors qu'à la scène on aurait la vue du mouvement des comédiens dans un décor.

4. L'énoncé sonore du texte: une modalisation du sens

Si l'on regarde attentivement le texte dramatique de la radio, avec les didascalies indiquées par l'auteur et les indications scéniques inscrites par le réalisateur au cours des répétitions, on en arrive à le rapprocher d'une partition musicale que la voix humaine doit interpréter. Le comédien vient apporter à l'écrit abstrait la matière sensible du son, non seulement en modulant la mélodie des phrases mais surtout en modalisant leur sens par les connotations des symboles vocaux.

En donnant un corps au texte imprimé, la voix réduit ses incertitudes sémiotiques et elle concrétise les possibles connotatifs qui étaient laissés dans l'indétermination. Mais du même coup, la voix du comédien oriente le décodage du sens par l'auditeur et crée une condition nouvelle de perception de l'oeuvre. La voix radiophonique est un canal qui permet une communication plus effective mais qui exclut inévitablement d'autres interprétations possibles.

La ligne vocale du texte radiophonique joue un rôle sémantique complémentaire qui ajoute au texte écrit les éléments d'un portrait sonore des personnages. La différenciation des personnages les uns des autres est accentuée par les marques vocales des comédiens et par le style de jeu qu'ils adoptent.

Les fonctions narratives de héros, de victime ou d'obstacle peuvent être soulignées par des intonations ou des phonétisations particulières qui compensent l'absence des costumes de scène. Le jeu des voix peut suffire à susciter chez l'auditeur la sympathie, l'admiration ou la répulsion. Cet effet sensible est d'autant plus efficace qu'il agit sur l'esprit d'un auditeur qui n'est pas distrait par des éclairages, des décors ou des costumes. La voix devient souveraine.

Le traitement du texte par la voix comporte une marge d'invention que les comédiens de métier savent exploiter pour donner à l'oeuvre toute son originalité. Ainsi, l'interprétation des personnages peut aller jusqu'à la surcharge et à la caricature lorsque le texte le réclame. Le comédien peut alors créer des structures sonores récurrentes, reliées à des rôles narratifs connus qui deviennent l'équivalent des masques sur la scène. La personnalisation de certains rôles devient quelquefois si forte qu'on est fondé de parler de «masques vocaux»[8]. Ils permettent d'identifier instantanément un rôle dans l'action, ce qui est particulièrement utile et fréquent dans la comédie radiophonique. Certains types comiques sont reconnus par l'auditeur dès les premiers signes vocaux, comme c'est le cas pour le personnage de Sol ou de Clémence.

Quelles que soient les intonations particulières ou les effets scéniques spécifiques qu'on rencontre dans l'interprétation d'un texte théâtral à la radio, la voix humaine, telle qu'elle est amplifiée puis reçue dans une écoute individuelle, accomplit, par son caractère suggestif sur l'oreille et l'imagination, une modalisation essentielle du texte dramatique. La voix rend le texte non seulement perceptible à un spectateur qui ne l'a pas sous les yeux, mais surtout elle le rend acceptable, plausible, efficace dans l'ordre de l'émotion esthétique.

---

[8] Voir Pierre Pagé, *le Comique et l'humour à la radio québécoise*, t. 1, chap. 9: «Ovila Légaré», pp. 465 ss.

L'énoncé sonore de la parole théâtrale à la radio est tout d'abord un *faire savoir* par lequel il accomplit une médiation entre l'auteur-réalisateur et l'auditeur. D'un point de vue factuel, le comédien dispense l'auditeur de lire le texte. Mais au-delà de cette fonction, l'énoncé sonore met en oeuvre un *faire sentir* au cours duquel on transmet à l'auditeur une émotion théâtrale qui, sur le mode tragique ou sur le mode comique, permet à un spectateur de vivre une action avec la totalité de ses facultés imaginatives. Et cette participation à l'essentiel de l'action dramatique peut se réaliser parce que le texte sonore, dans l'épaisseur charnelle de la voix et dans ses modulations, apporte, subtilement, un *faire croire* qui crée le vraisemblable esthétique et incite l'auditeur à participer au jeu théâtral. Le texte abstrait devient par la voix une persuasion continue qui retient l'auditeur, l'empêche de quitter l'écoute et maintient la communication esthétique qui est le propre du spectacle théâtral.

5. La description de l'esthétique vocale

Pour l'analyste ou le critique qui veut décrire l'expérience du théâtre radiophonique, il est nécessaire de recourir plus explicitement à certains métalangages reliés à la voix et aux effets sonores. Puisqu'il n'y a rien de visuel, ni décors, ni costumes, ni gestes, toute l'attention de l'analyste doit se concentrer sur le son qui seul existe. Et au tout premier plan, la voix qui incarne le texte.

Prise en elle-même, la voix peut être décrite de façon assez spécifique, indépendamment du fait qu'elle soit donnée «a capella» ou avec accompagnement de bruitage ou de musique.

On ne saurait trop insister sur les propriétés[9] que possède la voix. Il faut décrire son registre et situer adéquatement son énoncé grave ou aigu dans les grandes catégories classiques qui vont de la basse et du contralto jusqu'au ténor et au soprano léger. On doit parler de son intonation qui peut être juste ou fausse, être monocorde ou modulée. Le

---

[9] Voir Raoul Husson, *loc. cit.*

timbre peut être pauvre ou posséder les qualités d'un son riche aux nombreuses harmoniques. L'interprétation vocale se fait selon une certaine amplitude et on connaît des voix dont la force n'est plus à démontrer. D'autres au contraire ont une faiblesse naturelle qui peut convenir précisément à certains rôles. Le mouvement et le rythme de l'énoncé vocal, sa rapidité, ses changements de tempo, ses silences, le mordant de son débit sont autant de caractéristiques qui peuvent servir le texte théâtral à la radio.

À ces données classiques et tout à fait fondamentales, il faut ajouter, dans la description du texte sonore, les effets spéciaux de la voix que le comédien peut produire sans le recours aux accessoires ou à la technique, et qui se caractérisent souvent par des écarts par rapport à la phonétique normale. En dehors du cri et du murmure, les effets sont nombreux où le comédien marquera davantage certaines consonnes ou insistera sur des voyelles en les allongeant ou en les escamotant pour créer un sens particulier au texte.

Tous les phénomènes sonores reliés à la voix n'ont de vraie valeur significative que par leurs relations avec d'autres éléments de l'oeuvre. Ils font partie d'un système ou d'un ensemble, et c'est le rapport qui identifie le son et lui donne un sens. En effet, une note de musique n'a aucune valeur sémantique mais, mise en relation avec une autre note et avec le paradigme d'une gamme, elle détermine une distance sonore, une durée et une harmonie potentielle. De même, le son de la voix d'un comédien peut prendre un sens spécifique par relation et contraste avec d'autres voix, par différence avec les usages de la langue parlée commune, ou encore par différence avec l'énonciation habituelle de ce comédien.

Par exemple, la modification du registre normal d'une voix peut acquérir une valeur sémiotique particulière dans le contexte d'une dramatique radiophonique. Ainsi, la transformation du registre vers l'aigu peut facilement créer un effet de comique, tandis qu'au contraire l'apparition du registre grave peut susciter un effet de tragique.

Mais il faut souligner que c'est le contexte qui précise la signification des faits sonores. L'analyse du texte peut ainsi mettre en évidence un effet d'antiphrase où nous verrons une énonciation sur un ton anorma-

lement grave créer un sens de dérision. Au contraire, l'aigu n'arrive au tragique que rarement et il quitte alors le registre musical pour atteindre au cri dans un énoncé vocal suraigu.

Dans l'énoncé radiophonique, où l'auditeur est «aveugle», le rythme et le mouvement sont particulièrement significatifs. La description des effets de rapidité dans le débit ou de la lenteur dans les réponses, la description des silences (au sens musical du terme) et des points d'orgue peut avoir une importance spéciale dans la mesure où la pièce de théâtre radiophonique doit, en vertu des contraintes du média, se dérouler à l'intérieur d'une durée fixe de trente, soixante ou quatre-vingt-dix minutes, imposée par une autorité externe. Sur la scène d'un théâtre, au contraire, la durée d'un spectacle peut varier légèrement d'un soir à l'autre sans ennui pour les participants. La durée de l'entracte ou l'inspiration des comédiens dans certaines scènes peut provoquer des changements de durée. À la radio, le minutage est rigoureux, et le réalisateur, comme tout artiste créateur, utilise cette contrainte supplémentaire pour obtenir des résultats significatifs.

6. Conclusion: un art de la diversité sonore

Le théâtre radiophonique est une forme d'art[10] qui se situe dans une proximité très grande du texte littéraire. Le dépouillement des moyens

---

[10] Sur les aspects généraux de l'esthétique radiophonique, on peut consulter les auteurs suivants: José Bernhardt, «Le relief sonore», *la Nef. La radio cette inconnue*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1951, pp. 67 ss.; Jacques Brillouin, «L'acoustique et la musique», *Histoire de la musique*, t. 1, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1960, pp. 3-47; Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1955, chap. 17: «Structures comparées: musique et langage», pp. 294-315; Pierre Schaeffer, *les Machines à communiquer*, t. 1, Paris, Seuil, 1970: «Notes sur l'expression radiophonique», pp. 89-119; Pierre Descaves et A.V.J. Martin, *Un siècle de radio et de télévision*, Paris, O.R.T.F. et Les Productions de Paris, 1965 (voir les chapitres suivants: «Au temps perdu de la recherche» par Pierre Schaeffer, pp. 115-136; «Pour un art radiophonique» par Paul Deharme, pp. 240-245; «Un dialogue avec soi» par Louis Lavelle, pp. 247-255; «Rêverie et radio» par Gaston Bachelard, pp. 257-265); Jacques Demongin, dir., *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, Paris, Larousse, 1986 (voir articles: «radiophonique (théâtre)», «horspiel», «dramaturgie», «dramatique» et «adaptation»).

ramène l'auteur, le réalisateur et les comédiens à l'essentiel: le texte. On ne peut s'en éloigner, on ne peut le noyer dans des ballets ni l'occulter par des diaporamas, on ne peut que l'interpréter. Nous ne sommes pas loin des exigences les plus classiques.

Parce qu'il est radiophonique, ce théâtre n'est pas seulement un texte écrit que chacun pourrait lire à son rythme et à sa manière. En tant que séquence sonore, c'est un art de la durée, comme la musique, et il doit être organisé esthétiquement selon la cohérence de son déroulement dans le temps. Le réalisateur, comme le chef d'orchestre, est le maître de l'ordre qu'il crée et son art nécessite une forte conscience des grands rythmes et des proportions de l'oeuvre entière. S'il doit se conformer à une mesure externe, il dispose de toute liberté créatrice pour faire alterner, dans cet espace, les temps forts, les accents et les temps faibles pour faire émerger un rythme dont la variété sera le soutien de la vie théâtrale.

Mais la richesse de cet énoncé vocal qui se déroule dans le temps n'est pas épuisée par la lettre du texte. Le théâtre radiophonique est une réalité sonore à plusieurs dimensions dont la richesse de sens s'appuie sur son équilibre harmonique. La présence simultanée et polyphonique de plusieurs lignes de l'énoncé sonore, lignes de mélodie et lignes d'accompagnement, multiplie les relations significatives, donne sa profondeur de champ à la parole des personnages et invente un espace sonore au centre duquel l'auditeur trouve le plaisir de l'esprit.

Renée Legris

La radiodramaturgie québécoise. Quelques perspectives historiques

L'histoire de la radiodramaturgie tisse peu à peu sa trame depuis que les recherches ont construit les instruments qui en facilitent la connaissance. Grâce à des études sectorielles, les aspects multiples de sa production et du cheminement de l'écriture radiophonique se sont peu à peu précisés, depuis les méandres de la programmation feuilletonesque jusqu'à la création d'une tradition québécoise du radiothéâtre, dont, encore aujourd'hui, Radio-Canada assure la diffusion. Si l'on embrasse d'un regard assez vaste la production de la radiodramaturgie québécoise depuis les années trente, il appert que des deux grandes tendances qui ont fondé cette pratique littéraire, la plus prolifique à l'origine, celle du radioroman, s'est éteinte avec les années soixante-dix, alors que le radiothéâtre, plus lent à instaurer sa tradition, dure encore et ne cesse de susciter une plus large participation des écrivains québécois.

Comme l'a fort bien démontré John Hare dans son article «L'histoire du théâtre au Québec: la recherche de l'objet»[1], la radio a joué un rôle important dans la diffusion du théâtre au Québec et, depuis 1938, elle a été un lieu privilégié de création d'une dramaturgie québécoise produite parallèlement au théâtre sur scène. Dans un numéro spécial de *la Barre du jour*, intitulé *Théâtre-Québec*[2], on présentait une «Chronologie des pièces de théâtre québécoises jouées à la Société Radio-Canada de 1950 à nos jours». Cet intérêt pour le théâtre radiophonique, dès les années soixante, révèle que la critique de l'époque n'était pas indifférente à cette production dont nous voulons ici, dans un premier temps, retracer

---

[1] John Hare, «L'histoire du théâtre au Québec: la recherche de l'objet», *l'Annuaire théâtral*, n° 5-6, automne 1988 / printemps 1989, pp. 96-104.

[2] Vol. 1, n° 3-4-5, juil.-déc. 1965, 172 p.

les jalons, avant d'entreprendre une analyse de la spécificité de certaines formes dramatiques et des idéologies qui en déterminent la signification par leur contexte de diffusion.

Le radiothéâtre ou théâtre radiophonique

CKAC a été la première station privée à proposer des dramatiques dans sa programmation, mais ce sont surtout des adaptations ou du théâtre de répertoire qui sont diffusés, entre 1931 et 1938, et il faut attendre la première grande série de radiothéâtres à CKAC, *le Théâtre de chez nous* (1938-1947), pour que s'instaure une tradition de créations québécoises. À CBF, créé en 1936, le théâtre de création trouve de plus en plus de place dans la programmation à compter de 1944, parallèlement au théâtre de répertoire qui est d'abord diffusé dans la série *Radio-Théâtre* (1939-1940), puis surtout dans le cadre de *Radio-Collège* (1941-1950) qui donne naissance à *Sur toutes les scènes du monde* (1950-1980). Cette dernière série a grandement contribué à sensibiliser les Québécois au théâtre étranger. De 1970 à 1987, le radiothéâtre est produit à CBF-FM, à l'instar des autres émissions culturelles[3].

---

[3] Parmi les écrivains qui ont mené une carrière de théâtre sur scène et dont l'oeuvre dramatique s'est démarquée par son originalité nous avons retenu quelques noms que nous regroupons ici par génération. De 1930 à 1950, Henry Deyglun, Françoise Loranger, Félix Leclerc, Guy Dufresne mènent d'abord une carrière d'auteurs radiophoniques avant de passer à la scène, alors que d'autres concentrent leur oeuvre dans la production médiatique dont Robert Choquette, Henri Letondal, Yvette Naubert, Louis Pelland, Yves Thériault. De la deuxième génération, 1950-1965, Jacques Languirand, Claude Gauvreau, Éloi de Grandmont, Marcel Dubé mènent une double carrière, alors que Charlotte Savary, Georges Cartier, François Moreau, François de Vernal, Luan Asllani, Jean-Raymond Boudou, Pierre Villon, Michel Greco et Louise Darios s'imposent comme auteurs radiophoniques. Une troisième génération, de 1965 à 1985, Michel Tremblay, Marc F. Gélinas, Marie Laberge, André Ricard, Michel Gosselin écrivent pour la scène et font de rares textes pour la radio. D'autres se font connaître par la qualité de leur oeuvre radiophonique: Marie Josée Thériault, Hélène Ouvrard, Louise Nantel, Monique LaRue, Yolande Villemaire, Gilbert Langlois, Roger Gaboury, Louise Maheux-

Le radiothéâtre : un genre et une écriture

Le théâtre radiophonique québécois, comme genre original, s'est défini en marge des deux genres radiophoniques: les radioromans et les dramatiques par épisodes qui l'ont précédé historiquement. Il s'est rattaché spontanément aux lois habituelles de l'écriture du théâtre sur scène dont l'action doit se résoudre dans un laps de temps défini et l'intrigue s'élaborer en un ou plusieurs actes. Les limites de la durée d'une émission ont souvent joué un rôle déterminant dans le choix des sujets, des personnages et du genre. Les grandes tragédies ne pouvant se développer en une demi-heure (durée habituelle de plusieurs séries), les auteurs ont plutôt utilisé le drame ou la comédie. Bien entendu, le radiothéâtre a dû respecter certaines règles propres au média radiophonique que Robert Choquette a clairement définies dans son *Petit catéchisme du radiodramaturge*[4].

L'accueil de Radio-Canada

Robert Choquette est d'ailleurs le premier auteur dramatique de la radio québécoise. Dès 1931, il commence sa carrière à la radio avec des séries dramatiques rattachées au courant folklorique de notre littérature. En 1934, il inaugure à CRCM une série de pièces humoristiques en un acte, sous le titre *le Fabuliste La Fontaine à Montréal* (repris à CBF en 1951), qui propose une fresque de la vie sociale bourgeoise de Montréal. La même année, *Vacances d'artistes* présente une série d'épisodes comiques où les incidents de la vie d'artistes, comédiens ou musiciens en vacances, donnent lieu aux bouffonneries les plus extravagantes et aux jeux de mots les plus fantaisistes. Ces deux séries ouvrent la voie à d'autres programmes d'été: *Théâtre dans ma guitare* qui présente une série de pièces de Félix Leclerc, réalisées par Florent Forget (1946), et *Théâtre Estival* (juin à septembre 1946) réalisé par Paul Leduc.

Forcier. Cette liste retient un nombre restreint de noms parmi les quelque trois cents auteurs qui ont produit, de 1930 à 1990, plus de trois mille radiothéâtres.

[4] Voir des extraits de ce document dans ce numéro (pp. 137-158).

Entre temps, CBF étend sa programmation dramatique et introduit des créations québécoises dans des séries régulières. Ainsi, *Entrée des artistes* (1944-1945) diffuse quelques pièces de Gérard Bessette, Henriette Giroux, Léopold Houlé, J. Laroche, Mario Duliani, réalisées par Judith Jasmin. La série réalisée par Pierre Dagenais, en 1946-1947, *l'Équipe aux quatre vents*, propose des pièces de Guy Saint-Pierre, Claude-Henri Grignon, Pierre Dagenais et Carl Dubuc. En 1945, débute une autre série qui fera époque, *les Voix du pays*, car elle a pour but formel de promouvoir la diffusion de créations québécoises. Ce sont Judith Jasmin et Armand Plante qui en assurent successivement la réalisation du 7 mai 1945 au 11 juin 1948[5]. Ces émissions d'une demi-heure par semaine ont favorisé une expansion importante du théâtre radiophonique et donné une plus grande confiance aux auteurs dramatiques québécois dans un domaine jusque-là dominé par les écrivains français. De même, la série *Radio-Théâtre Ford*, qui diffuse des oeuvres du répertoire étranger mais aussi, à l'occasion des dramatiques d'auteurs québécois — surtout après 1950 —, contribue considérablement au développement du théâtre radiophonique d'ici.

Il y a lieu également de mentionner une série de pièces policières, *Qui est le coupable? (1947-1948)* dont toutes les émissions étaient construites sur un même canevas, mais écrites par des auteurs différents. Ce genre de série est unique, car la plupart des séries policières étaient des adaptations[6]. *Qui est le coupable?* connut un très grand succès.

---

[5] Des pièces de plusieurs auteurs québécois y sont tour à tour présentées: Claude Aubry, Gérard Bessette, Dominique Perret, Hélène Fréchette, Guy Dufresne, J. Gilbert, Cécile Chabot, Alfred Rousseau, Jeanne Frey, Jeanne Daigle, Charlotte Savary, Yvette Naubert, Germaine Guèvremont, Vanna Ducharme, Françoise Loranger, Guy Saint-Pierre, Yves Thériault, Michelle Thériault, Claude Robillard, Paul Dumont-Frenette, Jean-Louis Béland, Jean Léonard.

[6] Les auteurs qui y ont participé, sous la direction du réalisateur Armand Plante, sont Berthe Lavoie, qui faisait surtout des adaptations, Claude Gauvreau, Joseph Rudel-Tessier, Louis-Philippe Hébert, Guy Saint-Pierre, Paul Gury, René-O. Boivin, Serge-Marc André, Jeanne Frey, Danielle Émond.

Les années cinquante à CBF

La grande série de dramatiques des années cinquante demeure les *Nouveautés dramatiques*, dont le réalisateur Guy Beaulne fait à la fois un laboratoire d'écriture dramatique pour la radio et un lieu d'expérimentation de la réalisation sonore ouvert à des questions d'esthétique plus spécifiques au média. Du 15 octobre 1950 au 15 avril 1962, trois cents soixante-quatorze pièces d'une demi-heure furent présentées à CBF.

Il est difficile de décrire en bref l'immense production des *Nouveautés dramatiques*. Pour faciliter une vue d'ensemble, nous pouvons diviser ces douze années de production en trois périodes. Au cours des deux premières années (1950-51), l'émission a surtout été alimentée par une petite équipe de cinq dramaturges dont les deux principaux ont été Yves Thériault (13 pièces) et Yvette Naubert (14 pièces). Félix Leclerc (4 pièces), Charlotte Savary (3 pièces) et Marcel Dubé (3 pièces) ont également assuré le succès de la série. La deuxième période (1952-1958), beaucoup plus longue, est marquée par des oeuvres d'auteurs nouveaux, à l'exception d'Yves Thériault (25 pièces) et de Marcel Dubé (11 pièces)[7]. Dans la dernière période, (1959-1962), nous retrouvons encore le nom d'Yves Thériault (7), ainsi que celui de huit nouveaux collaborateurs[8].

---

[7] Ce sont de jeunes auteurs: Louis-Georges Carrier (12 pièces), Bernard Daumale (16 pièces), Jean Faucher (4), Luan Asllani (13), Noël Guyves (5), Louis-Martin Tard (5), Claude Jasmin (4), Claude Gauvreau (4), Marcel Cabay (10), François Moreau (20), Jacques Godbout (4), Jacques Antoons (9), Maurice Champagne (4), Jean-Raymond Boudou (4). Au cours de cette période, les réalisateurs sont, avec Guy Beaulne, Lorenzo Godin, Paul Legendre et Jean-Guy Pilon.

[8] Jean-Raymond Boudou (6), Maurice Champagne (2) et François Moreau (2), devenus des habitués, auxquels s'ajoutent François de Vernal (4), Patrick Straram (4), Maurice Gagnon (4), Ollivier Mercier-Gouin (6) et Hubert Aquin avec *Confession d'un héros*. Ollivier Mercier-Gouin, Jean-Guy Pilon et Gilles Delorme en sont les réalisateurs.

En dépit de la rapidité de ce compte rendu, nous ne saurions passer sous silence la création par André Giroux, en 1960, de douze pièces originales pour la série *le Théâtre de Québec* — pièces qui s'ajoutent à sa production télévisuelle, *14 rue de Galais*, présentée à CBFT au cours des années 1954-1957. Nous ne voudrions pas non plus ignorer l'intéressant *Studio d'essai* (1968-70) réalisé par Madeleine Gérôme.

CBF-FM, de 1970 à 1990

Une autre série majeure, *Première*, qui débute le 10 octobre 1971 à CBF-FM, assure jusqu'en 1985 la continuité du théâtre radiophonique de création. Madeleine Gérôme, Roger Citerne et Ollivier Mercier-Gouin en sont les réalisateurs, et nous y retrouvons les auteurs les mieux connus de la production radiophonique de cette période[9]. Cette série a permis de prolonger jusqu'en 1985 la mission culturelle de Radio-Canada au Québec en assurant à de très nombreux dramaturges québécois une tribune pour se faire entendre.

Vers la fin des années soixante-dix, la Société Radio-Canada oriente sa politique culturelle vers l'information au détriment de la création. Le radiothéâtre en souffrira. De 1980 à 1987, les programmes de dramatiques passent de trois à un. *Escales* et *Premières* disparaissent respectivement en 1983 et en 1985; seule *la Feuillaison* demeure, orientée — comme Escales — vers une expérimentation de recherches sonores, à l'instar de *Nouveautés dramatiques* au cours des années cinquante. Les principaux réalisateurs de ces deux séries expérimentales sont Gérard Binet, Jean-Pierre Saulnier et Jean Piché, auxquels s'ajoutent épisodiquement Guy Lagacé (à Ottawa), Michel Gariépy (à Québec), Bertholet Charron (à Moncton) et Richard Labrie (à Matane). Ces programmes se sont donc

---

[9] Pierre Villon, Louis Pelland, Yves Thériault, Charlotte Savary, Marcel Godin, Maurice Gagnon, Guy Dufresne, Joseph Rudel-Tessier, Claire Boisvert, Jacques Brault, Marc Gélinas, Marie Savard, Gaétan Brûlotte, Jean-Raymond Boudou, Marcel Cabay, Louis-Martin Tard, Louise Maheux-Forcier, Jean-Louis Fleury, Robert Maltais, Yolande Villemaire, Michel Gosselin.

étendus à tout le réseau de CBF. Madeleine Gérôme et Ollivier Mercier-Gouin assurent jusqu'en 1986 (année qui marque la fin de leur carrière à CBF) la réalisation de nombreuses oeuvres et maintiennent une tradition riche de trente ans[10].

Créations dramatiques à CKAC 1938-1950

Ainsi que nous l'avons indiqué, c'est sur les ondes de CKAC qu'est inaugurée la tradition du radiothéâtre par la diffusion de la première série de créations québécoises. *Le Théâtre de chez nous*, qui débute le 31 octobre 1938 et se prolonge jusqu'au 22 mai 1947, connaît un succès public presque ininterrompu pendant plus de huit ans et demi. Cette série est une production de Paul L'Anglais. C'est la première série de créations originales à être commanditée.

Pendant plus de cinq années, soit de 1938 à 1943, Henri Letondal en est l'auteur unique. En 1945-1946, il écrit environ seize pièces et en 1946-1947, huit. Nous avons compté que l'ensemble de sa production atteint le nombre impressionnant de cent quatre-vingts dramatiques[11]. Henri Letondal et les autres auteurs qui ont ultérieurement participé à cette série ont pu compter sur huit réalisateurs et une «Troupe d'Étoi-

---

[10] Parmi les nouveaux auteurs dramatiques de cette période, retenons Monique LaRue, Yolande Villemaire, Louise Nantel, Hélène Ouvrard, Michel Gosselin, André Ricard, Roger Gaboury, Marie Josée Thériault, qui prennent place aux côtés de quelques piliers de la dramaturgie de la période précédente: Pierre Villon, Yves Thériault, Louise Maheux-Forcier, Louise Darios.

[11] Entre 1944 et 1947, plusieurs autres auteurs collaborent à la série: Jean Laforest, Vanna Ducharme, René-O. Boivin, Aliette Brisset-Thibaudeau, Mario Duliani, Odette Coupal, Laurier Lebrun, Simon L'Anglais, Gérard Vlémincks, Alice Gastice, Marie-Ève Liénart. En 1946-47, Henri Letondal écrit le plus grand nombre de pièces (8); il est assisté par Simon L'Anglais, René-O. Boivin, Jean Laforest, Odette Coupal et Vanna Ducharme.

les»[12] qui faisait la manchette régulière des chroniques spécialisées. Les membres de cette troupe et tous les artistes qui, au fil des ans, s'y sont greffés, ont été par la suite les piliers de tout le théâtre radiophonique, autant à CBF qu'à CKAC, jusqu'aux années soixante.

Le Théâtre de chez nous permet aux comédiens les plus réputés du Québec de créer un art du jeu radiophonique qui a bien servi le talent d'Henri Letondal. Ce dernier excelle autant dans la comédie que dans les divers types de drames, autant dans les fantaisies que dans les pièces sentimentales ou les drames de guerre.

Le Théâtre de chez nous a aussi diffusé certaines émissions spéciales qui portaient sur des personnalités historiques ou sur des événements nationaux. Nous avons ainsi noté qu'Henri Letondal a écrit diverses dramatisations de ce genre: *Louis Fréchette*, diffusé le 23 novembre 1939;

---

[12] De 1938 à 1942, la réalisation des émissions est confiée à Yves Bourassa. En 1942-1943, Gabriel L'Anglais, Simon L'Anglais et Paul Guévremont assurent alternativement la réalisation. D'octobre 1943 à mai 1944, Jacques Desbaillets remplace Gabriel et Simon L'Anglais, tandis qu'en 1944-1945, c'est Clément Latour qui lui succède. L'année suivante, c'est Gabriel L'Anglais qui réalise le premier semestre, et Jean Laforest qui assume la fonction de réalisateur de janvier 1946 à mai 1947. Le directeur de la troupe du *Théâtre de chez nous* est Jacques Auger, assisté de Gaston Dauriac, Armand Leguet, Pierre Durand, Nicole Germain, Sita Riddez, Liliane Dorsenn, Jeanne Maubourg et Antoinette Giroux qui sont les piliers de l'équipe à ses débuts. Autour de ces derniers, gravitent en alternance de très bons comédiens, bien connus du public, qui enrichissent l'équipe initiale: Albert Cloutier, Paul de Vassal, Jacques Catelain, René Coutlée, Camille Ducharme, Henri Poitras, Teddy Burns, André Treich, François Rozet. Après 1941, Clément Latour, Albert Duquesne, Antoinette Giroux, Arthur Lefebvre, Fred Barry se joignent à l'équipe. Parmi les comédiennes, Marthe Thiéry, Rose-Rey Duzil, Jeanne Demons, Juliette Huot, Marcelle Lefort, Olivette Thibault, Blanche Gauthier, Sita Riddez sont les plus importantes entre les années 1938-1942. Par la suite, Huguette Oligny, Germaine Giroux, Bella Ouellette, Andrée Basilières s'ajoutent à la distribution et remplacent alternativement Jeanne Maubourg, Antoinette Giroux, Marthe Thiéry et souvent Sita Riddez. Au cours de 1944 et jusqu'en 1946, on y trouve Jean-Pierre Masson, Guy Mauffette, Denis Drouin, Lucie Poitras, Muriel Guilbault.

Terre de nos aïeux, le 1er février 1940[13]; *l'Hommage du Canada français à Lord Tweedsmuir*, lors du décès de ce dernier, le 15 février 1940; *l'Hommage à Branly*, une dramatisation historique, le 28 mars 1940; *le Malheureux Joko*, qui s'inspire de la mort tragique du mime célèbre Mazurier, le 6 juin 1940. L'actualité de la guerre est plus percutante dans les pièces des années 1943-1945. Sont développés sur ce thème: *Nuit à Palerme*, le 13 octobre 1943; *Dans l'ombre ou le coeur d'un soldat*, le 27 octobre 1943; *le Monastère prisonnier*, le 1er mars 1944; *Torpillage en mer*, le 15 mars 1944; *le Coup d'archet* de Jean Laforest et *la Leçon de français* d'Aliette Brisset-Thibaudeau, le 21 février 1945. Noël et le jour de l'An ramènent des émissions de circonstance, tandis que les jours saints donnent lieu à des drames religieux.

Plus tard, quelques autres programmes présentent des oeuvres dramatiques d'auteurs québécois. *Studio d'essai de CKAC*, réalisé par Félix Bertrand en 1947, produit des oeuvres d'Aimé Grandmaison, Roger Marien, Jean Desprez, Paul Gélinas. *Théâtre du printemps*, diffusé en 1947, est écrit par Roger Marien et Ernest Pallascio-Morin. S'ajoutent *les Feux de la rampe* (1947), *Théâtre de la radio* (1947-1948), *le Petit Théâtre de l'humour* (1950-1953) de Roger Marien, *Zone interdite* (1950) de Pierre Dagenais. Après 1952, avec *Quatuor*, on ne trouve que des émissions spéciales qui prennent la forme des dramatiques. CKAC a modifié entièrement sa programmation culturelle.

Le radioroman ou radio-feuilleton comme dramatique

Les grandes périodes de la production du radioroman s'étalent entre le 5 janvier 1935 et le printemps 1974. Toutes les stations montréalaises ont connu durant cette période une large programmation de radioromans, mais il s'est fait fort peu de créations en région. La plupart des programmes étaient diffusés en direct de la métropole à l'exception notoire du *Soldat Lebrun*, écrit pendant la guerre, qui est diffusé à Québec. Dans les années 1946-1948, les quatre stations montréalaises diffusent quarante-huit radio-feuilletons par jour. La moyenne, durant la période 1942-1955, est de douze par jour dans une station comme CBF ou CKAC.

---

[13] À l'occasion du soixante et unième anniversaire de l'hymne *Ô Canada*.

Une vingtaine d'oeuvres ont été particulièrement significatives, parmi les cent cinquante radioromans qui ont été diffusés au cours de ces quarante ans. Significatives à divers titres: durée, qualité de l'écriture, publicité, auditoire assidu, performance des comédiens. Ce nombre d'oeuvres couvre uniquement le radioroman, à l'exclusion des dramatiques par épisodes, dont une dizaine au moins ont fait époque (sur une centaine dont plusieurs étaient des adaptations de romans populaires). La plupart des séries historiques appartiennent aussi à cette forme feuilletonesque.

Nous suggérons de classer par sous-catégories ces productions[14] dont l'existence est intimement liée à la publicité et à la propagande et qui, sans elles, n'auraient sans doute pu exister. Le radioroman familial, avec les oeuvres telles que *la Pension Velder* (1938-1942), *Métropole* (1942-1956), *Ceux qu'on aime (1938-1958).* Le radioroman social: *le Curé de village* (1935-1938), *C'est la vie* (1939-1942), *Un homme et son péché* (1939-1965), *Jeunesse dorée* (1943-1967), *Faubourg à m'lasse* (1949-1953), *Rue des pignons* (1949-1953), *Je vous ai tant aimés*, (1950-1956), *Docteur Claudine* (1958-1962). Les mélodrames: *Rue Principale* (1937-1962), *Vie de famille (1939-1949), Vie de femmes* (1950-1952), *l'Hirondelle du faubourg* (1961-1965). Les radioromans de guerre sont aussi d'une grande importance pour soutenir la propagande: *Notre Canada* (1942), *la Fiancée du commando* (1942-1947), *la Métairie Rancourt* (1941-1952).

---

[14] On en trouvera la liste complète dans le *Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise, 1930-1970*, Montréal, Fides, 1975, 826 p.

Le radioroman : un genre, une écriture

Le radioroman[15] est un programme radiophonique de longue durée dont le récit est fragmenté en émissions. Ses personnages sont les acteurs inscrits dans la structuration des dialogues. Les similitudes avec le radiothéâtre sont nombreuses: élaboration de situations et mise en conflit des personnages, découpage scénique, dialogues, utilisation du bruitage comme signe spatio-temporel. Le radioroman désigne aussi l'oeuvre écrite elle-même — comme texte spécifique au média — qui, par sa forme, appartient en grande partie à la dramaturgie.

Les formats du radioroman s'inscrivent dans deux cadres horaires. L'un, de quinze minutes quotidiennes, se fonde sur de courtes scènes dont la variété ne permet pas d'analyses approfondies. L'autre, de trente minutes, est hebdomadaire. La demi-heure se conçoit comme un acte dans une pièce de théâtre, plus favorable à l'élaboration des personnages et du conflit.

Malgré les différences entre les deux écritures, il n'est pas inutile de rappeler que radioroman et radiothéâtre appartiennent à deux paradigmes de la radiodramaturgie québécoise. Et nous verrons plus loin quels systèmes ils ont créés.

---

[15] Le terme de radioroman a été utilisé, à la fin des années trente, par analogie avec deux autres syntagmes: le roman-feuilleton (pour radio-roman-feuilleton) et le roman-fleuve — un héritage du XIX[e] siècle —, quand, après une année, le programme continue à se développer en d'autres intrigues. Au début des années quarante, on utilise indifféremment plusieurs termes pour rendre compte de la production radiophonique des programmes conçus pour être d'une durée illimitée. L'appellation a hésité entre radio-roman, roman-feuilleton, radio-feuilleton, etc. Ces mots étaient les lexèmes clés capables de rendre compte de trois éléments sémiques constructifs de la réalité sémantique: la fiction, la narrativité et la durée; mais ces termes délaissaient le sème «théâtre», bien que par ses dialogues et la valeur scénique des didascalies adaptées au sonore, le radioroman s'apparente au radiothéâtre.

Les dramatiques par épisodes

Pour des fins de publicité, sans doute, et pour créer des habitudes d'écoute de la radio à ses débuts, la conception de la série dramatique a été beaucoup employée à la radio. Différentes de celle du radiothéâtre, qui présente à chaque émission une oeuvre singulière, diverses séries se sont développées: policières, historiques, d'espionnage, et même sentimentales. Cette forme, nous l'avons appelée «dramatique par épisodes». Les dramatiques par épisodes présentent, d'une émission à l'autre, des fragments d'oeuvres, dont l'unité équivaut le plus souvent à un acte au théâtre. Ces unités favorisent des expériences diverses d'écriture dramatique et laissent beaucoup de liberté dans le développement des situations.

Les dramatiques par épisodes[16] sont utilisées dans le contexte de programmes d'une demi-heure par semaine où chaque épisode existe pour lui-même, comme unité dont le sens est complet. Le caractère feuilletonesque tient aux caractéristiques suivantes: 1) ramener les mêmes personnages à chaque épisode; 2) les faire agir dans un même espace narratif; 3) sauvegarder la logique interne des protagonistes; 4) organiser les événements pour que ni l'enchaînement des actions ni la chronologie ne jouent un rôle important pour la compréhension de la série. Aucune continuité de l'histoire dans le programme ne doit intervenir comme élément de la signification de l'ensemble.

Ce format de programme est parmi les premiers à avoir été utilisés à CKAC au début des années trente[17].

---

[16] Le syntagme «dramatique par épisodes», utilisé depuis 1975 à la suite de la publication du *Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise, 1930-1975*, rend bien compte de la structure narrative du programme et des oeuvres apparentées à cette production.

[17] On en retrouve les premières manifestations dès 1931, avec *Au coin du feu* et, en 1934, avec *Vacances d'artistes* de Robert Choquette, puis dans *Voyage autour du monde de Joson et Josette* (1936-1942) d'Albéric Bourgeois. *L'Aube incertaine* (1950-1952) et *le Diamant magique* (1951-1952) d'Ernest Pallascio-Morin appartiennent aussi au genre des dramatiques par épisodes.

Les séries historiques

Le format des séries historiques — à l'instar des dramatiques par épisodes sur lesquelles elles sont modelées — implique une continuité narrative d'un certain type. Le plus souvent elles regroupent quelques émissions thématisées par un personnage ou un événement historique, comme autant d'actes d'une pièce de théâtre, chaque émission se définissant comme une unité dramatique complète. Le répertoire des programmes dénommés dramatisations historiques compte plus de vingt-cinq séries[18]. Les dramatiques par épisodes comiques sont moins nombreuses. On en trouve les premiers exemples dans *le Carroussel de la gaieté (1937-1938)* de Gratien Gélinas. Ces productions sont souvent constituées comme des sketches[19].

Conclusion

Par ces diverses productions — les unes plus adaptées au goût populaire, les autres plus familières, par leurs exigences langagières, au public des théâtres —, qui s'adressent tant aux milieux ruraux qu'aux milieux urbains, la radio a rejoint une population nouvelle très étendue et a contribué à renouveler peu à peu le visage culturel du Québec. Si, dans de nombreux cas, les cotes d'écoute des émissions de théâtre ont été inférieures à celles des radioromans et des dramatiques par épisodes, si les programmes de musique et de variétés ont aussi atteint un public plus vaste, cela ne change en rien l'importance culturelle et l'influence que le

---

[18] Parmi ces oeuvres, retenons *Promenades en Nouvelle France* de Robert Choquette, à CRCM en 1933-1934; *le Ciel par-dessus les toits* de Guy Dufresne, à CBF de 1947 à 1955, réalisée par Guy Mauffette; *l'Histoire du Canada* de Jean Laforest, à CKVL de 1957 à 1960; *l'Histoire de Dieu* de Jean Monté, à CKVL de 1951 à 1961; *les Visages de l'amour* de Charlotte Savary, à CBF de 1955 à 1970.

[19] Comme dans *Quelles nouvelles?* de Jovette Bernier. C'est dans *Nazaire et Barnabé* (1939-1949) et *Zézette* (1951-1963) que se développe une écriture propre au comique du burlesque et de l'absurde qui rattache Ovila Légaré à la tradition la plus pure du carnavalesque.

théâtre radiophonique a eues dans notre milieu. Il s'est ainsi créé au Québec une tradition théâtrale, différente de celle que le théâtre sur scène avait jusqu'alors tenté de susciter avec, souvent, beaucoup de difficulté.

DOCUMENT

Jacques Beauchamp-Forget

Radio et théâtre en 1948

Texte inédit présenté par Pierre Pagé

Le document que nous vous présentons[1] *constitue un jalon historique qui mérite d'être porté à l'attention des chercheurs à cause de son originalité et de son audace en son temps. Il est extrait d'une thèse de doctorat qui fut soutenue à l'Université de Paris en 1948. Cette thèse*[2], *intitulée* Radio et civilisation au Canada français, *portait sur l'ensemble de la radiodiffusion et de ses relations avec la culture collective des Québécois. Trois ans avant le rapport de la Commission Massey sur* les Arts, les lettres et les sciences au Canada, *cette thèse, d'abord soutenue par une approche sociologique, décrit l'histoire, la géographie et la politique de la radiodiffusion ainsi que les conditions de production et la réception des émissions. Elle comporte une enquête sur l'auditoire de la radio et elle analyse la programmation. Dans son examen de l'influence de la radio, elle traite de la radio et des arts, et c'est dans cette partie que s'insère le chapitre consacré au théâtre que nous publions aujourd'hui. Plus loin, l'étude présente une analyse des utilisations éducatives de la radio, notamment auprès des adultes, et présente la série «Radio-Collège». Enfin la thèse étudie les relation entre la radio et la «mentalité» — la culture — des Québécois.*

---

[1] Nous avons respecté l'orthographe de certains termes spécialisés (radio-théâtre, radio-roman, etc.) dont la forme définitive n'a été adoptée qu'ultérieurement.

[2] Jacques Beauchamp, *Radio et civilisation au Canada français*, thèse pour le doctorat d'université présentée à la faculté des lettres de l'Université de Paris, 1948. Manuscrit dactylographié, 207 pages. Cartes, tableaux, graphiques. Déposé à la Bibliothèque Nationale du Québec.

Le texte que nous publions est une version légèrement abrégée du chapitre sur «radio et théâtre». L'analyse qu'il présente du théâtre et de la littérature québécoise doit être replacée dans le contexte de l'époque, où les seuls instruments disponibles pour en faire l'étude étaient le manuel de Camille Roy et l'histoire du théâtre de Léopold Houlé. Les jugements de valeurs, les dominantes idéologiques et les critères esthétiques sont ceux des années quarante.

Mais cette thèse innove de façon surprenante en accordant déjà toute sa place à la culture véhiculée par le média radiophonique et par l'importance égale qu'elle attache à la création québécoise et à la diffusion radiophonique des oeuvres du répertoire universel. Les informations que l'étude nous transmet et la perception qu'elle donne du théâtre de l'époque complètent utilement les connaissances que nous possédons sur la culture collective des années quarante.

L'auteur, Jacques Beauchamp-Forget, a fait carrière comme enseignant dans la région de Montréal. Il avait fait ses premières études littéraires à l'Université de Montréal où il a obtenu une maîtrise ès arts en 1946 avec un mémoire qui portait sur les «caractères du radio-roman». Au moment où il avait pris sa retraite, dans les années quatre-vingt, période où nous l'avons connu, il était encore considéré comme un homme exigeant pour la qualité de la langue française. Dans son nouveau milieu de vie, à Saint-Sauveur-des-monts, il a été l'un des fondateurs de la Société d'histoire des pays d'en haut. Il a également fondé le Musée du ski des Laurentides. À la suite des conversations que nous avons eues sur la littérature québécoise, il m'avait transmis un exemplaire de sa thèse de doctorat et m'avait autorisé à la photocopier et à en faire le dépôt à la Bibliothèque Nationale du Québec, où les chercheurs peuvent la consulter. Jacques Beauchamp-Forget[3] est décédé en 1988 vers l'âge de soixante-dix ans.

---

[3] Dans la dernière partie de sa vie, l'auteur de la thèse tenait à s'identifier en utilisant un double nom de famille pour éviter la confusion avec d'autres personnes du même nom.

Le Canada français, depuis une dizaine d'années, assiste à un renouveau dans le domaine de l'art dramatique, évolution marquée dont les signes se perçoivent chez le public, chez les auteurs et chez les interprètes. Des noms sont aujourd'hui connus à travers toute la province: noms d'auteurs, Gratien Gélinas (Fridolin), Pierre Dagenais, Félix Leclerc, Robert Choquette, Claude-Henri Grignon; noms de pièces, *Fridolinons*, *le Temps de vivre*, *Maluron*, *Métropole*, *Un homme et son péché*; noms de troupes, les Compagnons de Saint-Laurent, l'Équipe[4].

Quel rôle a joué la «téhessef»[5] dans ce changement de décor?

De tous les genres littéraires, le théâtre reste, au Canada français, le grand bénéficiaire de l'invention de MM. Branly et Marconi. Dès 1942, Radio-Canada pouvait affirmer:

> L'expansion du radio-théâtre tient presque du prodige. Le public, d'abord curieux puis intéressé, a soutenu cet essor que n'a pas manqué d'exploiter la réclame commerciale. Aujourd'hui, le réseau français consacre à l'art dramatique une moyenne de 16 heures par semaine[6].

Trois étapes résument l'histoire du théâtre des ondes: retransmission, adaptation, création[7]. Aujourd'hui, c'est le théâtre radiogénique qui

---

[4] Nous n'avons pas la prétention de citer tous les gens de théâtre, toutes les pièces et toutes les troupes du Québec.

[5] Cette graphie a été momentanément en usage dans certaines publications françaises de la même époque.

[6] *Réseau français*, p. 42. [Note incomplète de l'auteur que la rédaction n'a pu préciser.]

[7] Notons que n'ayant pas encore de vocabulaire à soi, le théâtre des ondes, qui ne conçoit rien de visuel, emprunte la terminologie de l'art dramatique traditionnel. Mais les termes par lesquels se désignent les choses de l'art dramatique, insistent exclusivement sur le côté visuel de cet art, et oublient son élément auditif. Aussi, lorsqu'on parle de radio-théâtre, faut-il s'élever contre le dictionnaire en

l'emporte sans conteste sur le théâtre radiophonique; quant au théâtre radiophoné, il est disparu de très bonne heure.

Au début, le théâtre radiophonique se limitait au mélodrame et à la comédie dramatique. Mais depuis la création de la radio d'État, il a couvert tout le cycle dramatique: depuis le théâtre religieux et classique jusqu'à des oeuvres récentes du Canada et de l'étranger. Et, à l'exemple du septième art, il s'est enrichi en empruntant à la littérature et au cinéma lui-même de leurs oeuvres les plus célèbres. Publicité gratuite qui a fort aidé le roman canadien d'expression française, pour ne citer qu'un exemple.

Du théâtre radiogénique, le radio-roman reste la manifestation la plus populaire, celle-là même qui fait partie intégrante de la vie de la masse, surtout chez les femmes. Des séries de sketchs, des sketchs en série, les postes en déversent à coeur de jour avec une régularité déconcertante. L'abondance est telle que plus d'un chroniqueur se demande si cette fabrication de tableaux dialogués et sonorisés n'a pas atteint son point de saturation. Le radio-roman est une série plus ou moins longue de sketchs, comme on compte cinq volumes pour les *Vies Secrètes*, dix pour *la Chronique des Pasquier*, quinze pour *À la recherche du temps perdu* et vingt-sept pour les *Hommes de bonne volonté*. Robert Choquette définit ainsi son *Curé de village*: «Il ne s'agit pas véritablement d'un roman, c'est-à-dire d'une histoire, d'un thème unique, mais de trente, quarante destinées entremêlées, pourtant complètes en elles-mêmes; la vie en coupe dans un village, tout village, de la province de Québec»[8]. Émission d'un quart d'heure, présentée cinq soirs par semaine depuis janvier 1935, *le Curé de village* cède la place à *la Pension Velder* en octobre 1938. Six ans plus tard, l'auteur décide de prendre congé. Mais octobre 1945 accueille avec joie *Métropole* qui dure toujours (1949). Notons que Robert Choquette ramène dans *Métropole* les personnages les plus populaires de *la Pension Velder* et même ceux du *Curé de village*: le procédé est ingénieux, commode et rémunérateur.

---

oubliant le côté visuel de l'art dramatique pour ne garder que son élément auditif.

[8] *Le Curé de village*, Montréal, Granger, 1936, p. 5.

Mais le théâtre radiogénique a présenté autre chose que du mélodrame et de la comédie de moeurs. Les fables et les contes de Félix Leclerc obtinrent un grand succès que n'a pas démenti, loin de là, leur publication: le théâtre de cet auteur se joue dans un monde stylisé et poétique. Au répertoire français, la T.S.F. emprunta certains radio-drames, comme le *Dieu Vivant* de Cita et Suzanne Malard, pour ne citer que le plus grand succès du radio-théâtre de la France. Constamment à l'affût de l'actualité, elle souligna par des restitutions historiques les anniversaires canadiens et étrangers, comme elle monta, en temps de guerre, des programmes dramatiques «destinés à souligner la gravité de l'heure et à raffermir les courages et la volonté de vaincre»[9]. Et combien de biographies des plus grands compositeurs et écrivains, combien de profils de femmes célèbres n'a-t-elle pas offerts sous le titre de «variétés»? L'une des meilleures réussites de ces «variétés» reste, pourtant, *la Rhumba des Radio-romans*: chaque émission se composait de trois sketchs, écrits par trois auteurs, lesquelles saynètes se fondaient sur la psychologie variée des différentes classes sociales.

Voilà le radio-théâtre du Canada français. Après vingt ans de production dramatique, la radio du Québec a son théâtre. Et le radio-théâtre a ses classiques: le vendredi saint, par exemple, la Société Radio-Canada reprend, depuis quelques années, *Ce vendredi-là* de Félix Leclerc. Et ce radio-théâtre a créé au moins un type: Séraphin (*Un Homme et son péché*) a remplacé petit à petit au Canada français le nom commun de l'avare.

Le radio-théâtre, c'est au Québec l'unique salle de spectacles qui, à côté des cinémas, ouvre ses portes 365 jours par année. Le même jour, et souvent le même soir, il tient lieu, tour à tour, de Comédie-Française, de Vieux-Colombier, d'Ambigu, de Grand-Guignol, etc. C'est *Radio-Collège*, plus que le livre, qui a répandu l'*Hamlet* de Gide et le *Macbeth* de Maeterlinck. Quelle troupe du Canada ou d'ailleurs se risquerait à présenter d'affilée *Zaïre*, *le Légataire universel*, *le Jeu de l'amour et du hasard*, *Turcaret* et *Crispin, rival de son maître?* Même les Compagnons de Saint-Laurent n'oseraient pas offrir, la même saison, *le Cid*, *le*

---

[9] *Réseau français*, p. 46.

Misanthrope, *Andromaque* et *Athalie* (saison 1943-44) ou *Roméo et Juliette*, *Guillaume Tell*, *Othello* et *Faust* (saison 1946-47). *Macbeth* (traduction de Maeterlinck), *Crime et Châtiment* (adaptation de Baty), *David Copperfield* (traduction de Mamrey) et *Verts Pâturages* (traduction de B. de Menthon): lesquelles de ces six [sic] pièces (saison 1945-46) l'Équipe choisirait-elle pour ces trois spectacles annuels? Et *l'Annonce faite à Marie*, *Dr Knock*, *Poil de Carotte*, *Topaze*, *l'Épervier*...

Spectacle permanent, ce théâtre intéresse le paysan, l'ouvrier, le bourgeois, l'intellectuel, comme nous l'avons vu dans un autre chapitre. C'est avec le cinéma le véritable théâtre collectif pour la masse du public auquel il s'adresse: «Théâtre pour le grand nombre, accessible à tous par la nature de son répertoire et le bon marché de ses places». Il s'est centralisé à Montréal, comme l'était le théâtre[10]. Mais il s'est répandu, grâce au pouvoir magique des ondes, à travers toute la province, rejoignant même certains centres où les troupes ne s'étaient jamais donné la peine de s'arrêter. Sans lui, combien d'habitants de certaines petites villes et des villages éloignés des grands centres, ne connaîtraient pas autre chose que le théâtre des conteurs?

Spectacle familial, il s'est imposé un code de morale:

> À la radio, il existe une censure très sévère qui défend le triangle. D'ailleurs, la Société Radio-Canada a pris l'initiative d'adopter un code de bon goût qui a son effet sur tous les réseaux de l'Amérique du Nord. Ainsi, les feuilletons sont soumis par les agences à Radio-Canada et les suggestions faites

---

[10] Voici le titre d'une chronique des «Chroniques de Québec», signée Jeanne Rochefort, que publie *Radiomonde*: «L'âge du théâtre radiophonique amateur est révolu. Une ère nouvelle pour le Québec». Et le premier paragraphe: «Le fait d'avoir un parent ou ami en place dans un poste de radio, ou bien d'avoir été la vedette de quelque séance de couvent ou de collège, ne suffira plus maintenant pour obtenir un rôle dans une émission de théâtre radiophonique à Québec. Les directeurs de nos postes de radio ont décidé que l'âge du théâtre radiophonique amateur est révolu. Et le coup de grâce lui est définitivement porté...» (*Radiomonde*, 6 novembre 1948, p. 16).

> à des conférences ont vite fait de débarrasser les dits feuilletons de ce qu'ils peuvent contenir de dangereux. Les règlements découragent fermement tout ce qui peut porter atteinte à la morale sous ses différents aspects: vie domestique, divorce, alcoolisme, etc.»[11]

C'est un théâtre auditif, il est vrai, «pauvre art aveugle du micro», mais un théâtre véritablement canadien dans son inspiration et dans son expression. Les sentiments qu'il traduit et les situations qu'il décrit sont de tous les temps et de tous les lieux: des romanciers, des moralistes, des dramaturges en ont fait cent fois l'analyse. Mais ce qu'il y a d'original dans ce radio-théâtre, c'est le langage dans lequel ces choses-là sont dites; et par langage il ne faut pas entendre seulement le verbe parlé, mais encore la réalité canadienne. Drame ou comédie, c'est du théâtre réaliste, que ce réalisme soit interprété, même stylisé, et parfois poétique, ne change rien. Il dépeint les hommes et les femmes de son temps, aux prises avec les conflits qui sont quotidiens, dans des décors qui sont familiers, et fait tenir un langage copié sur celui dont on use tous les jours.

Ainsi, dans *Métropole*, la peinture du milieu montréalais ne constitue qu'une toile de fond: la plus grande partie de l'intérêt se concentre en effet sur l'aventure personnelle de chacun des personnages qui, de par leur caractère et leur situation sociale, réagissent en face des réalités quotidiennes. De même, *Un homme et son péché* mêle deux peintures, celle d'un être et celle d'un groupe: un avare et les colons des pays d'en-haut qui, à l'ombre du clocher, fournissent une peinture excellente de moeurs paysannes, traitées avec force et vérité, pleines de pittoresque, de justesse et d'humanité. Ce qui distingue le radio-roman de Claude-Henri Grignon de sa nouvelle, aux détails de l'adaptation près, c'est une simple technique d'écriture. N'est-ce pas là la raison qui fait préférer le radio-

---

[11] Tiré d'un communiqué paru dans *le Canada*, 17 juin 1943. Le théâtre, du reste, connaît pareille morale. Ainsi les Compagnons de Saint-Laurent se sont vu refuser le trophée Bessborough 1948 par Robert Speaight, juge de concours, à cause des coupures dans le texte que s'était permis le metteur en scène (*Antigone* de Jean Anouilh).

théâtre au théâtre? Le public se voit lui-même au radio-théâtre tandis que le théâtre, lui, offre le portrait d'un autre. Et l'homme au micro parle le langage de l'homme à l'écoute, créant cette communion essentielle, cette soudure du public et des acteurs.

À ce radio-théâtre débutent, comme interprètes, Gratien Gélinas, Félix Leclerc et Pierre Dagenais. Puis, ils écrivent des sketchs, premiers essais qui leur permettent de pratiquer le dialogue et les particularités, l'ordonnance, le développement d'une action dramatique. Gratien Gélinas crée Fridolin, abandonne le micro pour la scène où, par la revue, il passe lentement de la caricature des hommes et des moeurs à la comédie de moeurs. Chaque année durant neuf ans, le nombre des spectateurs et des représentations augmente, ce qui est tout de même, au pays de Québec, un événement d'importance et sans précédent. En 1947, enfin, il présente une première pièce. Miracle! *Tit-Coq* dépasse la centième représentation en moins de trois mois.

> Dans un pays où la littérature est pratiquement inexistante, la représentation de *Tit-Coq* constitue un événement d'importance. C'est la première pièce canadienne de langue française qui ait assez d'étoffe pour demeurer à l'affiche durant plusieurs semaines d'affilée dans les grandes villes et durant plusieurs jours dans les petites. C'est la première pièce qui aura soulevé à la fois l'attention de toutes les classes de la société, des riches et des pauvres, des gens qui sont instruits et de ceux qui ne le sont pas[12].

À son tour, Félix Leclerc quitte le studio et confie aux Compagnons une première pièce, *Maluron*, qui ressemble étrangement à ses contes radiophoniques.

La radio, gagne-pain, permet à Pierre Dagenais de paraître sur les planches. Et il réunit en «Équipe» quelques artistes de la radio qui acceptent de travailler pour le plaisir de jouer sur la scène, apprend le

---

[12] Article anonyme publié par *Notre Temps*. [Référence incomplète que la rédaction n'a pas pu préciser.]

métier de metteur en scène, monte sa première pièce, *le Temps de vivre*, et se sert de la radio comme banc d'essai pour la seconde.

L'immense succès d'*Un homme et son péché* engage Claude-Henri Grignon, pamphlétaire défunt, à présenter une suite de tableaux qui relèvent des spectacles habituels de folklore. *Madeleine et Pierre*, adapté à la scène, reste l'une des rarissimes manifestations théâtrales pour les enfants de Québec, qui ne connaissent pas Guignol et, encore moins, les matinées classiques.

C'est du côté du radio-théâtre, qui se plaint d'un manque d'auteurs, que nombre d'aspirants dramaturges ont dû se tourner pour la bonne et simple raison que les comédiens et surtout les directeurs ne voulaient pas se risquer dans une affaire peu sûre, dans la création d'une pièce canadienne. (Dommage: leurs pièces n'étant pas jouées, plusieurs aspirants ont écrit une pièce et c'est toute leur carrière.) Certains lui sont restés fidèles, tels Louis Morisset, Fulgence Charpentier, Jeanne Daigle, Robert Choquette, et ne l'ont jamais quitté. D'autres se sont permis une brève incursion sur la scène, et se sont empressés de revenir au bercail; mais à l'exemple de Pierre Dagenais, ils se promettent bien d'y retourner le plus tôt possible. D'autres, enfin, ont définitivement quitté le micro pour la scène: si Gratien Gélinas ne regrette pas son geste, il est fort possible que Félix Leclerc ne se félicite pas de sa désertion.

Pour ces ouvriers de la scène, le radio-théâtre ne s'est pas contenté d'être un gagne-pain ou un laboratoire: il a exercé une influence certaine sur leur écriture. La T.S.F., qui se destine à des aveugles, exige une langue ordonnée et simple, claire et sobre, soucieuse d'éviter tout ce qui peut échapper à l'auditeur ou le dérouter: «La parole toute nue, demande René Sudre, avec son double appel à l'intelligence et à la sensibilité, n'est-elle pas le ressort tout puissant de l'action théâtrale?»[13] Et l'auteur, ne pouvant pas parler écrit, doit parler parlé, ainsi qu'il doit créer avec des mots des décors qui, s'ils étaient de bois ou de toile, coûteraient de fortes sommes. On devine aisément qu'écrivant pour la scène, il s'ingéniera à styliser ses personnages, à réduire le dialogue à

---

[13] *Le Huitième Art: mission de la radio*, Paris, Julliard-Sequans, 1945, p. 142.

l'essentiel, bannissant les pompeuses analogies, les fioritures, les détails oiseux au bénéfice d'une action mieux nourrie. Par contre, la revue est-elle loin du sketch? Et les tableaux du terroir?

Mais ce sont les comédiens qui, en fin de compte, ont le plus profité de la radio et de son théâtre, et cela grâce au règlement 18 de la radio canadienne (p. 184). Fondée le 11 novembre 1937, l'Union des Artistes lyriques et dramatiques comptait 115 membres à ses débuts, 384 en 1942 et 540 en 1947, dont plus de la moitié jouent la comédie[14]. Sans le radio-théâtre, il serait téméraire d'embrasser la carrière d'acteur au Canada français. Deux comédiens, M[lle] Antoinette Giroux et M. Jacques Auger, obtinrent du gouvernement de la province une bourse qui leur permit d'aller étudier l'art dramatique en France. L'un des deux[15] fut même pensionnaire de l'Odéon. De retour au pays, ils n'eurent pas de plus pressé que de paraître devant le micro: lui seul pouvait leur assurer un gagne-pain. Second exemple: si la troupe des Compagnons, fondée en 1937, existe encore fin 1947, elle doit remercier de son aide la T.S.F. qui engagea ses premiers rôles comme annonceurs ou interprètes[16]. En bref, n'eût été de la radio et de son activité dramatique, il n'y aurait pas eu de théâtre dit professionnel au Québec de 1935 à 1947, et le Canada français est en face d'un pareil paradoxe: le radio-théâtre est professionnel et le théâtre, amateur.

D'autre part, un grand nombre des artistes dramatiques de la radio canadienne ne sont jamais montés sur une scène pour jouer la comédie. Pour eux, la radio est la scène, comme l'est l'écran pour un très grand

---

[14] Lettre du secrétaire-adjoint, M. Marcel Gagnon: Montréal, le 3 juin 1948. C'est le directeur-général adjoint de la Société Radio-Canada qui affirmait en juin 1943: «Sans accumuler les chiffres, je suis sûr que vous apprendrez avec intérêt que la liste des nouveaux talents recrutés l'an dernier pour le réseau français comprend [...] 21 acteurs, 18 écrivains» (*Rapport 1943*, p. 31).

[15] NDLR: Il s'agit de Jacques Auger.

[16] «Selon la première pensée des artisans, les Compagnons ne devaient constituer qu'une troupe paroissiale pour résoudre en partie le problème des loisirs» (Anonyme, *les Compagnons de Saint-Laurent*, s.l.n.d., p. 3). Jusqu'à quel point la radio a t-elle aidé à la transformation?

nombre de vedettes de cinéma. Un jour, il arrive que de telles vedettes se présentent à la scène. On s'empresse alors d'installer micro et haut-parleur pour faire porter leur voix. Et la défense est toute trouvée: «L'oreille s'est maintenant habituée, avec le cinéma parlant et la radio, à un son filtré, grossi, mécanisé, et elle ne saisirait pas aisément la voix humaine au naturel». Faut-il souligner, ici, les méfaits du micro et des haut-parleurs qui, dans les salles de théâtre, deviennent une épidémie? Nous ne le ferions pas si nous n'avions trouvé, dans une critique, le paragraphe suivant:

> Des félicitations à tous pour leur diction. Ces comédiens ont réalisé ce *miracle* de jouer au Palais Montcalm sans haut-parleurs et le texte était bien porté jusqu'au fond de la salle. Pour les aînés, vétérans des tournées, cela pouvait être assez facile, mais pour un homme de micro comme Lucien Côté la constatation est toute à leur honneur et vaut d'être soulignée[17].

C'est en effet un mauvais service à rendre à l'art dramatique que de le rendre tributaire d'une machine. Si l'on tient la radio comme l'une des coupables de pareil sacrilège, il ne faut pas oublier que les commerçants du théâtre ont leur part de responsabilité, et la grosse!

Ce qui est plus grave, c'est qu'il se trouve des comédiens, des artistes dramatiques de la radio, qui répètent à qui veut les entendre:

> Pourquoi sacrifierai-je des cachets à la radio ou ailleurs pour répéter pendant une semaine une pièce qui ne sera jouée que quelques soirs? Si je refuse des engagements à la radio pour donner tout mon temps et mes soins à une pièce, comment empêcher que l'on me remplace définitivement? Pourquoi perdrai-je du temps à étudier soigneusement l'art dramatique, quand mes camarades obtiennent autant de succès en ne s'en préoccupant pas?[18]

---

[17] Jeanne Rochefort, «Triomphe du mélodrame au Palais Montcalm», *Radiomonde*, 6 déc. 1947, p. 20. Le souligné est de nous.

[18] Jean Béraud, *Variations sur trois thèmes*, Montréal, Fernand Pilon, 1946, p. 74.

Reste le public. Si, au Canada français, la radio a été loin de nuire au théâtre, a-t-elle su développer, chez les auditeurs, le goût du beau théâtre? A-t-elle même songé à inculquer le goût du théâtre? Deux choses dont le théâtre canadien ne s'est jamais préoccupé. Que le mélodrame soit encore populaire, impossible de le nier, et les femmes qui adorent les romans-savons, s'entassent à l'Arcade.

S'il n'y a pas eu de progrès de ce côté-là, il est indéniable que la radio a beaucoup fait pour répandre les classiques. Quand Radio-Canada inscrivit au programme de *Radio-Collège* des oeuvres classiques, la satisfaction fut grande dans le monde de l'enseignement: avec des comédiens de carrière, ces émissions deviendraient et allaient devenir pour les professeurs de belles-lettres et les élèves une démonstration vivante, un tableau animé des cours. Les cercles littéraires et artistiques se réjouirent à leur tour, car à défaut d'une scène ouverte aux chefs-d'oeuvre, la radio prenait une initiative heureuse entre toutes. Il ne s'agissait pas seulement d'atteindre l'élite, mais les gens de tous les milieux, les bacheliers comme les autres. Pour ceux qui n'avaient pas fait leurs humanités, ce fut une révélation. Ils n'ont pas vu dans *Andromaque* ou dans *le Cid*, un sujet effarant d'études, mais une pièce tout simplement comme ils en auraient applaudi à la scène. La preuve, car il y a preuve, ce sont les tournées des Compagnons: pour plusieurs, entreprendre au Québec une tournée avec *Britannicus* ou *les Fourberies de Scapin*, c'était folie. Ils concurrencèrent, pourtant, avec bonheur les autres troupes[19].

Ce qu'elle a fait pour les classiques, la radio l'a-t-elle répété pour l'art dramatique contemporain? Voici l'aventure qui est arrivée à l'Équipe en 1944:

> M. Pierre Dagenais a dû annoncer, au cours des dernières représentations de *l'Homme qui se donnait la comédie*, que l'Équipe était à bout de moyens pécuniaires. Ce spectacle n'attirait qu'entre deux et trois cents spectateurs à chaque représentation, et de toute évidence les frais dépassaient les recettes. Il semble qu'il en avait été de même aux spectacles

---

[19] Léopold Houlé, *op. cit.*, pp. 13-14.

précédents, de sorte que la cessation de toute activité devenait inévitable[20].

Et Jean Béraud de dire le pourquoi de cette faillite:

> L'on aura rarement vu un exemple plus frappant des dangers de la popularité. Voici des jeunes gens et des jeunes filles qui ont été révélés au public, au moins de façon continue, par la radio. Quelques-uns d'entre eux avaient bien joué un peu sur diverses scènes, mais c'est en somme le micro qui les a faits ce qu'ils sont. C'est le micro qui a rempli les salles lors de leurs débuts en Équipe. Mais de quel public les remplissait-il donc? Pour une part, de ce mince groupe de véritables amateurs de théâtre que l'on retrouve à toutes les tentatives intéressantes; pour une autre, de jeunes spectateurs désireux de soutenir des camarades; mais surtout, et ce qui est grave, de ces «fans» de la radio qui se font des idoles des interprètes mobilisés plusieurs fois par jour pour prêter leur voix à des personnages de radio-romans, de ces adorateurs qui ont suivi à la scène M. Pierre Dagenais, M[lle] Janine Sutto, M. Roger Garceau et les autres, non pas pour écouter une pièce mais pour voir, en personne, M. Dagenais, M[lle] Sutto, M. Garceau. Il se trouvait que ces jeunes comédiens, dès qu'ils quittaient le micro pour la scène, voulaient, non pas accroître une popularité qui doit être parfois assez gênante, mais se donner le plaisir de jouer des pièces choisies en marge du répertoire courant, d'étudier des caractères approfondis, de créer une ambiance par des décors et des éclairages recherchés, de se dégager en somme des lieux communs savonneux qui leur font gagner leur vie et, libres, faire oeuvre d'art. Hélas! ce n'est pas là ce que désirait d'eux le gros de leur public. Ils auraient fait fortune en jouant *le Maître de forges* ou *la Dame aux camélias*. Renonçant délibérément aux salles combles assurées d'avance, l'Équipe voulut faire du théâtre sérieux et son public de «fans» ne l'a pas suivie sur ce terrain[21].

---

[20] Jean Béraud, *op. cit.*, p. 95.
[21] Jean Béraud, *op. cit.*, p. 96.

Jean Béraud a t-il raison d'accepter cette faillite comme un exemple probant des dangers de la popularité? Nous ne le croyons pas. La tête du public, la radio a tendance parfois, trop souvent hélas! à la mettre trop bas. Il ne faut pas, par contre, tomber dans l'extrême contraire. Le spectateur canadien-français n'est pas un imbécile incorrigible, non plus un lettré complet: si les noms de Molière, de Racine, de Marivaux, de Musset, ne sont pas des épouvantails pour lui, les dramaturges d'aujourd'hui, à de rares exceptions près, l'épouvantent. Les oeuvres modernes du théâtre français, de façon générale et surtout *Huis clos*, ne lui conviennent pas. *Liliom*, *Tessa*, *Huis clos* et *l'Homme qui se donnait la comédie* n'ont pas rempli les salles de l'Équipe, mais *le Testament du Père Leleu* et *Marius*, présentés par la même troupe, ont obtenu de très grands succès. À quoi cela tient-il? À une différence de climat intellectuel, voilà tout. Ce qui est actuel pour Paris ne l'est pas pour Montréal et Québec, et ce qui paraît vieux jeu à Paris peut être satisfaisant pour Montréal et Québec. C'est Jean Bruchési qui affirme dans *Canada, réalités d'hier et d'aujourd'hui*:

> Romantiques à l'heure où plus personne ne l'était en France, parnassiens au moment où, le symbolisme triomphant à Paris, il paraissait étrange de l'être, les poètes québécois ont ainsi prolongé sur les rives du Saint-Laurent l'écho de toutes les écoles françaises[22].

Cela est vrai pour le théâtre. Telle pièce assurée en France d'un énorme succès peut faire subir au Canada français les plus graves désappointements. Désappointée, tel fut le sort de l'Équipe. Pour la bonne et simple raison qu'il n'y avait pas eu de gradation ascendante qui permit d'amener peu à peu le public à accepter des oeuvres de plus en plus fortes. Le spectateur est passé du mélodrame et de la comédie du boulevard au théâtre classique, mais il n'était pas encore apte à goûter des sujets de ce genre. Nul doute que le choix des pièces n'était pas heureux.

---

[22] Jean Bruchési, *Canada, réalités d'hier et d'aujourd'hui* Montréal, les Éditions Variétés, 1948, p. 358.

Du reste, la troupe des Compagnons compte, elle aussi, des vedettes de la radio. Les Compagnons ont joué certaines pièces de Jean Anouilh, d'André Obey, d'Henri Ghéon, de Paul Claudel, de Jean Cocteau et d'autres, avec succès. Faudrait-il accorder ces succès à l'anonymat des interprètes? Non. Mais les Compagnons ont des amis qui se recrutent parmi l'élite cultivée aussi bien que les jeunes de l'université, des collèges, des couvents, des milieux populaires. Ce public «choisi», preuve de la transformation de l'opinion publique, ce sont les collèges classiques et la radio, en particulier les émissions dramatiques de *Radio-Collège*, qui l'ont créé. Les Compagnons ont un public comme l'Arcade a son public: les fidèles auditrices des romans-savon; comme Fridolin s'est créé un public: la foule va à Gratien Gélinas qui s'est imposé à elle par la radio d'abord, par la revue ensuite. L'Équipe, malheureusement, n'a pas encore de public, enfin un nombre suffisant d'amis qui lui permettent de présenter du théâtre de Sartre, par exemple.

Donc, au Canada français,

> [...] l'art dramatique se traînait dans des conditions lamentables: les rares scènes officielles exploitaient un répertoire décadent, importé des boulevards parisiens, anti-artistique, immoral très souvent, lequel d'ailleurs retardait tragiquement sur la France où Jacques Copeau avait amorcé un rajeunissement dramatique que poursuivaient des artistes sincères comme Dullin, Baty, Chancerel, Brochet, Pitoeff et autres. Les troupes de fortune qui circulaient parmi les salles paroissiales, trahissaient effrontément les faims populaires en mettant à l'affiche des condensations de vaudevilles, des mélos surannés dont quelques-uns demeurent la honte du théâtre populaire, comme *Aurore, l'enfant martyre*[23].

Un jour apparurent la radio et son théâtre. Après vingt ans de production dramatique, la radio du Québec a son théâtre. Et le radio-théâtre a ses auteurs, ses comédiens, son public et ses classiques. Sans

---

[23] Anonyme, *les Compagnons de Saint-Laurent*, s.l.n.d., pp. 4-5.

lui, le métier de comédien serait un métier d'occasion et celui de dramaturge une fantaisie d'amateur. Et il a fait sa part pour empêcher le théâtre commercialisé de tuer le théâtre au Canada français. Au Canada français, le radio-théâtre n'a pas encore son Centre d'art; le théâtre, lui, ne désespère pas de posséder, un jour, un Conservatoire et un théâtre.

John D. Jackson

La radiodiffusion publique et l'imaginaire national: une étude de cas

Dans son étude sur la spécificité canadienne, Greg Mark Nielsen[1] démontre que les oeuvres narratives émanant de l'institution sont moins le reflet de la société qu'une tentative de forger de toutes pièces une image de cette société. C'est précisément ce phénomène que nous allons essayer de cerner dans cet article en analysant le processus à travers lequel l'institution, qui représente la culture *officielle*, produit et reproduit des *signifiés* dans lesquels sont enchâssées toutes les contradictions du dialogue. Plus spécifiquement, notre analyse portera sur la Canadian Broadcasting Corporation (CBC)[2] en tant que producteur de textes littéraires et dramatiques. Nous espérons ainsi dévoiler la forme dialogique fondamentale de la créativité où tout est perçu en tant que partie d'un ensemble plus grand et où tout résulte de l'interaction constante entre ce qui est vécu et ce qui est officiel en matière de valeurs, d'objectifs et de signifiés. Comment chacun des éléments interagit sur l'autre, au moment de l'énoncé, telle est la question de nature empirique qu'on doit aborder d'entrée de jeu.

Le sujet est vaste, aussi bornerons-nous notre propos à la présentation d'une recherche qui, bien qu'elle soit assimilable à une poétique sociologique — dans la mesure où sont abordés la politique et le produit —, met l'accent sur la structuration institutionnelle extrinsèque de l'énoncé. Pour illustrer ceci, nous avons choisi comme secteur particulier de programmation la production de pièces de théâtre radiophoniques. En principe, n'importe quel autre secteur de programmation aurait pu être

---

[1] Article à paraître dans un numéro subséquent de *l'Annuaire théâtral*.

[2] La section française de l'entreprise est la Société Radio-Canada. Nous utiliserons l'appellation CBC pour désigner la station de langue anglaise.

retenu, mais nous avons opté pour le théâtre radiophonique à cause du rôle crucial qu'il a joué dans la définition du «Canada» avant et, dans une certaine mesure, après l'avènement de la télévision.

Notre première tâche consiste à explorer l'interaction entre région, nation et empire. Nous supposons au départ que les pratiques signifiantes courantes sont généralement, mais non systématiquement, médiatisées au niveau régional et que la culture vécue, par opposition à la culture officielle, est donc médiatisée régionalement. Cette hypothèse correspond à l'idée de Woodcock selon laquelle la région est assimilable à une «cité vivante». Ce concept englobe

> le sens d'appartenance à un lieu géographique, le sens de continuité historique d'une communauté vivante [et] le sentiment personnel d'avoir des attaches au lieu qui vous a vu naître ou que vous avez adopté sur un coup de foudre[3].

C'est cette «cité vivante» qui s'oppose à la culture officielle — les médias, les systèmes d'éducation, l'État — des institutions d'entités géopolitiques centralisées. Afin de démêler les formes dialogiques complexes qui mettent les citoyens en présence du «Canada», tout en masquant par le fait même le contrepoint que constitue la notion de région et d'empire, nous allons examiner le processus créatif en fonction de la politique, de l'organisation de la radiodiffusion et des regroupements de créateurs (ou réseaux sociaux d'artistes).

La conjoncture politique

Au sein de toute langue ou culture se trouvent des forces centripètes et centrifuges. Il y a un aspect de la culture au Canada anglais qui se rattache, en tant que force centrifuge, à la culture anglo-saxonne dominante du Royaume-Uni et, presque simultanément, à la culture anglo-américaine dominante des États-Unis. Il n'est pas anormal

---

[3] George Woodcock, *Northern Spring*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1987, pp. 22-23.

de voir des peuples colonisés partager avec un centre impérialiste des racines culturelles et linguistiques — se trouvant, de ce fait, dépourvus d'un passé formel ou d'une épopée nationale — et se définir négativement par rapport à un tel centre. La définition négative intervient à un stade où, dans une tentative pour créer un nouveau centre, des forces centripètes commencent à oeuvrer à contre-courant des vieilles forces centralisatrices des empires. Le nouveau centre prend appui non sur le passé formel des peuples indigènes mais sur la négation du centre impérial.

Ce processus est frappant au Canada anglais. C'est dans le Haut-Canada, quelques années avant la Confédération, qu'on a évoqué la nécessité d'une véritable culture canadienne. À cette époque, soit approximativement de 1833 à 1864, alors que l'ascendant du «vieux pays» continuait à susciter de très vives inquiétudes, il se produisit un déplacement du centre impérial vers les États-Unis. L'insistance de D'Arcy McGee à vouloir imposer des frais de douane sur les imprimés importés, de même que d'autres revendications en faveur d'une littérature nationale, perçue comme un «élément essentiel [du] développement d'un caractère national»[4], sont autant de tentatives de défense à l'égard des États-Unis. Cette prise de position mettait en place les éléments qui devaient définir la politique culturelle, à toutes fins utiles sous une forme dialogique, depuis lors jusqu'à nos jours.

Le premier de ces éléments, qui est antérieur à la Confédération, portait sur l'institution en tant que mécanisme de protection, vraisemblablement en tenant pour acquis qu'un imaginaire — la base culturelle de tout nouveau centre — ne pouvait surgir qu'à la faveur de mesures de protection à l'endroit du centre impérial. L'interdépendance de ce premier élément avec un deuxième et un troisième élément va de soi. Protéger, cela présuppose l'existence d'une histoire formelle, d'une épopée nationale en tant que telle et, par voie de conséquence, d'un canon. Cependant, en l'absence d'une véritable nation, la tendance fut d'adopter (ou de conserver) les normes du vieux centre impérial en litté-

---

[4] *Ibid.*, p. 10.

rature, en poésie, en théâtre et dans les arts en général; en d'autres termes, on perpétua les critères esthétiques de la culture britannique. Ceci a d'ailleurs permis de déprécier la culture anglo-américaine et de la présenter comme une culture qui se dégrade[5].

Une nouvelle forme dialogique se dessinait avec l'institution comme auteur, les canons de l'ancien centre impérial comme objet et le nouveau centre «dégradé» comme «l'autre». L'accent fut alors mis sur la culture secondaire. Cette forme ne favorisait guère l'émergence d'une culture indigène, d'une culture première enracinée dans ce qui devait rapidement devenir «les régions». Il se créa une nouvelle altérité qui ne pouvait s'identifier à autre chose qu'à un système hiérarchisé. Ce système se développa à partir des forces centrifuges de la forme dialogique adoptée. Ainsi, la politique de radiodiffusion a-t-elle été orientée vers le renforcement de l'institution qui, à son tour, a gardé en vase clos la culture vécue tout en maintenant l'action et la présence de l'autre. Des premiers balbutiements de la radio des Chemins de fer nationaux du Canada (CN) en 1923, en passant par près d'une douzaine de commissions fédérales et plusieurs commissions parlementaires sur la radiodiffusion, aux actuelles tentatives visant à élaborer une nouvelle législation sur la radiodiffusion, ce qui ressort, c'est la volonté de contrôler la radiodiffusion au pays. Qu'on prenne à titre d'exemple cette célèbre déclaration de Richard B. Bennett, qui était premier ministre au moment où fut créée la CCR (Commission canadienne de la radiodiffusion) en 1932:

> Il faut assurer à notre pays un contrôle canadien complet de la radiodiffusion à partir de sources canadiennes. À défaut d'un tel contrôle, la radiodiffusion ne pourrait jamais devenir l'institution par l'entremise de laquelle *la conscience nationale puisse être stimulée et maintenue, et l'unité nationale renforcée encore davantage*[6].

---

[5] Voir Michael Holquist (Ed.), *The Dialogic Imaginal: Four Essays by M.M. Bakhtin*, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 425.

[6] *Rapport du groupe de travail sur la radiodiffusion*, Ottawa, Approvisionnements et Services du Canada, 1986, p. 6. C'est nous qui soulignons.

Graham Spry, président de la Canadian Radio League, présenta un mémoire à la Commission Aird en 1930 dans lequel il ramenait la question du maintien d'un système national à une formule choc: «C'est l'État ou ce sont les États-Unis»[7].

On peut identifier, en principe, deux grands axes autour desquels s'est définie la politique de radiodiffusion des cinq dernières décennies. La forme dialogique évoquée plus haut pourrait en partie être exprimée sur le plan de l'opposition entre nationalisme et continentalisme. Rattaché à cet axe, au point où s'entrecoupent la forme-marchandise et le nationalisme culturel, se situe l'axe entreprise privée/publique. Étant donné que, de commission en commission, la question nationale est demeurée primordiale, on a privilégié le domaine public au détriment des intérêts privés. Au cours de ces dernières années, surtout à cause de la télévision et des communications par câble et par satellite, on a eu tendance à adopter une attitude opposée, ce qui indiquait peut-être l'effondrement du nationalisme au profit du continentalisme, et la défaveur de la formule dialogique nationaliste. Sous-jacent à ces deux axes s'en trouve un troisième, celui de la centralisation/décentralisation. Que la politique ait été ambigüe sur ce point n'a rien de surprenant, compte tenu de la formule dialogique nationale en vigueur.

À propos de l'axe centralisation/décentralisation, la première des commissions sur la radiodiffusion, la Commission Aird, prévoyait un contrôle provincial de la programmation en consultation avec l'autorité fédérale. Les tendances centralisatrices du gouvernement fédéral, de même que le rejet de contestations en cour du Manitoba, du Nouveau-Brunswick, du Québec et de la Saskatchewan, eurent pour effet de consolider le contrôle d'Ottawa sur toute la technique et sur la programmation[8]. Les revendications du Québec furent en partie satisfaites par la création de services distincts en langue anglaise et en langue française au sein de la CBC en 1936. Même si par là le Québec se

---

[7] Herschel Hardin, *A Nation Unaware: The Canadian Economic Culture*, North Vancouver, J.J. Douglas, 1974, p. 257.

[8] *Rapport du groupe de travail sur la radiodiffusion*, Ottawa, Approvisionnements et Services du Canada, 1986, p. 8.

voyait accorder un statut supérieur à celui de «simple région», le mode d'organisation retenu privilégiait le contrôle central et réduisait la question nationale à une affaire de langue. Les régions — constituées de provinces et de regroupements de provinces — furent rapidement intégrées à la hiérarchie administrative de la CBC. Mais le degré d'autonomie régionale restait encore à définir. Il ne le fut pas, ce qui transparaît dans les diverses configurations des centres régionaux créés au fil des années dans le but d'en raffermir le contrôle et de faire face à des conjonctures économiques changeantes.

Le rapport entre les radiodiffuseurs privés et la CBC comporte également des incidences régionales. Bien que la CBC ait conservé des stations régionales et locales de même que des unités de production en région, des tensions se sont fait jour entre les deux secteurs dans le domaine de la radiodiffusion locale. Il y a eu tendance à accentuer la vocation locale des radiodiffuseurs privés par opposition à la fonction nationale de la CBC. Dans les faits cependant, les réseaux CBC et CTV, à titre de grands réseaux nationaux de télévision, se trouvent en concurrence directe avec les réseaux américains (NBC, CBS, ABC) au Canada anglais. Cela n'empêche pas que la politique globale soit basée sur le concept d'un système de radiodiffusion national qui inclut la radiodiffusion publique et privée, la communauté et les populations autochtones, la radio et la télévision, en les plaçant tous sous le contrôle réglementaire du CRTC.

L'organisation et la centralisation de la diffusion

1. La radiodiffusion publique au Canada anglais a d'abord pris racine dans des stations universitaires exploitées localement et, dès 1923, dans l'utilisation des installations télégraphiques des Chemins de fer nationaux du Canada (CN). Le CN a radiodiffusé sa première dramatique en direct depuis Moncton, au Nouveau-Brunswick, en 1925. La station CKUA, exploitée par l'université d'Alberta, le gouvernement de l'Alberta et le Alberta Wheat Pool, radiodiffusait des dramatiques rédigées et produites par un vaste réseau de l'Ouest, en 1928, de même que par la station CKY, exploitée par la Manitoba Telephone Company qui radiodiffusait à l'extérieur de Winnipeg.

2. Deux caractéristiques se dégagent de ces débuts de la radiodiffusion. D'abord, le fait que CKUA et CKY appartenaient à des intérêts locaux qui en avaient le plein contrôle. Leurs productions dramatiques étaient liées à des troupes de théâtre locales. La radio était rapidement devenue la «voix» de la «cité vivante» par le biais des centres de radiodiffusion, contrôlés par des agents locaux, aussi bien que par celui des centres de production exploités sous l'aile tutélaire de la radio du CN à Vancouver, Ottawa, Montréal et Moncton.

3. Même si le CN favorisait la programmation produite localement, il portait en lui des germes de centralisation. Son mandat consistait d'ailleurs à promouvoir une vision nationale du pays. La série «Romance of Canada», à titre d'exemple, était une présentation dramatisée des premiers héros canadiens produite et radiodiffusée depuis les studios du CN à Montréal entre 1930 et 1932 et conçue pour promouvoir l'identité nationale. Le président du CN ne s'en cachait pas. «Nous espérons développer chez les Canadiens en général un intérêt pour les commencements romantiques caractérisant l'histoire de leur pays»[9]. Très tôt, un discours précis a vu le jour au sein de la radiodiffusion canadienne, un discours qui s'articulait autour des pôles nationaliste et centraliste de deux des trois axes mentionnés.

4. La radiodiffusion privée, propriété de journaux, de fabricants de radios et d'appareillage électrique, ainsi que d'autres entreprises, fonctionnait parallèlement à la radio du CN et aux nombreuses stations publiques locales. Des stations privées de Toronto et Montréal s'étaient associées aux réseaux américains bien avant 1932. La crainte de voir les valeurs américaines se propager au Canada suscita la formation d'associations pour contraindre le gouvernement à nationaliser la radio, tandis que les associations du secteur privé s'opposaient à une telle démarche. La lutte fit rage principalement au Canada anglais. Le Québec observait l'évolution de la situation avec inquiétude car toute démarche ayant pour effet de nationaliser et de centraliser les télécommunications

---

9 E.A. Weir, *The Struggle for National Broadcasting in Canada*, Toronto, McClelland and Stewart, 1965, p. 53.

aurait gravement limité ses prérogatives. Les effets n'auraient pas été moins négatifs pour les autres provinces et pour les intérêts locaux qu'elles défendaient.

5. C'est la diversité des organismes et associations en cause dans ce conflit qui ont déterminé l'organisation de la radiodiffusion vers 1936 et qui ont provoqué des tensions qui perdurent aujourd'hui dans les pratiques culturelles canadiennes. Les nationalistes, y compris des membres éminents du Parti libéral du Canada, de l'aile sociale démocrate de l'Ouest et divers intellectuels, professionnels et artistes aux tendances politiques allant de la gauche à la gauche libérale, se regroupèrent autour de la Radio League of Canada. De l'autre côté, on retrouvait les groupes corporatistes, les entreprises privées de radiodiffusion et le Canadien Pacifique. L'Association canadienne des radiodiffuseurs devint leur principal groupe de pression.

À un premier niveau, le conflit portait sur la définition même du Canada en tant que nation. Mais à un autre niveau, l'enjeu résidait dans l'émergence de la production et la distribution du discours en tant que produit commercial. C'est précisément dans ce contexte que l'axe entreprise publique/privée s'avérait important. Il ne s'agissait donc pas d'une lutte entre classes sociales, dominante et dominée, mais d'une lutte entre factions de la classe dominante (intellectuels et artistes inclus). Les positions adoptées et la composition des groupes en présence demeurent aujourd'hui inchangées. On l'a bien vu lors du récent débat sur le libre-échange, alors que l'opinion publique s'est mobilisée en faveur des arts et des organismes culturels. Quoi qu'il en soit, un compromis remontant à 1932 plaçait la radiodiffusion privée sous le contrôle réglementaire de la Commission canadienne de la radiodiffusion (CCR) qui, elle-même, exploitait un réseau de radiodiffusion à travers l'ensemble du Canada, en assumant le contrôle du réseau du CN et celui de plusieurs stations publiques locales.

6. Au début, ce nouvel organisme d'État accorda son soutien au théâtre radiophonique produit localement. CKUA poursuivit son travail en liaison avec le réseau national CCR. La CCR, pour sa part, favorisa le théâtre de répertoire local: le Radio Theatre Guild of Montreal, le Vancouver Theatre of the Air, le Winnipeg Western Radio Players et le

Nova Scotia of the Air, de Halifax[10]. Si la production locale paraissait solidement en place — fondée sur la vision d'un Canada perçu comme un assemblage de centres de culture relativement autonomes —, les germes de la centralisation avaient déjà fait leur oeuvre. L'unité de production des dramatiques du CN à Vancouver fut abandonnée par la CCR en 1932. CKUA continua à produire des dramatiques jusqu'au moment où elle perdit elle aussi l'accès au réseau national. Vers 1947, les installations de CKY à Winnipeg avaient été achetées par la CBC. Les centres locaux de production subsistèrent, mais plutôt comme annexes régionales que comme centres autonomes au sein d'une bureaucratie hautement hiérarchisée. Les liens, autrefois très étroits, avec les communautés locales du monde du théâtre se relâchèrent progressivement sauf à Montréal où, pendant un certain temps, persista la résistance à la centralisation, et à Toronto, où se faisait le contrôle de la production.

7. La création de la CBC, en 1936, a permis de centraliser encore davantage, et de façon définitive, le contrôle des opérations. Si la métamorphose de la CCR en CBC est en partie attribuable aux pressions du secteur privé — il exigeait une séparation des fonctions étatiques de réglementation et de radiodiffusion qui se trouvaient réunies au sein de l'organisme antérieur —, elle était également due aux Canadiens anglais qui se plaignaient de la part faite au français dans le réseau national de la CCR et aux préoccupations exprimées par toutes les provinces quant au peu de contrôle qu'elles pouvaient exercer sur le média. L'histoire s'est ainsi poursuivie jusqu'à ce jour, oscillant constamment entre les tendances nationaliste et continentaliste, avec en filigrane la lutte du secteur privé pour un plus grand pouvoir, de même qu'entre les positions régionaliste et centraliste, alors que les nationalistes tentaient de refréner les ambitions du privé. On a d'ailleurs pu constater cette ambivalence dans le récent rapport du groupe de travail fédéral sur la radiodiffusion qui fustige la tendance à la privatisation en même temps qu'il recommande une réduction des apports régionaux au système[11].

---

[10] Howard Fink, «The Sponsors v. The National Choice: North American Radio Drama», Peter Lewis (E.), *Radio Drama*, New York, Longman Group, 1981, pp. 233-234.

[11] *Rapport du groupe de travail sur la radiodiffusion*, Ottawa, Approvisionnements et Services du Canada, 1986.

Les regroupements de créateurs: une illustration claire

L'exposé qui suit reprend brièvement les conclusions d'une étude qui porte spécifiquement sur le développement du théâtre radiophonique de langue anglaise de la CBC à Toronto, sous les auspices des réseaux nationaux, et des studios de Montréal oeuvrant à titre de centre régional. L'étude traite des deux principaux producteurs d'alors, ainsi que des auteurs et interprètes qui gravitaient autour d'eux. Dans le cadre de cet article, nous avons choisi de ne retenir que les données qui mettent en lumière le processus par lequel s'est forgée une certaine image du «Canada». Ce processus est fondé sur l'appropriation par l'institution de points de vue locaux. Nous évoquerons aussi les contradictions qui sont à la base de ce processus et la tendance assez fréquente, au sein des agents culturels locaux, de se tourner vers le continentalisme plutôt que vers le nationalisme du centre.

Le monde d'Andrew Allan

Né en Écosse, Andrew Allan fréquenta l'université de Toronto où il s'adonna au théâtre comme acteur. Il fut également rédacteur en chef du journal de l'Université. La dépression coupa court à sa carrière universitaire et il se retrouva auteur et annonceur à la station radiophonique CFRB de Toronto. Il écrivit et produisit des dramatiques pour la radio jusqu'en 1938, alors qu'il repartit pour l'Angleterre où il poursuivit sa carrière radiophonique. Il revint au Canada en 1939 et fut engagé comme auteur par la CBC à Vancouver[12]. En 1943, il fut muté à Toronto où il devint superviseur national des dramatiques. Il retourna ultérieurement en Angleterre où il séjourna pendant une courte période au cours des années cinquante.

---

[12] Howard Fink & John Jackson (Ed.), *All the Bright Company: Radio Drama Produced by Andrew Allan*, Toronto et Kingston, CBC Entreprises & Quarry Press, 1987, p. XIV.

Pendant son séjour à Toronto, Allan attira plusieurs auteurs et acteurs de l'Ouest canadien. Vers 1947, les deux principales séries dramatiques, *Stage* et *Wednesday Night*, étaient radiodiffusées à l'échelle nationale depuis Toronto. Ceci eut pour premier effet de constituer un noyau d'artistes de théâtre radiophonique à Toronto et, comme second effet, de faire de la capitale ontarienne un important foyer de production puisque c'est là que se faisaient l'évaluation et le traitement des textes soumis par des auteurs de l'extérieur. Ils y envoyaient leurs textes pour évaluation et mise au point. Ce sont ces artistes extérieurs qui créèrent le National Theatre of the Air, regroupement d'artistes «migrants» venus des centres périphériques du Canada anglais, principalement de l'Ouest. Regroupés autour d'Andrew Allan, les auteurs Fletcher Markle, Lister Sinclair et Bernard Braden, ainsi que l'acteur John Drainie, avaient «migré» depuis Vancouver. L'acteur et auteur Tommy Tweed venait de Medecine Hat en Alberta, et l'auteur Len Peterson de Regina. Ces derniers, ainsi que plusieurs autres, devinrent les piliers du regroupement de Toronto.

Ce regroupement d'artistes, avec son noyau originaire de l'Ouest canadien, portait en lui le mélange de valeurs sociales démocrates et de populisme particulier aux zones périphériques du Canada anglais. Ils étaient nationalistes, conformément au mandat de la CBC, mais il s'agissait d'un nationalisme à connotation sociale démocrate et fortement régionaliste. Le regroupement de Toronto était plus qu'un rassemblement d'artistes. S'il n'incarnait pas une école de pensée, il constituait un groupe solidaire et relativement harmonieux.

Le monde de Rupert Caplan

Rupert Caplan est né à Montréal. Sa première expérience du théâtre, contrairement à celle d'Andrew Allan, fut dans une large mesure d'ordre pratique. Son engagement dans le théâtre local commença alors qu'il fréquentait l'école secondaire. Il poursuivit une carrière d'acteur et de directeur dans le milieu du théâtre de langue anglaise à Montréal. C'est en 1931 que s'amorça sa carrière radiophonique à titre d'acteur dans la série *Romance of Canada* de Tyrone Guthrie, produite depuis Montréal et commandée par le CN, puis reprise par le CCR, organisme immédiatement antérieur à la CBC.

Caplan avait un grand ascendant sur ses collègues montréalais. Autour de lui gravitaient des acteurs et des auteurs, mais son rayonnement et ses qualités de rassembleur se trouvèrent étouffés par sa position relativement marginale dans un réseau national très centralisé. Non seulement Caplan avait-il moins d'émissions à produire que ses collègues de Toronto, mais il devait se battre continuellement contre Toronto pour conserver un minimum de projets de production et ainsi assurer du travail à ses acteurs[13]. À ces premières difficultés s'en ajoutait une série d'autres liées au statut de Montréal. En effet, Montréal était de plus en plus identifiée à une enclave régionale, et par voie de conséquence, devenait secondaire dans le domaine de la dramaturgie radiophonique.

Pour situer l'oeuvre de Caplan et de ses collègues dans son contexte, il faut garder à l'esprit la spécificité culturelle de la minorité anglophone de Montréal et de sa communauté juive en particulier. La culture anglophone montréalaise a tendance à se définir à partir des concepts d'universalité et de cosmopolitisme. Ceci a pour effet de placer la majorité francophone dans une position pluraliste (ou multiculturelle), ce qui fait de la Montréal anglophone une voix régionale au sein du Canada anglais. Mais il faut bien noter que, historiquement, ce régionalisme est associé à des valeurs universelles plutôt que régionales. Pour la minorité anglophone autrefois dominante, cela entraînait également une référence aux racines culturelles britanniques.

La communauté ouvrière juive, si elle était séparée de la majorité francophone par des différences linguistiques et culturelles, l'était aussi de cette minorité d'origine britannique par des différences de classe et de culture. Une identification à des valeurs continentalistes fournissait l'occasion de transcender les limites de cette situation de fait. Il faut ajouter ici qu'une telle identification reposait aussi, très souvent, sur des liens familiaux, communautaires et artistiques avec la colonie juive de New York. Et c'est au théâtre de New York que Caplan se référait souvent.

---

[13] Les archives du Centre d'études en radiotélévision de l'université Concordia comportent de nombreux témoignages de ces luttes épiques.

Voix du centre et des régions

Allan et Caplan sont tous deux producteurs (réalisateurs). L'un travaille au niveau national à Toronto et l'autre au niveau régional à Montréal. Le premier est d'origine britannique mais a fait ses études universitaires à Toronto. Le second est juif montréalais. Il a abandonné ses études alors qu'il était encore étudiant de niveau secondaire. Dès son premier emploi, Allan entra dans le monde du théâtre radiophonique à titre d'auteur, d'annonceur puis de réalisateur. Caplan commença sa carrière comme acteur de théâtre classique, ce qui lui permit d'acquérir une solide connaissance du monde du théâtre, tant francophone qu'anglophone, de Montréal. Au fil des ans, Allan a exercé son métier au Canada (à Vancouver et à Toronto) et en Angleterre, tandis que Caplan a surtout travaillé à Montréal tout en entretenant des liens étroits avec New York.

Serait-il exagéré de considérer Allan comme notre «contact avec Londres» et Caplan comme notre «contact avec New York»? Lors de son séjour en Angleterre dans les années trente, Allan a sûrement eu des rapports avec le mouvement nationaliste britannique de l'époque, un nationalisme qui, sur le plan cinématographique et radiophonique, était fortement anti-américaniste[14]. La base politique (de la gauche à la gauche libérale) et le discours véhiculé par ce mouvement étaient presque entièrement identiques à ceux de son équivalent canadien anglais[15]. C'est le président du CN, lui-même d'origine britannique, qui fit venir d'Angleterre Tyrone Guthrie pour diriger la série *Romance of Canada*. Qui plus est, le directeur des programmes du CN, Austin Weir, avait travaillé en Angleterre avant d'occuper son nouveau poste. Or, Tyrone Guthrie prit Caplan sous son aile quand ce dernier commença sa carrière à la radio. Contrairement à Allan, Caplan était déjà solidement enraciné dans le théâtre local (de Montréal) et entretenait des contacts étroits avec la scène new-yorkaise.

---

[14] Ian Chambers, *Popular Culture: The Metropolitan Experience*, New York, Methuen, 1986, pp. 36-38, p. 87.

[15] *Ibid.*, p. 87.

Durant la période qui précéda le retour d'Allan à Toronto, c'est Caplan qui assuma les fonctions de superviseur national de la dramaturgie. Cet intermède ne dura que deux ans. On a d'ailleurs tout lieu de penser que la nomination d'Allan à ce poste avait souverainement déplu à Caplan, qui revint à Montréal. Ce qu'il faut retenir de cette rivalité, au-delà de son caractère anecdotique, c'est qu'elle met en présence deux visions culturelles radicalement différentes. Allan est le type même du nationaliste anglo-canadien pétri de culture britannique, tandis que Caplan est un continentaliste branché sur la culture nord-américaine.

L'analyse du contenu d'un relevé des pièces produites par chacun d'eux de 1939 à 1961 révèle que, dans l'ensemble, Allan se montre plus critique que Caplan à l'égard de l'ordre établi, de la réalité sociale, des rapports entre hommes et femmes et des rapports familiaux. Caplan se montre plus conformiste. L'oeuvre d'Allan porte l'empreinte de l'idéologie sociale démocrate du regroupement de Toronto, et se fait la championne de ce que les nationalistes qualifient, dans le domaine culturel, de «contenu canadien» (mais un contenu à saveur populiste et périphérique, très critique à l'égard des systèmes centralisés); Caplan, lui, garde l'obsession du «grand théâtre» et, de façon générale, se montre plus conservateur dans ses productions.

Conclusion

Du point de vue de la géographie et de l'organisation hiérarchique de la CBC, les productions d'Allan font vraiment entendre la voix du Canada central et les productions de Caplan, celle d'une région. Cette constatation n'est pas sans intérêt, mais ce qui importe, c'est l'existence simultanée de deux regroupements qui se font valoir dans le contexte de la nationalisation et de la centralisation. Le noyau du cercle d'auteurs et d'interprètes d'Andrew Allan se regroupa à Toronto en raison de la centralisation de la radiodiffusion et des industries culturelles en général. C'est à Toronto que se faisait l'essentiel de la production radiophonique et c'est à Toronto que les créateurs trouvaient les moyens de poursuivre leur mission, celle de «bâtir le Canada».

En cours de route, les premières unités de production locale avaient perdu leur autonomie pour devenir des satellites au sein d'une industrie hautement centralisée. L'ironie de ce processus, c'est que la nouvelle organisation centralisée du théâtre radiophonique était animée par des artistes de la périphérie qui faisaient entendre la voix populiste de l'aile gauche de l'Ouest canadien. Cette voix, anti-américaine et assimilable à celle des nationalistes britanniques, s'opposait à la montée du capitalisme et aux tendances continentalistes de l'État canadien. Selon Allan, arriver à maintenir des séries sur les ondes, c'était comme passer à travers «plusieurs saisons de guérilla»[16]. Ainsi qu'il ressort de ces constatations, la voix a été mise en sourdine, mais elle n'a pas été définitivement étouffée.

Caplan a dû également lutter avec ceux qui s'opposaient à un réalisme critique mais, on l'a noté, son travail allait moins à contre courant et il était de loin plus uniforme pour la période considérée. Ni lui ni son cercle n'étaient figés dans le nationalisme populaire qui avait pris racine à Toronto. Et ses auteurs n'étaient pas des «migrants» venus de l'Ouest canadien. Ses racines plongeaient dans le théâtre classique, sérieux, et n'avaient rien à voir avec Londres et Toronto, mais plutôt avec New York. Caplan a produit moins de pièces canadiennes inédites et plus d'adaptations qu'Allan, il s'est moins adonné au théâtre de type documentaire. Nous attribuons ce fait aux particularités culturelles de la communauté anglophone de Montréal et, plus précisément, à sa composante juive. Sa principale lutte, Caplan la mena contre l'autorité centrale de la CBC qu'il n'hésita pas à ignorer à chaque fois que cela lui était possible.

De toutes ces hypothèses et observations, nous pouvons dégager quelques conclusions que nous croyons dignes de mention.

1. Le concept de «Canada» ou de la «canadienicité», pour reprendre le terme de Greg Mark Nielsen[17], est le produit de l'institution ou d'une culture officielle plutôt que d'une réalité vécue.

---

[16] Andrew Allan, *Andrew Allan : a Self-Portrait*, Toronto, MacMillan of Canada, 1974, p. 115.

[17] Voir note 1.

2. La politique canadienne de radiodiffusion a été fondée sur une définition implicite du «Canada» qui fluctuait au gré des rapports de force entre tendances nationaliste et continentaliste, centralisatrice et autonomiste, de même qu'entre le secteur privé et le secteur public.

3. L'organisation de la CBC, pour ce qui est de la production dramatique, découle de cette situation.

4. Le développement de regroupements de créateurs résulte de l'appropriation des imaginaires régionaux par les forces centralisatrices.

5. La présence réelle et évidente d'une intervention humaine dans le processus n'est pas déterminée à partir d'une structure, mais contribue à créer cette structure.

Et finalement, soulignons à nouveau que notre propos demeure centré sur le problème de l'interaction entre la culture officielle et la culture vécue qui, dans l'unité géopolitique nommée Canada, s'exprime sous forme dialogique, c'est-à-dire d'un dialogue entre nation (Canada) et empire (États-Unis), entre nation (Canada) et nation (Québec), entre nation et région et entre région et région.

Ainsi que le rappelait John Fiske, dans son étude récente sur la culture populaire en Australie,

> [c]e n'est pas tant à partir de l'unité d'une société qu'à partir de ses divisions qu'une culture s'épanouit. Elle doit oeuvrer à *bâtir* l'unité qu'elle a déjà, quelle qu'elle soit, plutôt que se borner à célébrer une harmonie naturelle déjà réalisée[18].

(Traduction: Jean-Guy Laurin.)

---

[18] John Fiske et al., *Myths of Oz: Reading Australian Popular Culture*, Boston, Allan & Unwin, 1987.

Renée Legris

Un double paradigme: radioroman et radiothéâtre

Sans vouloir indûment accentuer la démarcation entre la production de deux grands types d'écriture qui ont par leur pratique favorisé le développement de la radiodramaturgie au Québec, nous avons été amenée, au cours de nos recherches, à identifier certaines spécificités dans la construction des discours et de leur esthétique. L'écriture radiophonique et la structuration des messages sont souvent influencées par les positions idéologiques des diverses instances de l'institution radio dans lesquelles elles s'insèrent (stations, directeurs de programmes, commanditaires, réalisateurs). Pour tenter de préciser quel est ce cheminement historique de la radiodramaturgie au Québec, nous avons choisi quelques exemples susceptibles d'éclairer les conditions politico-économiques de leur production.

À la naissance des genres, n'est pas étrangère la conception d'une dramatisation qui se fait d'abord comme représentation sociale, histoire ou fabula. La continuité du récit accentue une tendance de l'écriture à se projeter toujours vers la fin d'une action par l'adjonction de péripéties, et ce *ad infinitum*, dans le but de répondre à des objectifs de production soit mercantiles, soit propagandistes: le radio-feuilleton et ses sous-genres (dramatiques par épisodes, dramatisations historiques, sketches humoristiques) conviennent parfaitement à ce modèle en expansion. De son côté, le radiothéâtre (drames, comédies, tragédies) est issu d'une conception où la fabula est prétexte à l'exploration de thèmes, de structures dramatiques inusitées, de recherches plus approfondies des formes du littéraire, dans un contexte de production du sens — plus contestataire et avant-gardiste dans certains cas — auquel participe de plein droit l'autre système symbolique, le sonore. Ces deux tendances de la programmation opèrent comme deux paradigmes qui serviront de repères à notre étude du radioroman comme discours de propagande et du radiothéâtre comme écriture-laboratoire au Québec.

La radiodramaturgie dans le cadre de la propagande

Avant 1950, la radio québécoise est en très grande partie axée sur la production du radio-feuilleton — sous la forme de radioromans et de dramatiques par épisodes — qui sert de véhicule, tantôt à la publicité[1], tantôt à la propagande militaire pendant la guerre, tantôt de tribune politique lors des campagnes électorales, particulièrement celles de 1943 à 1945. Les dramatisations historiques serviront une forme de propagande religieuse, entre 1947 et 1955, pour sensibiliser les Québécois à certaines valeurs liées à l'idéologie du clergé de l'époque. Contrairement aux séries de radio-théâtre qui s'inscrivent dans un contexte de culture élitiste et/ou éducative[2], le discours des radio-feuilletons utilisés à des fins commerciales et de propagande[3] ne se préoccupe guère de parfaire l'esthétique du langage radiophonique.

Les fondements de l'étude que nous proposons ont été empruntés en grande partie à la théorie sémiotique et, entre autres, au concept des modalités qui s'est avéré utile pour définir certaines spécificités de ces divers discours. C'est autour de trois modèles de la propagande, comme grandes tendances de la pratique radiofeuilletonesque que nous voulons construire la première partie de notre problématique en cherchant à caractériser chacune à partir des concepts de la sémiotique greimassienne.

La propagande militariste

Les oeuvres radiophoniques qui servent de support à la propagande de guerre, entre 1940 et 1947, inscrivent dans leur trame narrative et dans les situations dramatiques, les thèmes de la propagande qu'on

---

[1] Les radioromans qui se définissent comme peinture sociale appartiennent à ce paradigme, on y trouve aussi les modalités d'un sous-genre qui utilise les archétypes du mélodrame dans la structure sémantique de ses contenus.

[2] Avec *Fémina* et le théâtre de *Radio-Collège* entre autres.

[3] Hormis chez quelques réalisateurs, dont Robert Choquette, Guy Beaulne et Guy Mauffette sont les plus notoires, les radioromans ne génèrent pas de recherches esthétiques importantes.

retrouve aussi dans les textes extra-diégétiques qui encadrent les émissions. Cette propagande de guerre repose essentiellement sur un discours de type militariste, basé sur la création de personnages héroïques. La thématisation économico-politique des actions du *faire* social présente le *pouvoir-faire* national comme ultime objet de quête. Elle se fonde sur la théorie du mimétisme et considère que tout exemple proposé par un discours modalisé par le devoir-faire et les principes de la manipulation/persuasion, insérés dans les modalités de la structure narrative, stimule un «habitus» d'adhésion au projet proposé.

La propagande de guerre joue donc un rôle de persuasion en vue d'une manipulation sémiotique *faire-faire* dont l'action se veut immédiate, aux fins d'un *pouvoir* plus grand à acquérir.

Ce discours a son esthétique propre: importance du jeu vocal à forte teneur tragique, mise en place d'un décor sonore aux rythmes martelés, iambiques, importance des pas militaires, des musiques de fanfare, etc. Ces exemples sont significatifs, et les images sonores déjà identifiées laissent croire que si la recherche esthétique n'est pas la première préoccupation du genre, elle n'est pas absente de la construction du signifiant radiophonique. Les meilleurs radioromans du genre, dont *la Fiancée du commando* est exemplaire, accordaient à la qualité de la réalisation une place importante.

La propagande politique

La propagande politique de type électoraliste trouve, particulièrement dans le cours des années quarante, son expression dans une série de radio-feuilletons empruntés au corpus littéraire. Cette suite de programmes se présente comme un cas spécifique, dans la mesure où le radioroman est une adaptation d'oeuvres romanesques québécoises de prestige — que le préambule de la série considère comme un répertoire patrimonial. La part de la propagande qui encadre ces séries y est aussi ouvertement présente, mais avec une mise en contexte plus subtile que pour la propagande de guerre.

Dans la construction du discours politique, la modalité la plus explicite est assurément le *faire-faire* — faire voter bien sûr les électeurs, mais après leur avoir communiqué un *faire-savoir* de type électoral. Ce discours est de type argumentatif et son objectif immédiat est un *faire ressentir/émotionnel* pouvant agir sur le vouloir de l'auditeur, grâce à un déplacement de l'information vers la fiction. Le plaisir de la dramatisation compose ici avec la manipulation[4].

Dans ce contexte de mise en fiction, les oeuvres de la propagande politique insistent davantage sur le discours oratoire et la rhétorique de l'argumentation que sur l'effet de sens de l'écriture sonore. Les textes dramatisés, dont nous avons entendu les bandes sonores, sont à cet effet moins intéressants que d'autres parce qu'ils utilisent de façon très mimétique les signes sonores les plus éculés, et exigent peu des comédiens qui jouent selon les stéréotypes les plus marqués de la production de l'époque.

Parmi les programmes de propagande politique instaurés dans des séries d'adaptations de romans québécois et construites sur le modèle des dramatisations historiques d'une demi-heure, rappelons *Trente arpents* de Ringuet[5] et les *Mémoires*[6] de Philippe Aubert de Gaspé[7], *Jean Rivard, le*

---

[4] Renée Legris, «Discours politique et discours fictionnel dans *Trente arpents* de Ringuet à la radio», dans Jean-Paul Lamy et Guildo Rousseau, dir., *Ringuet en mémoire — 50 ans après «Trente arpents»*, Les Éditions du Septentrion, 1989, pp. 119-130.

[5] *Ibid.*

[6] En 1945, CKAC a en effet diffusé dans une série radiophonique une oeuvre du XIX[e] siècle, les *Mémoires* de Philippe Aubert de Gaspé. Dans sa version publiée, cette oeuvre n'avait rien d'une dramatique, puisqu'elle est écrite selon les normes d'un genre littéraire de type narratif. Cependant elle se prêtait admirablement à un découpage en scènes parce qu'elle procède par mini-récits des souvenirs de son auteur. Adapter ces récits présentait certains avantages, entre autres parce que les dialogues y étaient souvent déjà construits et que les enchaînements narratifs pouvaient être tirés des divers chapitres choisis. L'organisation thématique et séquentielle de cette oeuvre n'étant guère rigoureuse, comme l'a bien indiqué Maurice Lemire, la fonction du narrateur se réduisait à créer des enchaînements narratifs et

défricheur d'Antoine Gérin-Lajoie, séries structurées sur une articulation de la fiction à un discours de propagande pour le parti Conservateur et diffusées à CKAC. La persuasion est fondée sur une argumentation dont l'objectif est — quels qu'en soient les moyens — de faire voter pour un parti alors peu populaire au Québec.

S'il nous apparaît valable de considérer cette production dans sa structure dramatique et d'en identifier les aspects techniques à l'aide d'une approche sémiotique, nous pensons que le véritable intérêt de cette production radiophonique, du moins à notre point de vue d'auditeur des documents sonores conservés, réside dans la formation d'un modèle de programme commandé par la conjoncture historique et radiophonique du Québec. Ce modèle a été en partie actualisé, avec le début de la guerre. Il venait de prouver son intérêt avec ces treize émissions. Plus encore peut-être, la finalité idéologique à laquelle se prêtait la dramatisation de cette oeuvre, que nous voulons ici éclairer par notre analyse, permet de saisir l'importance de certains discours littéraires et dramatiques utilisés à des fins politiques.

La propagande religieuse

Un troisième exemple concerne la propagande religieuse dans une série historique sur la Nouvelle-France, diffusée en vue de la béatification et de la canonisation des fondateurs de l'Église canadienne. *Le Ciel par-dessus les toits*[8] en a été le véhicule. La structure de la série confère d'abord un *faire-savoir* aux personnalités mises en scène et à leur rôle historique. L'adhésion se fait selon les modes particuliers de l'identification, de l'admiration, de l'affection, autres formes de participation dont

---

à introduire les récits sur un mode où la focalisation était réduite.

[7] Renée Legris, «Dramatisation / discours politique: les *Mémoires* de Philippe Aubert de Gaspé à la radio», *l'Annuaire théâtral*, n° 4, printemps 1988: «Aspects du théâtre québécois au XIXe siècle», Société d'histoire du théâtre du Québec, pp. 93-106.

[8] Renée Legris, «Les dramatisations historiques à la radio», *l'Annuaire théâtral*, n° 2, printemps 1987, Société d'histoire du théâtre du Québec, pp. 42-59.

la dramatique radiophonique favorise la pratique. La constitution des héros religieux, à dimension épique et sacrée, joue un rôle considérable dans la structuration des dramatiques de ce genre. Partagée entre divers objectifs — culturels, politico-religieux, esthétiques —, la propagande religieuse s'appuie aussi sur l'esthétique sonore de l'intimité avec l'auditeur pour construire un effet de réel du familier, grâce auquel les personnages héroïques, saisis dans leur vie quotidienne, peuvent être reçus comme les autres protagonistes de radio-feuilletons.

Le réalisateur de ce programme, Guy Mauffette, semble avoir exploré à peu près toutes les formules de la mise en ondes et pratiqué de façon magistrale les effets de sens symboliques et esthétiques du bruitage et de la musique. Grand connaisseur des compositeurs contemporains tout autant que des anciens, il joue sans cesse sur les ressorts dramatiques des musiques modernes comme système de valeur émotionnelle par opposition aux musiques des siècles antérieurs qui prennent d'abord une valeur connotative de représentation temporelle et historique, essentielle à la compréhension de la vie en Nouvelle-France. Ce type de réalisation exclut les traditionnels bruitages puisés dans les disques commerciaux de Chappell[9] par exemple.

Nous avons choisi, à titre d'illustration, une autre oeuvre du même type, diffusée à CKVL dès 1951, qui a connu un grand succès populaire. *L'Histoire de Dieu* participe dans sa conception et sa réalisation à une intention d'information culturelle sur l'histoire du peuple hébreux. Mais

---

[9] Chappell est le nom d'une compagnie de disques multinationale qui enregistre et diffuse des disques pour films et radio-télévision. Dans une brochure mise à la disposition des réalisateurs et producteurs et intitulée *Recorded Music for Film, Radio, Stage*, Chappell, [s.d.], on trouve la liste des enregistrements disponibles sur le marché du distributeur Chappell, qui possédait des succursales en Angleterre, en Australie, en France et au Canada. À la page 2 de cette brochure on donne l'information suivante: «The Chappell Special recordings listed here are made especially for the use of Producers of Film, Radio, Stage and Drama, and are particularly suited to dubbing on Cinematograph Sound Film». Suivent une liste des chapitres sur les genres musicaux et les titres des pièces musicales par genre.

cette information, qui tire de la Bible les situations sur lesquelles porte la dramatisation, peut prendre diverses significations — compte tenu de la conjoncture historique ou du hors-texte qui détermine le contexte d'énonciation. Quelques-uns des éléments jouent dans le sens de l'utilisation d'un discours à des fins de prosélytisme social ou de support idéologique, masqués par le contexte québécois de réception qui n'en saisira pas la valeur métaphorique.

Le contexte particulier des années cinquante aide à saisir l'importance politique et culturelle de cette série dont l'existence est très liée aux convictions et objectifs de Jack Tietolman, le président de la station. Nous savons que les ascendances juives de Tietolman l'ont sensibilisé à la culture et à l'histoire d'Israël. Si Jack Tietolman considère que l'histoire du peuple hébreu mérite d'être dramatisée et diffusée, comme programme culturel et même religieux à CKVL, il n'ignore pas la portée politico-idéologique des textes bibliques dramatisés — qui relatent les luttes d'Israël pour obtenir enfin un territoire. Dans le contexte historique, ce qui est donné comme valeur culturelle et comme information religieuse, est aussi connoté comme socio-politique, puisque l'État d'Israël a été proclamé et que les Juifs de la diaspora cherchent à convaincre l'opinion mondiale du bienfait de cette réalisation. La conquête et la défense d'un territoire, soutenues par la main de Dieu, constituent l'une des isotopies importantes de la dramatisation historique, et son traitement n'est pas innocent dans le discours de cette oeuvre.

Pour l'ensemble des auditeurs de CKVL, et plus encore pour l'auditeur moyen peu informé des questions politico-sociales en cause, ce programme a été essentiellement reçu comme l'expression de valeurs religieuses. Cette interprétation est d'ailleurs favorisée par le contexte québécois et catholique des années cinquante, et la lecture qu'elle suppose était celle que le clergé favorisait en invitant les fidèles à suivre ce programme du dimanche matin. En ce sens, le *faire interprétatif* des institutions ecclésiales était en bonne partie récupérateur. Et il est clair que toutes les Églises, rattachées à la tradition judéo-chrétienne, n'étaient pas sans se réjouir de cette initiative, et cela d'autant plus que la vision messianique, très prisée dans le Québec d'avant la Révolution tranquille, qui alimentait le discours religieux, s'y retrouvait de facto.

Cette propagande subtile, visait à rendre Israël sympathique aux Québécois, trouvait donc aussi dans ce programme les conditions qui en assuraient l'efficacité persuasive. Le président de CKVL utilisait, dans l'instauration d'une dramatisation de l'histoire du peuple juif, tous les aspects d'un discours polyvalent.

La réalisation qui en était faite a laissé des souvenirs prégnants d'un univers sonore où la toute-puissance de Yaweh et les luttes pour la défense de son peuple se manifestaient par des envolées oratoires fortement structurées. La fonction impérative du commandement et de l'autorité s'affirmait dans des voix graves et fortes. Les transitions sonores utilisaient des musiques symphoniques riches de cette même grandeur qui sémantisait tout ce discours.

LA RADIODRAMATURGIE

ET LE RADIOTHÉÂTRE EXPÉRIMENTAL

La radiodramaturgie a favorisé de nombreuses expériences d'écriture dramatique et souvent précédé, chez certains auteurs du moins, une carrière d'écrivain de la scène. Si, comme nous l'avons signalé plus haut, la première grande série de radiothéâtre débute à CKAC avec *le Théâtre de chez-nous* (1938-1947), avant même que Radio-Canada n'instaure une série de théâtre de répertoire étranger (1939), il faut attendre la fin de la guerre pour trouver à la radio d'Etat une des premières séries significatives de radiothéâtre, où de façon systématique on fait appel à des auteurs québécois: *les Voix du pays* (1945-1948). Cette initiative aura son prolongement dans une suite de petites séries dramatiques qui préparent les années 50: le *Radio-théâtre de Radio-Canada* (1948), *Zone interdite* de Pierre Dagenais diffusé d'avril à octobre 1950, et une grande série, *Nouveautés dramatiques* qui devient le pilier et le modèle de la programmation au cours des années 50 et 60.

Cette série sera définie par le réalisateur Guy Beaulne comme un laboratoire d'écriture radiophonique. D'autre part, *Théâtre canadien*

(1955)[10], *Flagrant délit* et *Billet de faveur* (1955), *les Ineffables* (1956), font connaître des auteurs et des oeuvres originales, marquées soit par l'humour, soit par le courant du théâtre de l'absurde.

Cette époque est surtout une charnière importante dans l'histoire du radiothéâtre québécois car elle impose une redéfinition de l'esthétique radiophonique. Sans aller aussi loin que les travaux accomplis en France par Pierre Schaeffer et les réalisateurs ou auteurs qui s'interrogent à nouveau sur le médium radio, la critique et les praticiens québécois tentent de nouvelles approches et réagissent à la routine et aux traitements des programmes populaires que sont les radioromans. On trouve de façon récurrente dans les périodes qui suivent, entre autres avec l'arrivée du poste FM de CBF, en 1970, d'autres préoccupations formelles, dont font état les programmes *Atelier* et *Premières*. Plus encore, les concours de dramatiques, lancés en 1974, favorisent grâce au travail de certains réalisateurs des ressourcements inattendus qui, sous une autre forme, poursuivent l'entreprise des *Nouveautés dramatiques*. Ils soulèvent des questions sur la production actuelle, malheureusement toujours plus réduite dans la programmation depuis 1985.

Un laboratoire radiophonique: les «Nouveautés dramatiques».

Le théâtre des années cinquante met en place, avec les *Nouveautés dramatiques*, une nouvelle formule qui propose aux auteurs de cerner de plus près les questions relatives à l'écriture dramatique, non plus comme lieu d'investigation des possibilités de discours de propagande, mais comme lieu d'expérimentation et de création d'une écriture dramatique — comme discours autoréférentiel — plus critique et plus consciente. Cette pratique exige, de la part des auteurs, l'acceptation d'une collaboration avec le réalisateur et l'acceptation d'un apprentissage de l'écriture radiophonique et de ses exigences. Les mêmes objectifs sont poursuivis par les programmes d'été *Flagrant délit* et *Billet de faveur* auxquels participent entre autres, le réalisateur Hubert Aquin et les auteurs

---

[10] L'émission *le Radio-théâtre à Radio-Canada*, de 1943 à 1955, intègre parfois des textes québécois.

Jacques Languirand, Luan Asllani, Marcel Blouin, la plupart ayant été associés aux *Nouveautés dramatiques*.

Comme l'a déjà signalé Guy Beaulne et comme en témoignent ses documents personnels[11], les objectifs de la série comportent deux volets:

a) au point de vue de la production:

1. permettre à de nouveaux auteurs de se découvrir un talent d'écrivain;
2. offrir un lieu d'expérimentation de la réalisation sonore et de la réécriture — si nécessaire — pour donner à l'oeuvre sa dimension de signification.

b. au point de vue de la diffusion:

1. faire connaître les oeuvres les plus intéressantes de la production, choisies par le réalisateur, et diffusées à Radio-Canada;
2. constituer une banque de nouveaux auteurs mieux formés;
3. favoriser une écoute d'oeuvres québécoises de format différent du radioroman et correspondant à une autre esthétique;
4. développer une réception dont la critique devienne partie constitutive du projet d'ensemble[12].

Nous citerons, à titre d'exemple, le résultat de cet appel à de jeunes auteurs. Des statistiques établies par Guy Beaulne indiquent que pour l'année 1955 et jusqu'au 30 juin 1956, les 103 candidats à ce genre de concours ont présenté 198 radiothéâtres, dont 50 ont été acceptés, alors que 148 étaient refusés. La série a compté entre 1950 et 1961, 374

---

[11] Nous le remercions d'avoir accepté de nous transmettre ces renseignements précieux pour l'histoire de cette série.

[12] Comme le signalait encore Guy Beaulne au Congrès international de l'AERTC/ASCRT: «L'évolution de la radiodiffusion dans le monde: l'an 2080», Université Concordia-UQAM, 1-4 octobre 1986, l'absence de critique sur la production radiophonique conduit à la stagnation de la production et empêche la régénération des pratiques. La réception critique est essentielle.

pièces et 150 auteurs. Ces chiffres témoignent de l'importance de cette expérience.

Certains critiques réagiront à ce retentissement, dont Gérard Pelletier. «Enfin un laboratoire!... qui se nomme *Nouveautés dramatiques* et qui sera diffusé le dimanche, de 9h30 à 10h»[13]. Et il note l'intérêt des principes: «originalité de l'invention, du style, de la composition, situation vraiment dramatique». Un autre article, du Nouveau-Brunswick, insiste sur l'appel aux talents nouveaux des régions canadiennes: «*Nouveautés dramatiques*, un marché ouvert à tous les auteurs»[14]. La réception critique sera, au cours des années cinquante, assez sévère quant aux résultats souvent inégaux de ce laboratoire. Cependant plusieurs pièces arriveront à un degré de perfection tel qu'on les rediffusera en versions traduites en Amérique du Sud. Certaines gagneront des prix[15].

Une recherche sonore

Pour mettre en perspective cette réflexion sur diverses pratiques du radiothéâtre et du contexte dans lequel il a évolué, nous avons retenu quelques exemples d'écriture qui montrent la diversité des démarches, des recherches spécifiques et l'intérêt de trouver des catégories qui permettent de reconnaître les tendances des productions radiothéâtrales. Dans le contexte de la série *Nouveautés dramatiques*, au sujet desquelles trop peu d'études ont été publiées[16] jusqu'ici, un certain nombre de réalisations semblent marquer une étape dans la définition d'une écriture radiophonique dont P. Schaeffer, dans *Machines à communiquer* (1970), a longuement précisé les paramètres.

---

[13] *Le Devoir*, 4 nov. 1950.

[14] Dans *l'Évangéline*, 20 mai 1955.

[15] Ainsi *Voltaire s'en va-t-en Canada* de Louis Pelland.

[16] Louise Blouin a fait une étude sur l'oeuvre d'Yves Thériault dans cette série, et Renée Legris a publié une description critique de *Confession d'un héros* d'Hubert Aquin dans *l'Annuaire théâtral*, n° 4, automne 1987. Elle prépare une édition critique de deux radiothéâtres de cet auteur.

Claude Gauvreau, l'un des auteurs de ce programme, a apporté des dimensions innovatrices à l'écriture avec sept radiothéâtres tous aussi différents les uns des autres. Ainsi, dans *le Coureur de marathon*[17], pour Claude Gauvreau et son réalisateur[18], la quête du sens a été essentiellement liée à l'élaboration sonore et aux rythmes imposés par la situation dramatique[19]. Elle accompagne un monologue du protagoniste et ses réflexions intérieures sur l'action qu'il pose et dont l'issue est fatale. Nous n'avons pu entendre cette production dont on ne retrouve pas l'enregistrement, mais les notes de réalisation et les didascalies laissent entendre justement les possibilités esthétiques de l'écriture.

La situation, celle de la course en direct, est perçue à travers le coureur qui découvre peu à peu ses difficultés (difficultés de respiration, affaiblissement général). Il souffre de problème cardiaque et est bien forcé de l'admettre après avoir tenté de l'occulter. Le coureur, qui a accepté ce marathon auquel il ne peut participer sans mettre sa vie en danger, cherche à demeurer performant jusqu'à la victoire. Le texte est entrecoupé de scènes qui élucident les causes de ce défi mortel: l'amour de sa fille adoptive qui a besoin d'argent pour assurer son mariage et son avenir. La trame de l'action «course» est sans cesse entrecoupée des bruits de pas des coureurs en divers plans sonores, du bruit du souffle et des battements du coeur du coureur, des voix qui l'interpellent et marquent les tensions du conflit: choisir la vie ou la mort.

Le texte sonore travaille sur la double temporalité du récit: le présent du coureur et le passé de ses discussions médicales et familiales.

---

[17] Radiothéâtre diffusé le 18 février 1951, à CBF. Guy Beaulne, dans son article *La radio au service du théâtre*, révèle certains aspects intéressants de cette production. Voir dans ce numéro, pp.

[18] Une communication de Michel Van Schendel sur cette partie de l'oeuvre de Claude Gauvreau a été publiée dans les Actes du colloque «Langages a-typiques», sous la direction de Michèle Nevert, novembre 1988.

[19] Entre autres expériences, *le Coureur de marathon* de Claude Gauvreau semble avoir fait époque, du moins dans le souvenir du réalisateur et de certains auditeurs qui nous en ont donné témoignage (dont Marc Gagné de l'Université Laval).

Voix du médecin qui recommande le repos et l'abandon de la course, voix de sa femme qui lui dispute son amour et se sent en rivalité avec la fille adoptive, voix de cette jeune fille aimée qui demande de l'argent pour son mariage. Autant de manifestations dans la conscience des tiraillements de la vie et de la tension dramatique que sanctionneront la mort et la victoire du marathonien. Texte sobre et émouvant, marqué du souffle de la générosité dont les défaillances du coeur deviennent le signe sonore de la pièce.

L'Homme qui regardait couler l'eau, d'Yvette Naubert, illustre également comment le travail sonore s'ancre dans la situation même de la dramatique. Ce radiothéâtre explore, par la noyade suicidaire du personnage principal, Antoine, l'univers cosmique, liquide et fluvial, où il se meut, fasciné et subjugué par ce nouvel environnement qui met fin à une déroute conjugale. Cette situation, rendue dans un long monologue, s'oppose à la crise de conscience de l'épouse. Celle-ci, inquiète de l'absence prolongée de son mari révèle, en demandant l'aide de son ami Paul, qu'elle est tiraillée entre le désir de se libérer de son mari — pour vivre avec cet homme qui est son amant — et la culpabilité qu'elle ressent de l'avoir trompé. Trop coupable parce qu'elle se croit la cause du suicide de son mari, elle cherche en vain dans les événements récents les signes qui l'auraient justifié.

Elle n'arrive ni à accepter de satisfaire son désir et de vivre avec cet amant ni à vouloir être séparée de son mari. Toutes sortes de bruits dans la maison, entre autres des sonneries, créent le suspense d'un éventuel retour de celui-ci qui mettrait fin à son angoisse, fausses pistes ouvertes et rapidement refermées.

La récurrence des scènes sonores où le thème de la noyade se précise, mises en alternance avec la réalité des débats intérieurs de la femme, crée un double univers. Les sonorités reliées à la vie fluviale — étrange profondeur accompagnée de sons de sirènes des bateaux et autres bruits portuaires à la surface du réel quotidien — contrastent avec la gravité de la parole exprimant une nouvelle conscience du noyé, toute de

lenteur et de sérénité[20]. La crise de l'épouse est en porte-à-faux par rapport au mari déjà entré dans l'euphorie de la mort, embellie par le plaisir de sa découverte marine et la réalisation de son désir latent à lui, celui de l'ophélisation. Voir l'eau et s'y laisser couler doucement rendent absurde toutes les culpabilités et frustrations que sa femme s'impose, incapable de trouver son bonheur et de l'accepter.

L'étude d'une autre oeuvre, *Confession d'un héros*, dans la même série, mais réalisée par Gilles Delorme, avec la collaboration d'Hubert Aquin, révèle un travail de réalisation qui cherche aussi à créer des effets spéciaux propres à une situation fortement connotée par le sonore: la course automobile[21]. L'esthétique d'une telle production relève des rapports étroits qui s'établissent avec le contexte et le développement thématique. *Confession d'un héros* se présente comme une dramatique en un acte composée de huit scènes au cours desquelles le monologue se développe de façon importante. Ainsi les scènes I, III, V, VI et VIII sont des monologues construits sur une narration à la première personne, superposés à un fond sonore musical ou à des bruits d'autos de course. Ce parallélisme de la voix et des signes sonores crée un effet de sens à double valeur. D'une part, avec cette présence sonore, se révèle une volonté de créer un contexte spatial d'enfermement, analogue à celui qu'un conducteur de voiture peut connaître. Cette réalité sonore confirme une certaine solitude du héros. Mais, d'autre part, le fond musical et les bruits de voiture interviennent régulièrement dans ce contexte de solitude. Le discours du personnage ne se fait pas dans un désert de bruits qui confinerait à la structure imaginaire d'un espace schizoïde. Il opère, au contraire, dans la mise en rapport contextuel d'une communication indiciellement définie par le parallélisme des signes

---

[20] L'esthétique sonore de cette dramatique est très fortement marquée dans le choix, la qualité des sons et les transitions sonores. Sur l'enregistrement conservé, la voix du comédien est malheureusement assourdie par les autres bruits. Sa gravité — amplifée par la résonance de l'eau, pour des raisons techniques — symbolise la profondeur spatiale de l'univers aquatique dans lequel les sons ont été produits.

[21] Une étude plus complète a été présentée dans Renée Legris: «Un dramaturge de la radio: Hubert Aquin», *l'Annuaire théâtral*, n° 3, automne 1987, pp. 17-38.

sonores de la voix. Si, à la première écoute, les scènes I, III et VIII pouvaient laisser croire à la représentation d'un dialogue entre le héros et l'univers sonore qu'il habite, il nous est apparu que cette perception n'était pas soutenue par la structure narrative et que la fonction de la musique et des bruits de course automobile était surtout descriptive, mais avec une fonction de contrepoint sonore.

Ce monologue crée une instance narrative où le «je» exprime sous forme de «confession» un ensemble de faits, mis en discours, qui rappelle le passé du narrateur. Mais ce monologue est aussi l'expression d'une isotopie, celle d'une vision philosophique de la réalité du narrateur, saisie dans son intimité et modulée par les thèmes: passion, pulsion, désir, volonté, angoisse. À ces aspects de l'homme intérieur dont parle Aquin dans son journal intime, s'ajoute la référence à l'univers de ses connaissances philosophiques et littéraires, sportives et psychanalytiques. C'est là que se joue, dans l'intertextualité, toute la gamme des effets, tant de style, de sens que de forme. Et l'art d'Hubert Aquin s'affirme pleinement dans le maniement de cette parole unique par son narrateur.

Nous pouvons établir des rapprochements entre cette oeuvre et celle d'Yvette Naubert et de Claude Gauvreau. Étrangement toutes se construisent sur l'alternance du monologue et des dialogues. Deux univers se créent en synchronie ou en diachronie. Les monologues sont le lieu de l'exploration de l'homme intérieur, des valeurs culturelles et personnelles, et les dialogues sont des moments où l'action dramatique se noue et se développe. L'incidence du sonore dans ces deux écritures, comme signe du contexte dans lesquels évoluent les personnages, se transforme en d'autres valeurs indicielles, selon les cas. La signification complémentaire construite par un travail sur les systèmes symboliques et les formes du message permettent de cerner quelques spécificités du radiothéâtre.

Une dramatique d'un autre type, diffusée dans le programme *Billet de faveur*, dont Hubert Aquin a été le réalisateur, présente une recherche esthétique de l'absurde et d'un surréalisme québécisé. Dans *Émission*

spéciale[22], écrit par Jacques Languirand, les didascalies indiquent que la réalisation joue un rôle primordial dans la création des événements sonores essentiels à la compréhension de cette écriture de l'absurde. Il s'agit d'une émission reportage qui veut rappeler les mérites d'un grand penseur, dont la mort est toute récente. La structure de la pièce cherche à se moquer de la meute intellectuelle qui s'est instaurée en public privilégié de ce penseur et public en général.

Chaque personnage — voix anonyme — est appelé à intervenir dans divers rôles (comique, speaker, reporter sportif, paysan). La pièce se contruit sur la déstructuration des causes et de leurs effets. Chaque échec ou manque dans les interventions déplace le sens qui échappe de plus en plus à l'auditeur sans cesse interpellé. Réalisateur, annonceur, scripteur, interviewer, personnes témoins, invités téléphoniques, à tour de rôle sont voués à l'acte raté, au lapsus qui amène un besoin de compensation immédiate du bruitage pour soutenir l'univers sonore de la pièce. Mais les sons utilisés n'étant pas ceux qu'on attend (effet comique), la pièce se détraque elle-même dans sa continuité signifiante sonore. Et les éléments qui se substituent aux manques, sont utilisés dans un système qui relève de l'inventaire (amplification de l'absurde). Ils sont même accompagnés de commentaires des plus fantaisistes. Ménagerie, outils, environnement sonore rural et urbain, tout y passe.

La construction dramatique démontre que l'absence d'une fonction de réalisation, assurée par la compétence d'un metteur en ondes, les interventions en porte-à-faux des personnages, les mauvais bruits et les musiques inadéquates, sont autant d'aspects à respecter pour réussir, dans la complexité du «faire artistique», une esthétique de la mise en ondes.

L'originalité du traitement de l'émission tient à la fois de la parodie d'une pratique, et d'un art poétique saisi dans une sorte d'inversion, d'antinomie et d'antiphrase. L'esthétique de l'absurde permet d'aller aux limites de la loi du genre, parodiant l'interview et le

---

[22] «Émission spéciale» (24 juillet 1955), dans Pierre Pagé et Renée Legris, *le Comique et l'humour à la radio québécoise*, t. 2, Montréal, Fides, 1979, p. 194.

reportage. L'effet de sens est que la radio existe par «du sonore», quel qu'il soit, doit toujours être audible, sinon elle n'existe plus dans l'oreille de l'auditeur. Plus encore, le sonore dans le radiothéâtre doit aussi agir selon des lois et une syntaxe tout autant que la langue pour créer du sens. À l'opposé du type de discours créé par le monologue, cette dramatique propose l'abolition du «je» comme identité du sujet, tout autant que du «toi» ou du «il», chaque acte de langage détruisant la continuité identificatrice du personnage par intrusion d'autres éléments, déconnecteurs de sens.

CONCLUSION

Les radiothéâtres décrits montrent qu'une esthétique radiophonique — dont il serait facile de démontrer en quoi elle se distingue du théâtre sur scène — a été pratiquée au cours des années cinquante et soixante, en respectant les lois d'une structure dramatique inscrite dans un contexte où le sonore, qu'il soit une voix, une musique ou un bruit, n'est pas l'accessoire d'une fabula ou d'un récit, mais bien une composante de la signification. À l'instar des productions qui ont créé cette esthétique radiophonique, depuis les travaux expérimentaux faits en France, en Allemagne et en Angleterre, jusqu'à nos propres expériences faites dans la même optique, il s'est constitué un code — en fonction des recherches formelles — par lequel les diverses instances opérant dans la réalisation spécifient l'écriture. En insistant sur le rapport entre la situation sonore et le jeu des personnages pour définir l'espace, le contexte de l'action dramatique; en précisant l'importance de la musique et du bruitage pour le découpage des scènes, conçu comme un art de la transition; en analysant comment le travail sur les plans sonores influence la perception d'une esthétique qui utilise les ressources du micro; en indiquant que la radio ne peut pas se permettre, sans dérivation du sens, des bruits inopinés, nous avons tenté de reprendre quelques-unes des notions à pertir desquelles Pierre Schaeffer et ses collaborateurs ont su découvrir et

surtout formaliser, au Studio d'essai et au Club d'essai qui lui succède[23], certaines lois de l'écriture radiophonique.

Le travail de scénarisation porte sur la recherche de l'efficacité dramatique, comme nous l'avons signalé. Il porte également sur les systèmes symboliques dont l'interpénétration est assurée par la thématisation, la construction des personnages protagonistes et l'élaboration stylistique — qui est fortement connotative. C'est cette spécificité du radiothéâtre qui le distingue le plus des radioromans. La plupart de ceux-ci ne touchent que le sens premier du texte, susceptible de produire lui aussi une signification, facile à saisir à un premier niveau. Alors que, dans la dramatique, l'écriture linguistique s'appuie sur les figures de la métaphore et de la métonymie et qu'elle en approfondit les possibilités de construction d'une vision du monde, le radioroman utilise la succession des événements et leur rattachement au fil de l'intrigue pour en construire le récit d'où le sens pourra émerger. Les meilleurs auteurs savent puiser eux aussi aux grandes figures qui travaillent leur oeuvre et réussissent à l'ouvrir à une intertextualité littéraire. Si on les trouve dans l'écriture de certains autres feuilletonistes, les traitements n'ont généralement pas la même valeur.

Pour aller plus avant dans une tentative de typologie, nous avons cherché, en nous référant à l'étude *les Signes s'envolent*, les marques dans les discours de la radiodramaturgie qui permettraient de les classer en fonction de la théorie des séries culturelles pratiquée par Louis Francoeur, et de les situer par rapport à l'institution littéraire. Notre hypothèse se formulerait ainsi compte tenu des types de textes dont nous venons de présenter certains traits caractéristiques.

Il y aurait sans doute lieu de considérer que le radioroman social (que nous avons évoqué seulement) appartient à la catégorie de la première série culturelle, celle «qui met l'accent [...] sur l'acte de contenu

---

[23] Pierre Schaeffer, *les Grandes Heures de la radio, 1942-1952*, Arles, Phonurgia Nova, 1989, p. 75.

dramatique»[24]. Les radioromans de propagande, dont nous avons parlé plus haut, seraient à rattacher à la catégorie où le code dominant est pragmatique. Comme le précise Louis Francoeur,

> la troisième série, la série du «TOI», confère à l'acte de langage dramatique la fonction première d'influencer de quelque façon les spectateurs en modifiant leur ameublement mental. Le code dominant est pragmatique et vise à atteindre un effet perlocutionnaire de conviction. L'oeuvre théâtrale, dans ce cas, prend la forme d'un acte de langage d'exhortation ou d'avertissement»[25].

Telle est bien la structure englobante et souvent englobée de ces oeuvres de propagande.

Le travail du texte à partir des structures du monologue intérieur qu'on retrouve dans *le Coureur de marathon*, *l'Homme qui regardait couler l'eau* et dans *Confession d'un héros*, est très significatif d'une écriture du radiothéâtre québécois qui met en scène de façon nouvelle le «je» du protagoniste. Le développement de la structure du récit-confession en est une figure, les divers monologues pouvant générer des variantes. Dans la structure dramatique du radiothéâtre des années 50, par une exploration plus systématisée que ce media permet sans transposition, le monologue devient partie intégrante de l'écriture. Les ressorts dramatiques portés dans les dialogues n'en sont que plus efficaces. Ne faudrait-il pas voir dans cette nouvelle utilisation dramatique à la radio du monologue dramatisé l'une des formes qui influencera l'écriture dramatique au théâtre dans les années soixante et soixante-dix, par exemple chez Françoise Loranger ou Michel Tremblay?

Il serait alors intéressant de pousser plus avant cette hypothèse et de voir comment ces textes radiophoniques se situent dans la série culturelle du «je», et dont il dit qu'elle «possède comme code dominant une

---

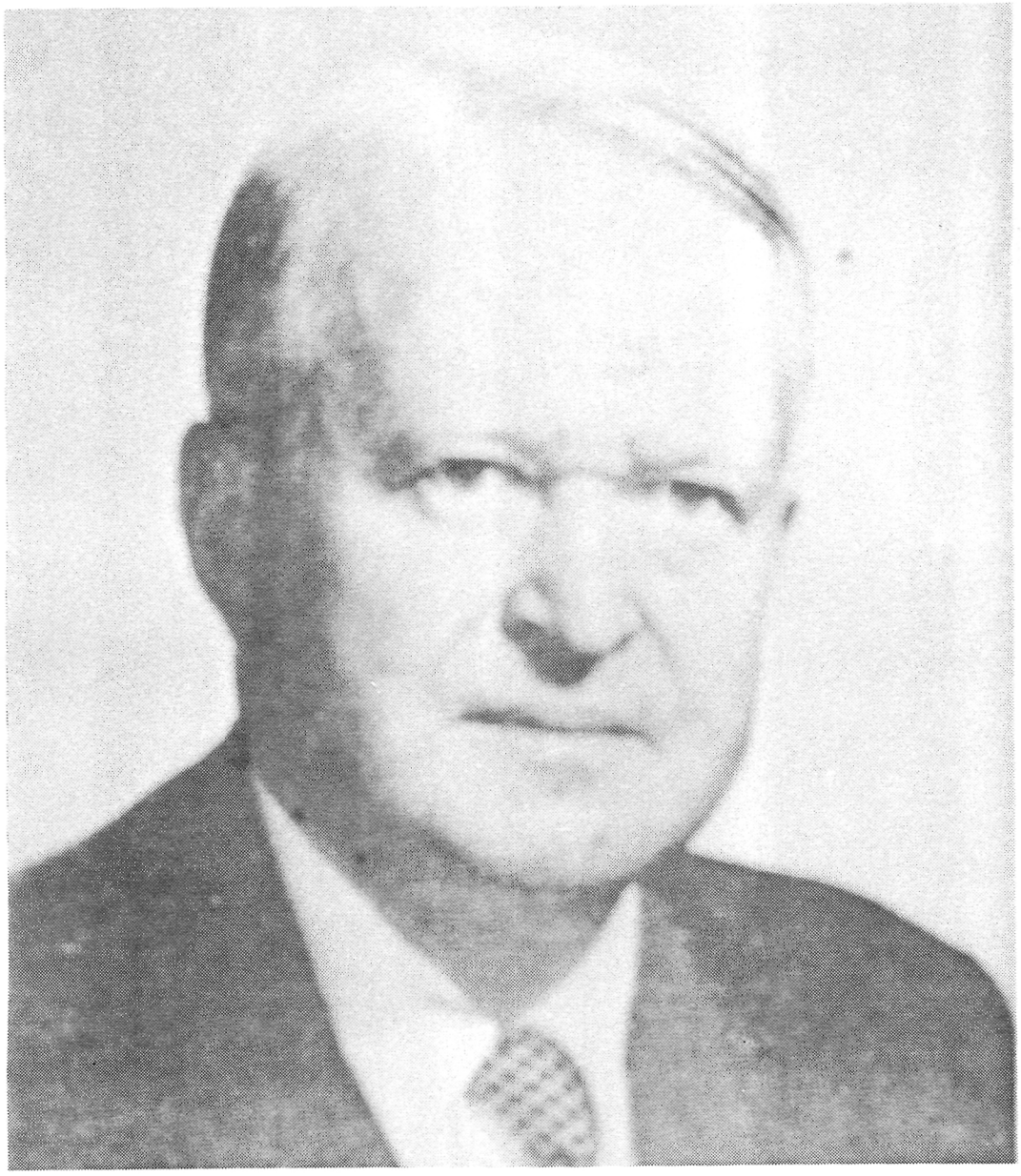
[24] Louis Francoeur, *les Signes s'envolent. Pour une sémiotique des actes de langage culturels*, Presses de l'Université Laval, Québec, 1985, 226 p. (p. 129).

[25] *Ibid.*, p. 129.

organisation relationnelle des signes qui confie à l'acte d'énonciation le rôle capital»[26]. La recherche est ouverte sur ce corpus du radiothéâtre comme écriture spécifique et sur la distinction entre la série des radioromans et celle du radiothéâtre. Une telle tentative d'approfondir les éléments qui définissent le code dominant permettrait de replacer dans une problématique sémiologique ce qui a été jusqu'ici une étude relative à une esthétique. S'il en était ainsi, il serait intéressant de reconnaître que la radio a permis d'explorer, au même titre que les oeuvres de l'institution québécoise théâtrale, et peut-être avant elles, le code dominant d'une série culturelle, celle du «je» qu'instaure le monologue, caractéristique du théâtre sur scène des années soixante-dix.

---

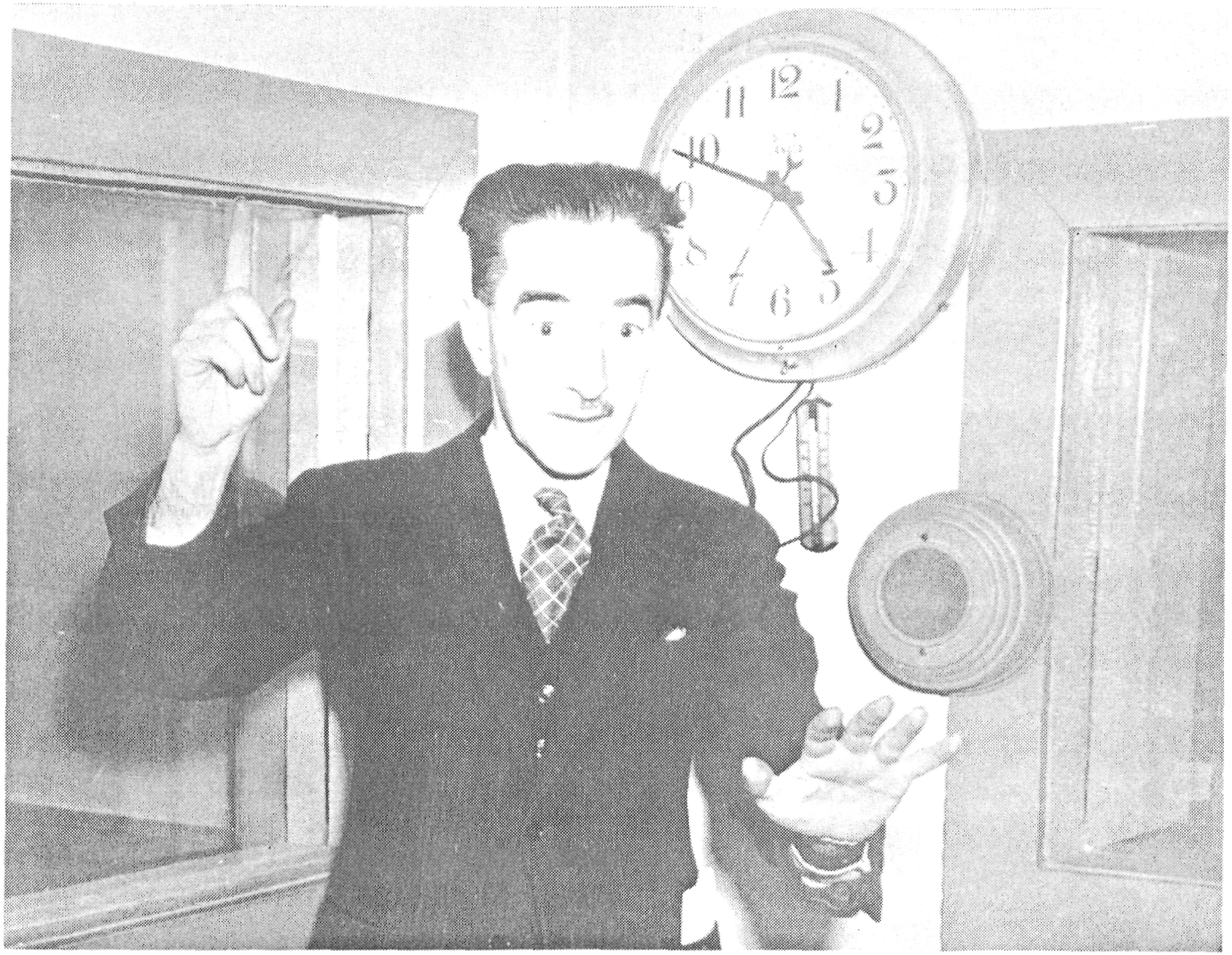
[26] *Ibid.*, p. 128.



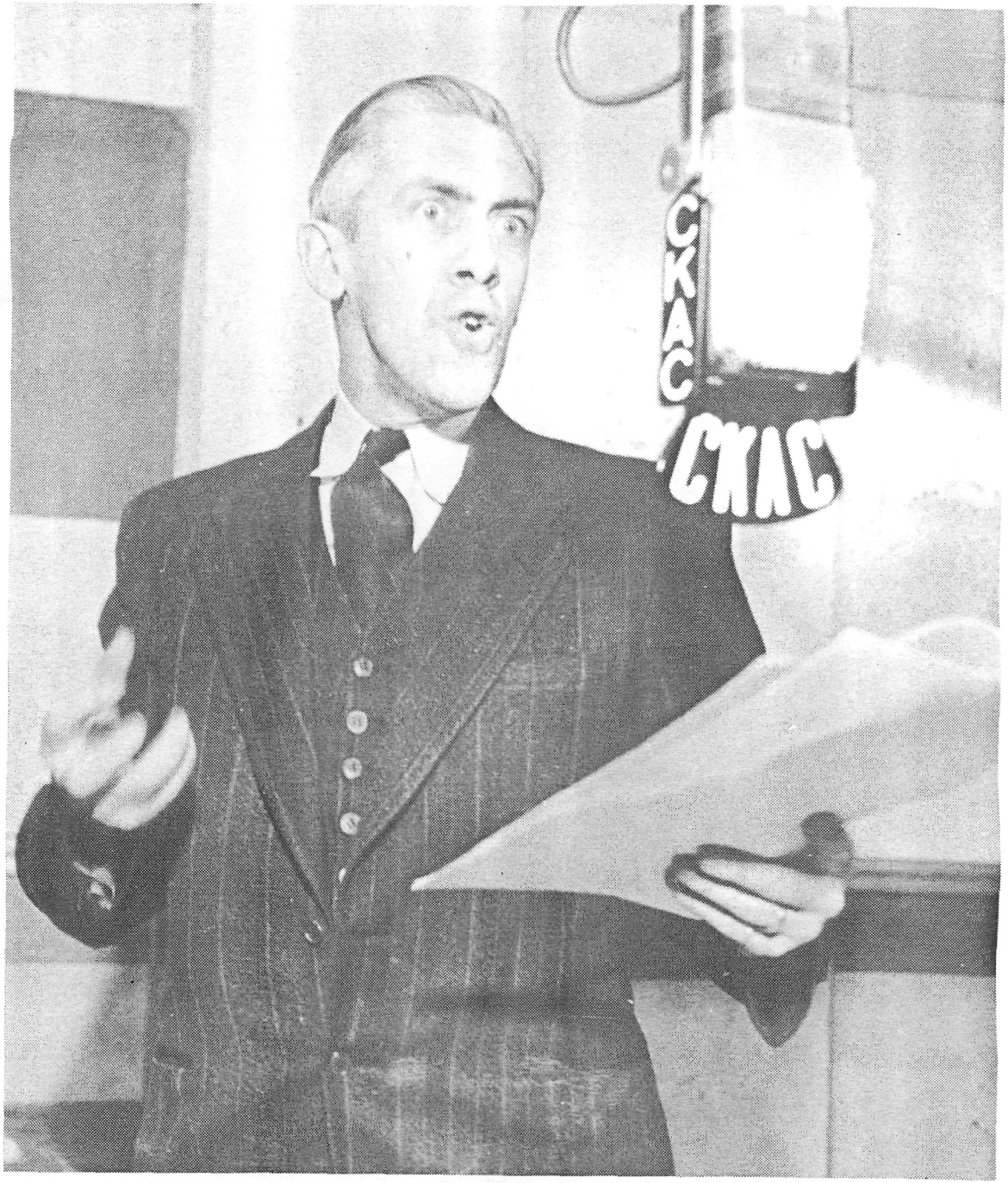
Gerald Noxon.



Andrew Allen en 1948. (Photo Rice & Bell.)



Lucien Thériault, réalisateur de *Jeunesse dorée*, de *Vie de famille*, d'*Un homme et son péché* et de *la Fiancée du commando*, à Radio-Canada.



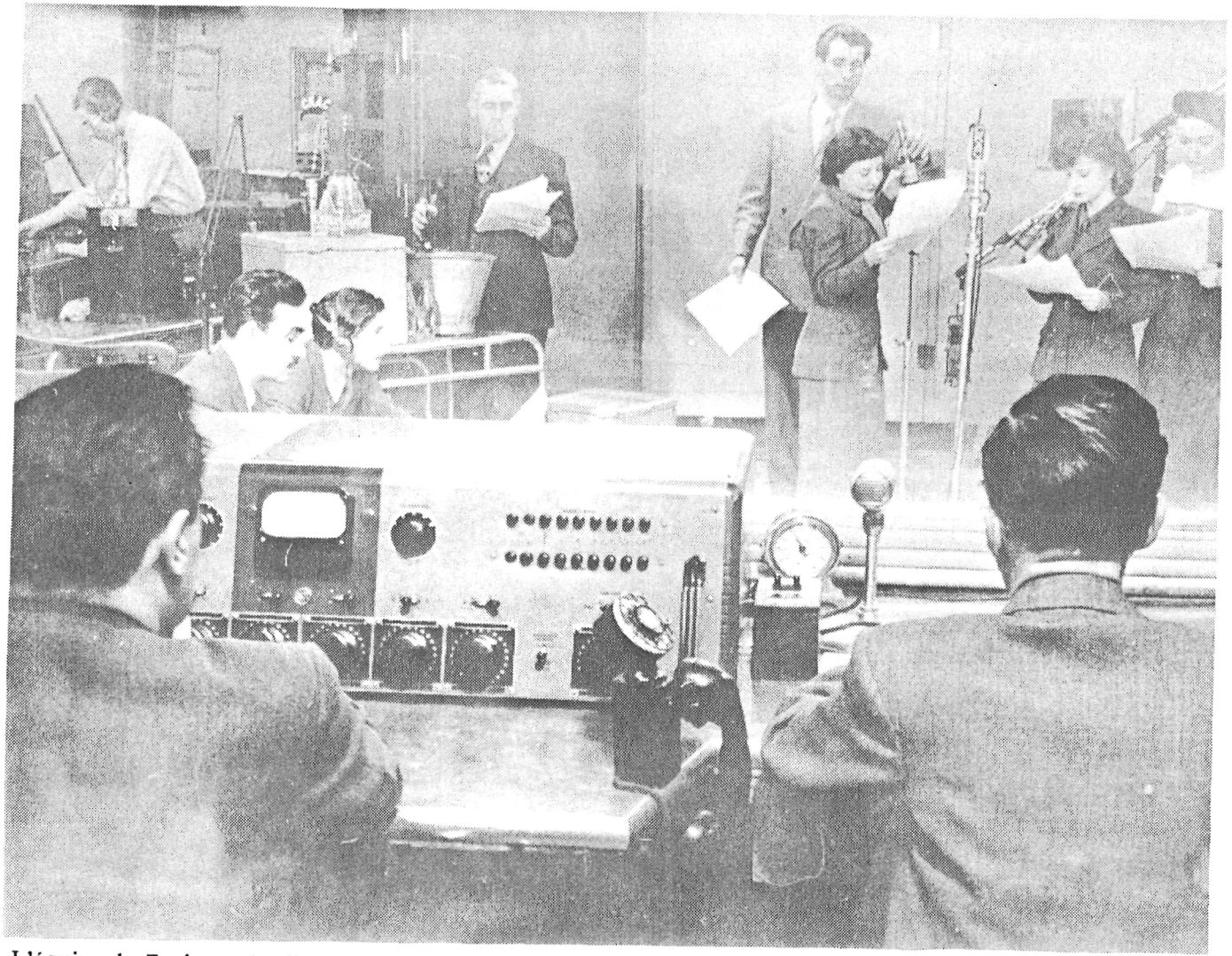
Roland Bédard, dans *Faubourg à m'lasse*.



L'équipe d'*Un homme et son péché*. De gauche à droite: Mia Riddez; un technicien; Lucien Thériault, réalisateur; Estelle Mauffette; Claude-Henri Grignon, auteur, recevant une plaque souvenir d'un représentant des commanditaires; Hector Charland; Fred Amireault; René Lecavalier; Maurice Gauvin; François Bertrand; .....; Claude Sutton.



L'équipe des réalisateurs dramatiques de Radio-Canada (1954). De gauche à droite: Raymond David, Marc Thibault, Guy Beaulne, Bruno Paradis et Noël Gauvin. (Photo Jac-Guy.)



L'équipe de *Faubourg à m'lasse*. De dos: un technicien; Claude Sutton, réalisateur. Assis: Yves Vézina, bruiteur; Mario Verdon; Pierre Dagenais, auteur. Debout: Roland Bédard, Jean Lajeunesse, Germaine Le Myre, Shirley Bruce et Nini Durand, comédiens.



Ovila Légaré, Janine Sutto, André Treick, Henry Deyglun, Roland D'Amour, Rose Rey-Duzil et Édouard Woolley.
(Photo R. Gariépy.)



L'équipe de *la Famille Plouffe*. Jean Duceppe, Lise Roy, Émile Genest, Paul Guèvremont et Amanda Alarie entourant le réalisateur Guy Beaulne. (Photo Jac-Guy.)



Jean Dalmain, Jean Gascon et Gisèle Schmidt.

Howard Fink

Noxon et Eisenstein: le langage et la structure filmiques du théâtre radiophonique

> Alors que les supports visuels sans piste sonore sont encore parfaitement valables après trente années de films sonores, nous ne saurions même imaginer qu'on puisse faire un film à partir d'une piste sonore sans supports visuels.
>
> Stephenson & Debrix, *The Cinema as Art*.

> Toutes les fois qu'une chose est complètement assimilée, c'est-à-dire lorsqu'elle est pleinement enracinée dans une culture donnée, elle peut être comprise au moindre signe ou à la moindre allusion; et partant, n'importe quel état de choses peut être suggéré de manière frappante au lecteur «un peu frotté de culture», même par le biais de la plus vague mention accessoire. Cette description indirecte est une façon de structurer une oeuvre par le truchement d'efforts de reconstitution dans l'imagination du lecteur.
>
> Stanislas Lem, «Metafantasia», *Microworlds*.

Les meilleures pièces radiophoniques de Gerald Noxon sont complexes et produisent de puissants effets, mettant au jour ses remarquables talents de créateur. Encore qu'il soit difficile, pour décrire ces dramatiques, d'utiliser les termes traditionnels de la littérature et du théâtre! La meilleure explication des méthodes de Noxon, c'est peut-être

dans les techniques de filmage qu'elle réside. Pour mieux les comprendre, il y a lieu de les analyser sous l'angle du langage et des structures filmiques, et d'avoir à l'esprit que Noxon a gardé un contact étroit avec le média filmique tout au long de sa vie. Noxon a, en effet, consacré sa carrière, entre les années trente et soixante-dix, au cinéma, en qualité de cinéaste, théoricien, critique et chef-monteur, puis de professeur. Neuf années durant, toutefois, au cours des années quarante qui marquent l'«âge d'or» du théâtre radiophonique à la CBC, il a surtout écrit des pièces de théâtre pour la CBC acquérant, dans ce domaine, une réputation exceptionnelle. La plus forte influence qui a marqué les théories et la pratique filmiques de Noxon (ainsi qu'il le précise dans ses essais) a été celle de Serguei Eisenstein, le célèbre cinéaste russe dont les films et scénarios s'échelonnent des années vingt à la fin des années quarante. Je me propose ici de démontrer que les films d'Eisenstein, de même que ses essais théoriques, ont influencé Noxon non seulement dans le domaine du cinéma, mais plus particulièrement dans sa création pour le théâtre non visuel, c'est-à-dire dans ses pièces radiophoniques.

Le cinéma, qui se classe en tête des nouveaux médias du vingtième siècle, a créé un moyen d'expression nettement distinct, ainsi que des structures originales. Dès le milieu des années vingt, les concepts et les techniques d'Eisenstein, particulièrement son approche du montage, contribuèrent largement au succès et au développement du cinéma. Les écrits de Noxon témoignent à l'évidence qu'il se plongea avec enthousiasme dans l'oeuvre d'Eisenstein dès 1927. Si on compare les techniques du théâtre radiophonique de Noxon à la théorie et aux techniques cinématographiques d'Eiseinstein, on en arrive à comprendre le langage et les structures novatrices de ses pièces pour la radio. Et, par voie de conséquence, le fait d'identifier ces influences d'ordre cinématographique peut aider à clarifier la nature et les stratégies de communication du théâtre radiophonique en général.

La crise économique des années trente et la Seconde Guerre mondiale vinrent coup sur coup contrecarrer les ambitions littéraires et dramatiques traditionnelles d'un bon nombre de nos auteurs (francophones aussi bien qu'anglophones). Ils durent se tourner vers le seul domaine économiquement rentable à cette époque: la radio. Des romanciers comme W.O. Mitchell, des poètes comme Earl Birney, et des profes-

sionnels de la scène aussi chevronnés qu'Andrew Allan, Rubert Caplan et Esse W. Ljungh trouvèrent du travail au CBC Drama Department, tandis que les auteurs canadiens-français se voyaient offrir, par Radio-Canada, des perspectives similaires d'emploi. Il nous est apparu logique de rechercher sur le plan technique les sources de l'art d'écrire des pièces pour la radio, aussi bien dans l'écriture de scénarios pour le théâtre que dans l'écriture de poèmes lyriques et de fiction. La formation de Gerald Noxon en cinématographie a différé fondamentalement de celle de la plupart des auteurs qui ont oeuvré au CBC Drama Department dans les années quarante et cinquante. La différence revêt une importance particulière, étant donné que Noxon était l'un des scénaristes de dramatiques pour la radio les plus talentueux et les plus expérimentés du groupe gravitant autour d'Andrew Allan, promu chef national de la dramaturgie radiophonique à la fin de l'année 1943. Quatre pièces de Noxon furent radiodiffusées en 1944 durant la première saison de cette prestigieuse série d'envergure nationale que fut *CBC Stage*. Plus d'une vingtaine de ses pièces furent produites dans le cadre de la série *Stage* au cours de ses sept premières années d'existence. On peut d'ailleurs soutenir que sa pièce *Mr. Arcularis* est, de toutes les pièces de la série *Stage*, celle qui restera sûrement inscrite dans les mémoires.

Gerald Noxon: éléments de biographie

Né en 1910, et fils d'un diplomate canadien qui fut souvent en poste à Londres, Noxon reçut ses premières années de formation en Grande-Bretagne. Dès l'âge de seize ans, il était admis à Cambridge. Mais il dut attendre d'avoir atteint l'âge réglementaire pour commencer ses études universitaires. Il partit donc à Paris où il séjourna pendant deux ans. C'est là qu'il noua contact avec nombre d'expatriés membres de la colonie artistique et il fit en sorte d'obtenir au moins deux tête à tête avec Serguei Eisenstein, de passage à Paris, dont la carrière de cinéaste et de théoricien était alors à son apogée. Noxon se mit également à l'étude des films d'Eisenstein et de ses essais originaux sur le langage et la structure filmiques (parfois même sous forme inédite). Il revint ensuite à Cambridge en 1928 et obtint une licence en français avec mention très bien du Trinity College en 1931. Parallèlement à ses études, il s'engagea dans le cinéma en participant à la coproduction d'un film sur Cambridge

et en fondant le ciné-club de Cambridge (le plus vieux d'Angleterre après le National Film Theatre de Londres), qui présentait les tout derniers films expérimentaux français, allemands et russes, dont ceux d'Eisenstein. Noxon a également fondé le périodique *Experiment* de Cambridge, qui publia plusieurs essais littéraires et critiques, dont certains des siens. Il écrivit aussi sur le cinéma dans *Cambridge Review*, *Close-up* et *Transition*; il fut aussi le monteur du film *Granta*. Il continua à manifester un intérêt soutenu pour les théories eisensteiniennes. D'ailleurs, ses propres essais filmiques furent souvent consacrés aux concepts et aux films d'Eisenstein. En 1929, lors du passage de ce dernier à Londres, Nixon se fit un devoir de l'inviter à Cambridge.

Une fois diplômé, Noxon devint rédacteur en chef du bulletin de l'Institut international d'enseignement cinématographique de Mussolini, à Rome. La propagande fasciste, prônée par l'Institut et son bulletin, ne tarda pas à dégoûter Noxon, qui revint en Angleterre pour travailler aux British State Documentary Film Units de John Grierson, dont le centre d'opération était à Londres. Plus tard dans les années trente, il fonda sa propre maison de production et produisit des documentaires pour la radio de la BBC, de même que l'adaptation pour le théâtre d'un roman de Tolstoï.

En 1939, l'ancien patron de Noxon, John Grierson, était invité au Canada pour y fonder l'Office national du film. Après le début des hostilités, Noxon se vit offrir en 1940 un emploi à l'ONF, dans la production de documentaires de guerre. Son activité filmique commença à s'essouffler en 1941 et il déménagea à Toronto pour y écrire et produire des documentaires dramatisés destinés à la radio de CBC. C'était la deuxième fois, dans sa courte carrière, qu'il passait du documentaire cinématographique au documentaire radiophonique. Et sa propension à appliquer des techniques filmiques au documentaire pour la radio s'explique en partie par sa maîtrise des technologies documentaires dans les deux médias. Noxon continua d'oeuvrer dans le docudrame pendant toute la durée de la guerre.

Dès le début de 1944, toutefois, Andrew Allan, qui avait déjà décelé le talent et l'expérience de Noxon, l'invita à participer, à titre d'auteur — c'était l'un des premiers du groupe — à la nouvelle série du *National*

Theatre of the Air et à *CBC Stage*. Entre 1944 et 1950, pendant «l'âge d'or» de la dramatique radiophonique au Canada, vingt-six des créations de Noxon furent produites par les principaux réalisateurs de dramatiques de la CBC; la plupart le furent par Allan pour la série *Stage*. En 1947, Noxon émigra aux États-Unis pour occuper un poste d'enseignant en cinéma et en radiodiffusion à l'université de Boston. Sa dernière pièce pour la radio fut écrite pour la saison 1948-1949 de *Stage*, bien que ses meilleures pièces aient été présentées en reprise jusqu'en 1955. Il instaura finalement le Graduate Film Studies Program à l'université de Boston, où il enseigna jusqu'à sa retraite à la fin des années soixante-dix. Il participa durant cette période à la mise sur pied et à la rédaction de plusieurs revues de recherche en cinéma et communication, et il écrivit nombre d'articles sur le sujet.

L'oeuvre de Noxon en théorie et production filmiques s'étale donc sur près de cinquante ans et sa carrière de dramaturge radiophonique dure neuf ans. Ses essais critiques confirment la forte influence qu'exerça sur lui l'oeuvre cinématographique d'Eisenstein.

L'influence d'Eisenstein

Né en Russie en 1898, Serguei Eisenstein est arrivé au film par le théâtre. Élève du célèbre metteur en scène Meyerhold, il entre au théâtre Proletcult de Moscou en 1923, d'abord en qualité de décorateur, puis de metteur en scène. Il tente un certain nombre d'expériences sur la scène, lesquelles s'éloignent toutes des styles d'interprétation traditionnels et de l'action de type aristotélicien, pour s'orienter vers les techniques théâtrales modernes. Cela impliquait, pour Eisenstein, le recours à la danse et au cirque, mais aussi la nécessité de se soustraire aux contraintes du manteau d'Arlequin et, tant qu'à faire, à l'édifice même du théâtre. L'une de ses productions bien connues, consacrée aux ouvriers, a d'ailleurs pour décor une véritable usine. Eisenstein tourna également un court métrage, à insérer dans une pièce d'Ostrovski, pour expliciter des sous-entendus difficiles à faire valoir sur scène (par exemple, un quidam «explosif» qui se métamorphose en canon). Il s'engageait ainsi vers ce nouveau média qu'était le cinéma.

Eisenstein participa à un grand nombre de projets de films au cours de sa carrière. Pour diverses raisons d'ordre politique et commercial, il ne mena effectivement à terme que cinq grands films, laissant le sixième inachevé. Il s'agit d'*Yvan le terrible*, son dernier film à grand déploiement. Tous les films d'Eisenstein étaient des documentaires financés par l'État soviétique, et chacun comportait un objectif didactique évident, pro-soviétique ou antinazi. Et dépit de cela, ce furent de véritables films de création par lesquels il réussit à mettre en pratique ses théories sur le média cinématographique. Et leur influence sur le monde du cinéma est sans commune mesure avec leur nombre. On se souviendra de *la Grève* (1924) et du *Cuirassé Potemkine* (1925). Il s'agit de films dans lesquels sont traitées, sous un angle mythologique, deux célèbres révoltes russes antérieures à la Révolution de 1917. Puis ce furent *Octobre*, grande épopée de la révolution bolchévique de 1917 — commandée pour en célébrer le dixième anniversaire — et, en 1929, *la Ligne générale*, un film de propagande qui idéalisait l'agriculture socialiste russe et ses politiques. Dans l'ombre projetée par l'imminence de la guerre avec l'Allemagne vers la fin des années trente, Eisenstein produisit son film à grand spectacle sur la bataille médiévale au cours de laquelle la Russie infligea une cuisante défaite aux chevaliers envahisseurs teutons (c'est-à-dire allemands). Il s'agit d'*Alexandre Nevski* (1938). Finalement, de 1941 à 1946, il travailla à sa seconde grande fresque historique sur la Russie, *Ivan le terrible*, dont la deuxième partie fut confisquée et la dernière jamais menée à terme. Après cela, il se consacra exclusivement à des activités d'écriture théorique et d'enseignement sur le cinéma, jusqu'à sa mort en 1948.

Bien sûr, Eisenstein était tout autant, dès le début de sa carrière, un théoricien du film, qu'un professeur de cinéma (à l'Institut soviétique du cinéma) et un cinéaste. Il fut aussi l'un des théoriciens du cinéma les plus influents de ce siècle, ayant publié plus d'une centaine d'articles sur les aspects théoriques et pratiques du cinéma, dont la plupart ont rapidement paru en anglais et en français. Le plus important des nouveaux concepts auxquels il s'intéressa fut le montage. Le montage désigne l'opération d'assemblage et de finition d'un film, opération conçue non pas comme un continuum chronologique et narratif, mais comme une série de prises de vues individuelles ayant un rapport filmique entre elles. Eisenstein s'opposait à Kuleshov pour lequel le but du montage était la

progression rythmique de prises de vues connexes. Chez Eisenstein, le montage visait à opérer la juxtaposition de prises de vues diverses et contrastées. Il répétait volontiers que «le montage, ça veut dire avant tout conflit» et soutenait que la juxtaposition dialectique de prises de vues discordantes (dans leur contenu, leur longueur, leur rythme, etc.) produisait un effet nouveau, correspondant à plus que la somme de ses parties: «[...] chacune, séparément, correspond à un objet, à un fait, mais leur combinaison correspond à un concept». Sa célèbre illustration de ce processus est la forme idéographique de la langue japonaise, dans laquelle les idéogrammes «eau» et «oeil» combinés signifient «pleurer»; «oreille» et «porte» équivalent à «écouter»; «enfant» et «bouche» deviennent le nouveau concept «crier»; «oiseau» et «bouche» signifient «chanter»; «chien» et «gueule» équivalent à «aboyer» et enfin «couteau» et «coeur» signifient «peine». En d'autres termes, la juxtaposition par montage d'idéogrammes différents crée des significations nouvelles, plus abstraites, plus «intellectuelles» et même «imagistes», qui sont graphiquement «impossibles à représenter». «C'est, ajoute Eisenstein, en cela que consiste précisément le montage!» C'est cette conception qu'il propose, en principe, d'appliquer au cinéma. Ce type de montage par juxtaposition[1], avec sa production de nouvelles significations, est multiplié de façon exponentielle dans le cinéma muet, grâce au jeu des prises de vues, de la musique et des sous-titres. Les significations peuvent même être plus complexes dans les films sonores, où paroles et bruitage s'ajoutent aux divers éléments de montage.

Eisenstein parle de cette technique du montage comme du fondement d'une nouvelle «langue cinématographique» ou d'un nouveau langage filmique[2]. Elle est plus que cela: le montage à la manière d'Eisenstein crée une nouvelle structure du film pris dans son ensemble, une structure qui n'est pas nécessairement une sorte de continuum d'ordre chronologique ou narratif, et qui vient altérer et souvent court-circuiter le temps réel (ce qu'Eisenstein qualifie de «dissymétrie du temps»). Le montage crée une structure nouvelle et originale, l'organisation filmique de ces

---

[1] Serguei Eisenstein, «The Cinematic Principle and the Ideogram», repris dans *Film Form*, Jaye Leyda (Ed.), New York, Harcourt Brace Jovanovitch, 1949.

[2] Voir à ce propos son article «Film Language» repris dans *Film Form*.

juxtapositions par montage, qui raconte l'histoire en temps filmique. Cette structure est influencée par les objectifs documentaires et didactiques d'Eisenstein qui sont axés sur l'idéalisation de l'État soviétique. Cet impératif d'idéalisation l'a entraîné, au-delà de la simple présentation du réalisme persuasif du cinéma, jusqu'à l'adjonction de symboles et de paradigmes structuraux du mythe et de l'épopée. Cela a d'abord été la «mythologisation» de la récente Révolution, puis celle de la nouvelle agriculture marxiste et, finalement, le retour aux mythes russes héroïques d'*Alexandre Nevski* et d'*Ivan le terrible*. Avec la riche palette du langage filmique, des symboles et de la manipulation du temps, avec les structures didactiques, épiques, et avec la souplesse accrue du film par rapport aux autres médias, Eisenstein a su créer sa propre littérature cinématographique, des artéfacts filmiques aussi complexes et créatifs que les artifices utilisés dans tout autre média.

Noxon et l'héritage d'Eisentstein

Comme nous l'avons indiqué plus haut, c'est avec enthousiasme que Noxon a étudié et commenté par écrit la filmographie et les théories filmiques d'Eisenstein à compter de la fin des années vingt. Dans son article «We Have Films in England»[3], il donne clairement à entendre qu'il considère les films russes supérieurs à ceux du cinéma français, allemand ou américain, et ceux d'Eisenstein comme les meilleurs de tous. Dans «Conflict in the Russian Cinema» (1930)[4], Noxon laisse transparaître la conscience qu'il a de l'influence énorme qu'ont eue, sur les réalisateurs russes, les théories cinématographiques et l'enseignement d'Eisenstein. Tout au long de son premier essai publié en 1929 et intitulé «Temporal Distortion in the Cinema», il fait écho au concept eisensteinien de la «dissymétrie du temps»:

> Depuis le tout début, la technique cinématographique a évolué dans le sens d'une certaine distorsion du temps,

---

[3] Repris dans Gerald Noxon, *On Malcolmy Lowry and Other Writings*, Waterloo, The Malcolm Lowry Review Press, 1987, pp. 55-56.

[4] *Ibid.*, p. 53.

> s'écartant lentement mais sûrement des conceptions scéniques de distorsion du temps, afin de tirer parti des ressources inhérentes au nouveau média dramatique[5].

Noxon termine cet essai par un exemple imaginaire qui laisse voir qu'il conçoit son sujet non seulement sous un angle théorique et critique, mais aussi en tant que créateur cinématographique:

> Un homme est assis à son bureau, la tête dans les mains, entouré de tout l'appareillage d'une entreprise moderne. Il neige au dehors, le vent balaie les feuilles mortes en longues traînées dans la rue, le buste en marbre jaune d'un Apollon aveugle se dresse dans un coin. La flamme d'une chandelle vacille, ploie sous le courant d'air et s'éteint. L'homme repose mort sur une planche, cinquante mille administrateurs de banques s'avancent avec des couronnes qu'ils jettent sur sa dépouille jusqu'à ce qu'elle soit entièrement recouverte et comme ensevelie. Ainsi, le destin d'un individualiste pourrait-il être décrit en langue cinématographique, ainsi se présente le temps déformé par le cinéma[6].

En l'occurrence, Noxon crée un montage à partir de deux prises de vues rapides: un capitaliste «individualiste» d'abord vivant, puis mort. Il y a bien sûr ici distorsion du temps, puisqu'a été supprimée la durée des derniers moments de l'homme entre les deux prises de vues.

Les premiers essais de Noxon font aussi nettement écho à d'autres aspects des théories filmiques eisensteiniennes publiées à cette époque, plus particulièrement aux détails essentiels du concept central du montage. Dans son «Cinematic Principle», Eisenstein explique en quoi sa version du montage diffère du concept traditionnel de Kuleshov. Le concept de ce dernier, selon Eisenstein, consiste en une «cémentation» de prises de vues connexes, un peu comme la cémentation de «briques [...]

---

[5] *Ibid.*, pp. 36-37.

[6] *Ibid.*, p. 38.

selon un rythme approprié». Pour Eisenstein, au contraire, le montage consiste en une opposition organique ou en une alternance discordante de prises de vues:

> La prise de vues, loin d'être un élément du montage, est une cellule de celui-ci. Tout comme les cellules, par leur division, créent un phénomène d'un autre ordre, l'organisme ou l'embryon [...] par quoi alors le montage et, par voie de conséquence, sa cellule, c'est-à-dire la prise de vues, se caractérisent-ils? Par le heurt, par le conflit de deux fragments en opposition l'un par rapport à l'autre. Par le conflit. Par le heurt[7].

Dans «Conflict in the Russian Cinema»[8] (1930), Noxon reprend les arguments avancés par Eisenstein dans «Cinematic Principle», de même qu'il adopte son langage technique. Ainsi que Noxon l'explique, la prise de vues fondamentale en matière de montage est envisagée par les disciples de Kuleshov comme:

> Une unité dans le jeu de blocs d'un enfant. Avec un certain nombre de ces blocs, il est possible de construire un film en les agençant selon un ordre rythmique tout simplement. La prise de vues est ici considérée tout au plus comme un simple élément inerte de la séquence filmée. Eisenstein rejette avec fermeté cette conception théorique de la prise de vues. La prise de vues, selon lui, est une cellule ou composante organique active de la séquence vivante, et le rapport de l'une à l'autre de deux cellules ou prises de vues quelconques, n'est pas simplement un lien mais une forme bien déterminée de conflit entre les deux prises de vues en question[9].

---

[7] Serguei Eisenstein, *Film Form*, p. 37.

[8] Article repris dans *On Malcolm Lowry and Other Writings*.

[9] Gerald Noxon, *On Malcolm Lowry and Other Writings*, Waterloo, The Malcolm Lowry Review press, 1987, pp. 51-52.

Noxon montre ici qu'il a clairement saisi le concept «organique» du montage selon Eisenstein. Qui plus est, Noxon ajoute dans cet essai (comme il l'avait fait dans le précédent) un exemple fictif de conflit par montage, et démontre une fois encore qu'il envisage ces théories du point de vue d'un cinéaste rompu à la pratique.

> On voit Hamlet s'avancer au ralenti pour assassiner son oncle pendant qu'à une vitesse folle, de son cerveau, nous parviennent distinctement les innombrables objections de son for intérieur contre l'acte qu'il s'apprête à perpétrer. L'interprétation d'une telle scène devrait faire ressortir le conflit sur le plan visuel entre la vitesse normale du déroulement de l'action et l'anormale distorsion du mouvement au ralenti. Il faudrait simultanément montrer le conflit entre l'ensemble de l'action visualisée et la pensée distinctement exprimée[10].

Noxon offre ici une illustration claire des façons dont les éléments d'un montage peuvent provoquer un conflit, à savoir: dans leur durée et leur vitesse, dans leur mouvement, et dans leur opposition entre le visuel et le sonore.

Il ne faudrait donc pas trop se surprendre que, au début des années quarante, Noxon ait développé dans sa dramaturgie radiophonique un langage et une structure qui correspondent aux concepts cinématographiques d'Eisenstein. Ce qu'il intègre à son théâtre radiophonique des aspects théoriques et pratiques du cinéma eisensteinien, c'est d'abord et avant tout l'intelligence d'un média des beaux-arts à la fois nouveau et novateur. Il lui emprunte également l'acuité et le caractère direct du détail, le langage nouveau des juxtapositions par montage et des séquences, et la conception d'une nouvelle structure qui ne se limite pas à une progression d'ordre dramatique ou narratif, mais qui soit plutôt une progression organisée en toute liberté sur l'assemblage de diverses espèces d'information, par le biais du montage. Des quatre éléments d'expression inhérents au cinéma — le visuel, la parole, le bruitage et la musique — seul le visuel est absent dans le théâtre radiophonique. Noxon

---

[10] *Ibid.*, p. 53.

réussit toutefois à communiquer dans ses pièces un plein effet de réalisme, analogue à celui qu'arrive à transmettre le média filmique, et il le fait sans ambiguïté et avec une économie comparable. En radio, ceci a été rendu possible grâce à l'effet gestaltiste, par le truchement duquel l'auditeur, en recevant les indices sonores appropriés, pourvoit lui-même aux détails sensoriels manquants, y compris (et ceci est crucial) le visuel[11]. En effet, la radio peut accomplir tout cela, et même avec une plus grande économie de moyens que le cinéma! Et Noxon met consciemment à profit le potentiel didactique d'une telle communication directe et émotive, de la même façon qu'Eisenstein l'avait fait dans ses films de propagande à grand spectacle. Par ces moyens, il donne une puissance didactique et une structure organique aux documents qu'il crée pour la radio.

En général, Noxon transpose dans le média radiophonique les effets du montage par le recours aux moyens suivants: alternance rapide de courtes scènes et conflit, tant à l'intérieur d'une même scène qu'entre des scènes différentes. Qui plus est, c'est selon une progression régulière échappant à l'ordre narratif, chronologique, logique, que se développent ses scènes et intrigues. Il y a des intrigues parallèles à alternance fréquente, avec retours en arrière et monologues intérieurs, et l'auditoire est confronté aux états d'esprit insolites des personnages, tant d'ordre interne que du point de vue d'une observation externe. Il arrive à l'occasion qu'on retrouve simultanément dans une même pièce jusqu'à quatre époques et lieux différents (d'ordre réel ou mental). On parvient à rendre encore plus complexes les effets du montage grâce aux possibilités qu'offre la mise en contraste, par montage, du bruitage et de la musique. Noxon a le don de créer pour la radio des pièces dont la structure organique emprunte précisément à ces matériaux en opposition.

---

11 C'est de ce même phénomène qu'il est question dans l'extrait de Lem mis en exergue au début de cet article.

Exemples d'application

The People

Une lecture attentive de quelques-unes des pièces radiophoniques les plus ambitieuses de Noxon fait ressortir clairement l'influence d'Eisenstein. Dans la série *Our Canada*, la pièce intitulée *The People*[12] (1941) illustre la technique de montage radiophonique utilisée par Noxon à ses débuts. La pièce débute sur une note assez réaliste entre un jeune soldat en partance pour le front et un ami plus âgé. Ils se trouvent sur un chemin de campagne. Le soldat remet en question la nécessité d'aller se battre. L'ami tient lieu de narrateur dans cette pièce et tente de répondre à la question en évoquant les luttes menées par les Canadiens — depuis les premiers colons français jusqu'aux immigrants de fraîche date — pour bâtir ce pays et le défendre. Cette information est présentée au moyen d'une séquence faisant défiler rapidement de courtes scènes de l'histoire du Canada, que le narrateur commente sans faire la transition de l'une à l'autre. Le ton a une dimension épique, et les scènes sont plus rituelles que réalistes, ce qui confère au message une dignité et une importance un peu compassées. La musique martiale vient renforcer les effets émotifs et rituels, faisant contraste avec le caractère rural, dépouillé des éléments de l'introduction. Par ses qualités épiques formelles et l'appel rituel au patriotisme qu'elle renferme, la pièce *The People* évoque les qualités des films d'Eisenstein.

Pete Goes Home

Pete Goes Home[13], l'une des premières de la série *Stage* d'Andrew Allan, montre comment Noxon exploite les techniques didactiques dans le cadre d'une formule non documentaire plus ambitieuse. Dans la première scène, au cours d'une bataille qui se déroule sur le front français, le soldat Pete tombe mortellement blessé. Il revient chez lui, aux États-Unis, mais sous la forme d'un fantôme, pour voir son meilleur ami — dans

---

[12] Voir Gerald Noxon, *The Road to Victory/Radio Plays of Gerald Noxon*, Howard Fink et John Jackson (Ed.), Waterloo et Kingston, Malcolm Lowry Press & Quarry Press, 1989 pp. 57-72.

[13] *Ibid.*, pp. 93-110.

les bras duquel il a rendu l'âme — prendre sa place dans sa famille, prendre son emploi, et gagner le coeur de sa fiancée. Pete, une fois mort, peut rompre tout lien avec sa vie passée, et trouve réconfortante cette démonstration que la vie continue après la mort. Pete joue en quelque sorte le rôle d'un narrateur mais, tout comme dans la pièce *The People*, le narrateur omet de faire la transition ou d'expliquer la rapide succession des scènes, qui ont pour fonction principale d'accumuler progressivement l'information et les impressions, plutôt que d'assurer une continuité narrative. Les parallèles entre le passé de Pete et le présent de son ami tiennent plus du symbolique et du rituel que du réalisme. L'omniprésence de Pete, mi-fantôme et mi-narrateur, évoluant dans un monde fictif en dehors du domaine d'action immédiatement présent, de même que les retours à son histoire antérieure sont un exemple typique de la réalité multiforme de Noxon. À la toute fin néanmoins, tous les fils sont noués et un nouveau Pete, né de l'ex-fiancée de Pete et de son ami, recommence la vie antérieure du fantôme. La leçon rassurante de cette pièce, et de sa conclusion plus particulièrement, c'est que, malgré la mort et la guerre, le cycle de la vie recommence à l'infini et que les morts s'incarnent à nouveau dans leurs survivants. Le message de cette pièce se trouve fortement renforcé par son caractère direct, émotif, et ses qualités sur les plans épique et rituel.

Crossing at Jumièges

Dans une autre pièce de Noxon remontant aux dernières années de la guerre et intitulée *Crossing at Jumièges*[14], Noxon pousse plus loin son expérimentation du rituel et des symboles grâce aux personnages et à l'intrigue. Cette pièce met en cause un soldat canadien qui trouve la mort en traversant la Seine, à la hauteur de Jumièges, lors de l'invasion de la France en 1944. C'est une pièce à saveur poétique, manifestement plus formelle par la technique et plus épique par l'effet que les dialogues réalistes caractérisant Noxon. Elle aborde un thème universel analogue à celui de *Pete Goes Home*: la nécessité d'accepter la mort des jeunes en temps de guerre. Mais elle diffère par ses structures et ses stratégies.

---

[14] La pièce date de 1945. Elle est publiée dans *On Malcolm Lowry*, pp. 167-199.

S'écartant des traditionnelles scènes dramatiques sous forme narrative, elle se compose de paroles en alternance qui accumulent l'information selon une progression régulière, sur la vie antérieure du soldat en train de mourir. Ces paroles sont organisées comme un montage juxtaposant les répliques du soldat et de la jeune Française qui tente de l'aider — tous les deux se trouvent en France — aux voix de sa mère, de son père et de sa petite amie qui se trouvent de l'autre côté de l'océan, au Canada.

Il n'y a ici aucune tentative de planter un décor réaliste ou d'adopter la forme narrative, alors que le recours à des éléments formels et rituels permet d'opérer une distanciation intellectuelle par rapport à la mort réelle et à ses effets. L'alternance de voix teintées de formalisme, de lyrisme, crée un montage persuasif et quelque peu sombre, fait d'éléments contrastés, alors que le protagoniste archétypique exerce un puissant attrait émotif que Noxon utilise pour renforcer son message de résignation. Au point culminant de la mort du soldat, ces éléments se conjuguent finalement pour jaillir en un requiem poétiquement structuré, manifestement influencé par le concept eisensteinien de montage filmique organique.

The Road to Victory

Le documentaire de guerre le plus ambitieux de Noxon, *The Road to Victory* (pièce qui a d'ailleurs donné son titre à l'ensemble du recueil)[15] fut écrit pour être diffusé le jour même de la victoire des alliés en Europe, le 8 mai 1945. Dans cette longue pièce, Noxon résume le déroulement de la guerre, depuis l'ouverture des hostilités en 1939, jusqu'à la capitulation de l'Allemagne en 1945. Ici encore, Noxon évite de se confiner à la forme narrative et utilise plutôt la technique de séquences par montage[16]. Son montage se compose ici de fragments

---

[15] *The Road to Victory*, pp. 25-56.

[16] Noxon avait à l'esprit le terme «montage» pendant qu'il rédigeait son scénario. Il utilise le terme au moins quatre fois dans les directives de production pour faire référence à la juxtaposition et au mixage des sons et des dialogues.

encore plus minuscules que dans *Crossing at Jumièges*. Ils sont d'ailleurs plus complexes et variés. Noxon recourt à trois jeux de voix: premièrement, plusieurs narrateurs, dont un littéraire formaliste, de même que plusieurs lecteurs de nouvelles à la radio; deuxièmement, les authentiques discours (enregistrés) des célèbres protagonistes du conflit, notamment Churchill, Hitler et Roosevelt; finalement, en contrepoint à ceux-ci, les réactions aux nouvelles, regroupées sous un troisième ensemble de voix: celles des gens ordinaires de diverses couches de la population, tant en Angleterre qu'au Canada. Entre autres éléments des séquences par montage, mentionnons, bien sûr, les effets sonores et musicaux judicieusement intercalés, qui non seulement font contraste, mais encore suscitent chez l'auditeur de puissantes émotions.

Il y a quelque chose de fascinant dans la structure par montage de la pièce. Après l'introduction par le narrateur, la pièce s'ouvre sur une scène saisissante dans laquelle Ribbentrop, le nazi pur et dur, repousse d'un ton cassant, les efforts ultimes du représentant britannique, Henderson, pour éviter la guerre. Un son monocorde introduit la deuxième séquence toute en contraste et également irréelle. L'ouverture est constituée d'une série d'effets sonores — variations ritualisées de la phrase «c'est la guerre», chacune prononcée avec un accent contrasté et séparée de celle qui suit par le hurlement d'une sirène. Les locuteurs, ici, sont complètement anonymes. Ils seront néanmoins les personnages principaux de la pièce.

La troisième séquence, introduite par un court effet sonore de transition, recourt à un montage de type plus réaliste que dans la séquence d'ouverture. Il s'agit, à proprement parler, d'une technique de montage filmique.

SON: Sirène à puissance maximale et fondu enchaîné avec bruit du vent.

EDITH: Je dois dire que de toute ma vie, Herbert, je n'ai vu autant de passagers à bord d'un navire.

HERBERT: Ne t'en fais pas chérie, ce sera probablement encore pire une fois que nous aurons rallié Belfast. Encore heureux que nous

ayons pu monter à bord...

SON: Conserver le bruit du vent, cinq brefs coups de sirène du navire.

EDITH: Qu'est-ce qui se passe?

HERBERT: Dis donc, je crois que c'est...

SON: Explosion.

OFFICIER: Poste de secours en mer. Tout le monde aux canots de sauvetage. Tenez-vous prêts à abandonner le navire.

SON: Chuintement de vapeur. Mugissement frénétique de contre-torpilleur. Fermeture en fondu. Ouverture en fondu, vacarme de circulation. (Bruits de fond)

BERT: Journal! journal! L'Athénia torpillée. L'Athénia coulée.

Cette scène va au-delà de la description ordinaire du réel dans un documentaire, c'est la fiction dramatisée d'un navire en train d'être torpillé. La façon de la communiquer n'a rien à voir avec le style de description narrative qu'on s'attend à retrouver dans un documentaire radiophonique, et que Noxon utilise amplement ailleurs dans cette pièce. Ici, il s'attache plutôt à créer, au moyen du son, ce qu'on pourrait vraisemblablement qualifier de séquence à montage filmique visuel, avec son efficace condensation de l'information et ses rapides décalages entre les prises (de vues) contrastées que l'auditeur peut se représenter à partir des indices sonores. Il y a d'abord l'introduction, sur hurlements de sirènes et du vent. La prise (de vues) se compose d'un minuscule fragment de dialogues entre des passagers du bord appuyés au bastingage; puis elle glisse soudainement sur le hurlement des sirènes, pour nous catapulter d'une calme discussion à la panique vécue sur un navire torpillé. Noxon fait un panoramique général du navire, suggéré par les hurlements des sirènes et l'explosion; puis il revient faire un panoramique de l'officier sur le pont, qui donne l'ordre d'évacuation du navire. Il y va, ensuite, d'un autre plan d'ensemble du navire en train de couler, évoqué

par le bruit frénétique des sirènes et le chuintement de la vapeur; la scène disparaît en fondu sans transition, alors qu'il y a fondu enchaîné des effets sonores avec un vacarme de circulation pour annoncer une nouvelle scène. Nous voici instantanément transportés dans une rue animée de Londres où un vendeur de journaux vaque à ses occupations journalières en annonçant le naufrage de l'Athénia. Le saisissant contraste de cette prise (de vues) finale aide à renforcer l'atmosphère tendue de la séquence dans son ensemble.

Il apparaît clairement que Noxon a conçu les trois séquences d'ouverture de la pièce dans une perspective filmique — on sent l'habile juxtaposition par montage des paroles et des effets sonores allusifs et évocateurs. Le grand choc émotif du naufrage tient à l'horreur de voir une calme conversation faire soudainement place à la scène antagoniste de l'attaque et du torpillage, qui à son tour fait contraste avec le retour à la scène paisible d'une rue de Londres. Le conflit, comme le dit Eisenstein, se situe au coeur même de l'effet créé par le montage. La séquence de ce scénario, mieux que toute explication, illustre précisément la façon dont les pièces radiophoniques de Noxon, à l'aide d'indications sonores uniquement, peuvent produire le riche effet visuel d'ensemble du montage filmique.

Le reste de la pièce comporte deux types de contenu. Un premier contenu, purement documentaire, reprend, en quelque sorte, la chronologie des événements qui ont marqué la guerre. Le second traite de la vie de quatre principaux groupes de personnages (un groupe de Cockneys, un groupe de bourgeois de Londres, une famille de Canadiens chez elle et des soldats canadiens basés en Angleterre), chacun venant en alternance offrir un élément d'information — plutôt que de le faire sous forme narrative continue. Ce deuxième contenu agit comme un commentaire critique sur le premier. La pièce tourne donc autour des réactions en alternance de chacun de ces quatre groupes disparates aux événements de la guerre. En lieu et place d'intrigue, il y a plutôt accumulation progressive de révélations qui portent sur les effets qu'a eus la guerre sur ces gens, selon une suite graduelle de séquences par montage à succession rapide. Étant donné que ces groupes forment un échantillon de la société aussi bien anglaise que canadienne, la pièce échafaude graduellement une compréhension d'ensemble, tant sur le plan intellectuel que psychologique,

de la guerre et de ses incidences humaines complexes (sur les deux nations).

En outre, et ce n'est pas fortuit, la fréquente insertion en contrepoint des réactions du monde ordinaire, face à l'interprétation officielle, formelle de la guerre, représentée dans la pièce par les discours des personnages célèbres et par les reportages officiels, produit un affouillement ironique de la rhétorique de la guerre officielle. En d'autres termes, la critique est exprimée non pas directement, mais par le biais du montage et d'une juxtaposition structurée. Ce message indirect, ponctué à l'occasion d'une musique ironique, fait clairement contraste avec la technique, bien qu'il aille en substance dans le même sens. L'impatience qui découle de la situation de guerre est exprimée, par exemple, dans une scène précédente où un personnage s'oppose à ce qu'on chante *Tipperary*, parce que cela lui rappelle la première guerre mondiale... «La guerre pour mettre fin à toutes les guerres, et nous y revoici!» Ce n'est donc qu'après la fin de la guerre, dans *The Road to Victory*, que Noxon se permet d'afficher son scepticisme.

La pièce se termine par la résolution heureuse des conflits exposés dans le corps de l'oeuvre, au moyen des divers thèmes et techniques utilisés. Et ce dénouement est tout orienté vers la joie de la victoire acquise et le sentiment de gratitude qu'elle provoque. Noxon, en raccordant à la fin les fils disparates, de même que les attitudes et émotions antagonistes exprimées par le biais du montage et des techniques structurées, parvient à rendre le caractère humain et complexe de la réaction à la victoire. C'est une synthèse réussie, tant au niveau de la technique du montage qu'à celui des principaux thèmes abordés dans la pièce. Avec *The Road to Victory*, Noxon a réussi, mieux que jamais auparavant, à intégrer dans une grande pièce à piste sonore la structure et les techniques de montage filmique d'Eisenstein.

Après la guerre

Après la guerre, Noxon délaissa les documentaires didactiques à saveur sociale et politique, et se mit à produire des pièces abordant des thèmes à la fois plus particuliers et plus universels. Les plus ambitieuses et importantes de ses créations de l'après-guerre sont des dramatisations

de quatre nouvelles de son ami, le poète et romancier américain Conrad Aiken. Par leur nature même, ces adaptations se distinguaient radicalement des dramatisations radiophoniques par trop littérales et mécaniques qu'on trouvait, par exemple, dans les radioromans. Elles se rapprochaient plutôt des dramatisations originales que Shakespeare faisait de thèmes inspirés des classiques et de l'histoire ou, pour rester dans le sujet, du traitement novateur de l'histoire dans les textes filmiques d'Eisenstein, textes qui procèdent à partir d'un contenu narratif donné, mais qui le transmuent en quelque chose de tout à fait nouveau, grâce aux ressources du nouveau média de transmission.

De ces quatre pièces, la meilleure est *Mr. Arcularis*[17]. J'ai traité ailleurs[18] de cette oeuvre qui est la transformation, par Noxon, d'une nouvelle américaine d'Aiken en un récit épique sur l'Arctique canadien. Je bornerai ici mes observations au sujet précis de cet article.

Mr. Arcularis est l'histoire impressionniste et lyrique bien connue d'un gentleman âgé de Boston, gravement malade, qui subit apparemment avec succès une opération à coeur ouvert, à la suite de laquelle il entreprend un voyage en mer pour se rétablir. Au cours de ce périple plutôt ordinaire, il rencontre plusieurs personnes résolument ordinaires, y compris une femme dont il semble s'éprendre. Mais il ne tarde pas à vivre certaines expériences plutôt étranges. Il marche en dormant pendant que, en rêve, il se voit voler dans l'espace vers l'Étoile polaire. L'histoire se termine par sa glorieuse envolée finale parmi les étoiles, à destination de Polaris. Il s'agit, en fait, de la représentation symbolique d'un anéantissement, puisqu'on apprend à la fin de l'oeuvre qu'Arcularis n'a jamais quitté la table d'opération et qu'il a succombé à l'intervention chirurgicale.

Noxon reconstitue dans la pièce les multiples réalités contrastées de l'histoire d'Aiken et les fait correspondre aux multiples plans en opposi-

---

[17] La pièce date de 1948. Elle est publiées dans *All the Bright Company. Radio Drama produced by Andrew Allan.*

[18] Voir chapitre sur Noxon dans *Radio Drama in Canada: a Critical, Social and Historical Survey* de Howard Fink et John Jackson (ouvrage à paraître en 1992).

tion à l'intérieur de l'esprit du protagoniste. Pendant qu'Arcularis meurt sur la table d'un centre d'opération, il traverse l'océan à bord d'un paquebot; il tombe amoureux d'une passagère qui, de façon inexplicable, est le sosie de l'infirmière de l'hôpital qu'il a laissée derrière lui à Boston; il marche en dormant dans la cale du navire et passe devant sa propre dépouille qui se trouve dans le congélateur; alors que, simultanément, il s'envole dans une céleste équipée à destination de l'Étoile polaire.

Cette réalité multiforme ressemble à celle qu'on retrouve dans *Pete Goes Home*. Noxon accentue le caractère archétypique ou mythique du voyage d'Arcularis vers la mort, évoquant ainsi les effets épiques dont nous avons relevé la trace tant dans les pièces antérieures de Noxon que dans les films d'Eisenstein (mais le caractère didactique en moins dans ce cas-ci).

Ce que Noxon ajoute à l'histoire d'Aiken, c'est d'abord une tension dramatique et un développement qui est naturellement absent dans le récit, surtout lyrique, d'Aiken. Noxon remanie la nouvelle pour en faire, dans la pièce radiophonique, une série de séquences par montage à succession rapide, dans laquelle l'extraordinaire qualité des expériences psychologiques d'Arcularis émerge par contraste avec les scènes ordinaires de la vie et des personnages qui se trouvent à bord du navire. C'est la succession de ces scènes contrastantes qui donne à la pièce *Arcularis* (de Noxon) sa structure particulière. Qui plus est, le thème de l'amour d'Arcularis, qui a quelque chose de lyrique et de mystérieux dans la version originale d'Aiken — et ne débouche pour ainsi dire sur rien avec la mort d'Arcularis —, devient le centre d'intérêt de la pièce (de Noxon). C'est, en effet, le principal symbole auquel est reliée la cause névrotique interne du trouble émotif d'Arcularis. Le fait qu'il marche en dormant et qu'il s'envole à travers les étoiles devient l'extériorisation déguisée du conflit névrotique non résolu qui découle du rapport qu'il a vécu avec sa mère dans son enfance. Il a gardé en mémoire son premier amour oedipien et le rejet d'une mère cruelle, qui est morte jeune après avoir abandonné son mari (le père d'Arcularis) pour un amant qui était justement le frère de ce dernier. Les expériences mystérieuses et le trouble psychique d'Arcularis trouvent leur explication dans le fait qu'il commence à exorciser sa névrose dans les derniers moments de sa vie.

(Noxon est allé puiser ces nouveaux détails dans l'intrigue particulièrement freudienne de la nouvelle d'Aiken intitulée *Great Circle*, qui date de 1933.)

L'histoire lyrique d'Aiken trouve tout au plus un dénouement symbolique et mythique dans l'ascension de son héros vers les étoiles, ce qui laisse intact, de façon tout à fait délibérée, l'arrière-plan mystérieux de ce conte impressionniste. Ni la souffrance psychique d'Arcularis ni les causes du voyage qu'il fait mentalement ne sont expliquées. Noxon, par ailleurs, parachève explicitement la structure dramatique de la pièce en facilitant le dénouement de la «névrose» d'Arcularis, du fait qu'il amène ce dernier à lever enfin les derniers obstacles qui l'empêchaient de faire face au souvenir des traumatismes qui, dès sa tendre enfance, ont marqué son rapport à sa mère. Le voyage triomphal et ultime d'Arcularis vers l'Étoile polaire constitue, dans l'optique de Noxon, une représentation symbolique de sa réconciliation avec son passé traumatisant, de sa victoire sur la névrose et de l'accession à une nouvelle liberté émotive, peu importe l'imminence de sa mort. Cet aboutissement psychologique du douloureux périple d'Arcularis correspond au dénouement dramatique de la pièce de Noxon. Il s'apparente à la conclusion triomphale de la guerre que Noxon imagina dans *The Road to Victory*, bien que, dans *Mr. Arcularis*, ce dénouement ne se situe pas au même niveau social et didactique que dans les documentaires de guerre de l'auteur. Cette importante pièce d'après-guerre touche davantage à l'individu et à l'humain, à l'universel.

Conclusion

Mr. Arcularis, qui fut écrite par Noxon à quelques mois seulement de la fin de sa carrière de dramaturge radiophonique, témoigne de l'efficacité de sa technique de montage radiophonique, inspirée des théories et pratiques cinématographiques d'Eisenstein, y compris les techniques de conflit par montage, la distorsion du temps, la structure de montage organique et la netteté, ainsi que les qualités épiques et universelles qu'a su donner Eisenstein à ses films documentaires. Dans la pièce *Mr. Arcularis* de Noxon (comme dans ses autres pièces marquantes d'après-guerre), l'utilisation de ces techniques n'est plus limitée au

domaine des instruments didactiques du documentaire social ou de la propagande politique, comme ce fut souvent le cas dans ses scénarios du temps de guerre. Noxon montre ici qu'il peut utiliser ces techniques à des fins artistiques plus élevées pour créer d'ambitieuses dramatiques d'une portée profonde.

Le fait de cerner l'influence d'Eisenstein sur les techniques et les structures, qui sont à la base de la dramaturgie radiophonique de Noxon, permet non seulement de faire la lumière sur la façon personnelle dont Noxon pratique la dramaturgie, mais aussi de souligner que cette influence a peut-être grandement marqué ses collègues de la dramaturgie radiophonique. Quelques-unes des techniques et structures de montage radiophonique caractéristiques des pièces de Noxon, dès 1941, sont peut-être présentes dans les pièces de plusieurs autres auteurs importants du groupe Allan, notamment Len Peterson, Joseph Schull et W.O. Mitchell. Est-il possible que les techniques filmiques dont on trouve de nombreux exemples dans les pièces de Noxon — ses montages, les symboles sonores, les structures non linéaires et en pas à pas, de même que les accents épiques — aient exercé une influence marquante sur d'autres dramaturges radiophoniques de l'âge d'or de ce média au Canada? Cela ferait l'objet d'un autre débat.

(Traduction: Jean-Guy Laurin.)

Vincent Nadeau

L'auteur, dites-vous?

Lorsque, obtenant, engageant, dilapidant des budgets de dimensions hollywoodiennes inouïs sur l'échiquier français, et lorsque, en en exigeant aussitôt d'autres, le jeune «prodige» Leos Carax fait maniaquement reconstituer, reproduire, détruire, recommencer, abattre, reprendre, rectifier, fignoler un «quartier entier» de Paris dans la désolation des garrigues, sans encore se décider à tourner; lorsque le même prodige se drape dans l'isolement créateur, dédaigne de s'ouvrir à ses collaborateurs, refuse de s'entretenir avec ses banquiers, courtise la faillite et joue à cache-cache avec les reporters; lorsque ces comportements eux-mêmes deviennent «événement médiatique»[1], à qui pensons-nous avoir affaire? Les étiquettes ne manquent pas, à commencer par vedette, star, starlette; génie au travail, génie bafoué, «mégalo», artiste taraudé par l'inspiration, artiste en quête de gloire; as du marketing, aigrefin sur un coup fumant... Vous le voyez bien, j'ai volontairement coloré ces étiquettes de façon à faire ressortir un enjeu sous-jacent: le processus de valorisation, et donc aussi de dévalorisation, qui travaille le champ cinématographique ou médiatique. S'il y a valeur, il y aura lutte pour son appropriation, et gagnants et perdants. D'où hiérarchie, classes, échelle des valeurs précisément. Artisan, maître, grand maître; obsédé, névrosé, illuminé, voyant, fou, fou à lier, poète. Les termes sont nombreux, et l'on emprunte allègrement aux pratiques artistiques plus anciennement instituées: peinture, littérature entre autres.

Le cinéphile, le chroniqueur, le critique, et même le simple spectateur, prennent pourtant des raccourcis. Entre eux apparemment ils se comprennent. Leur participation au circuit d'échanges semble toute simple, toute naturelle. Légitime. Si d'autres ont le droit de parler d'un Rembrandt, d'un Borduas, d'un Shakespeare, d'un Anne Hébert; de

---

[1] Voir Philippe Vandel, «Leos Carax», *Actuel*, n° 125, novembre 1989, pp. 90-97.

soupirer et de se taire extasiés, pourquoi n'auraient-ils pas eux le droit de jouir de même autour du nom de Fellini ou de Fernand Dansereau? Ou sinon de celui de Leos Carax? De qui, ou plutôt de quoi parle-t-on ainsi? De la cote et de ceux qui l'ont, ou ne l'ont pas. Encore une fois de la valeur.

Mais sous quelle bannière rassembler les Lefebvre, Welles, Brault, Coppola et compagnie? Metteur en scène, réalisateur? Oui, évidemment, à ceci près que tout faiseur de film est automatiquement réalisateur, metteur en scène. Alors? Je vous le demande, à qui attribue-t-on normalement une oeuvre, c'est-à-dire un produit de valeur? Facile, *à son auteur*, désigné comme origine et cause de la valeur. Ah, vous m'avez vu venir avec mes grands pieds, vous avez reconnu depuis longtemps la méthode de tri, le mode de consécration, et le jeu de pouvoir des tenants de «la politique des auteurs» regroupés autour des *Cahiers de cinéma*! Un bon cinéaste est un auteur de films... Il suffisait d'y penser, non? Tout comme Flaubert est l'auteur de *Madame Bovary*. Vous vous souvenez maintenant, il y avait eu les grammaires du cinéma, le langage cinématographique, l'écriture filmique; l'on tient encore couramment pour le texte filmique. Dans la perspective de la constitution de la valeur, ce furent, ce sont autant d'efforts pour arracher le cinéma à l'opprobre du champ de foire originel. Sur ce point, Astruc et Truffaut occupèrent un terrain déjà quadrillé. Le statut de septième art a été conquis avant eux et avec eux de haute lutte et la victoire s'en matérialise en distinction que l'on dispute toujours chaudement à l'intérieur de ce champ désormais constitué. Et la notion d'auteur s'y est imposée.

Non sans être d'abondance glosée, critiquée et remise en cause, notamment à la suite de Barthes qui, en 1969[2], décrétait la mort de l'auteur, et de Foucault qui, en 1969 lui aussi, décrassait le terme au bénéfice de la Société française de philosophie[3]. Au point que les études cinématographiques réservent à la question de l'*autorship* ou autorat une

---

[2] Roland Barthes, «La mort de l'auteur», *Manteia*, n° 5, 1969, pp. 12-17.

[3] Voir Michel Foucault, «What is an Author?», *Screen*, vol. 20, n° 1, printemps 1979, pp. 13-29.

place peut-être aussi importante qu'à celle de la narrativité[4]. Comme le font remarquer Robert Lapsley et Michael Westlake dans leur *Film Theory*,

> Nothing in recent film theory has excited more controversy than its rulings on authorship. To say, as it has, that the author is meaningful only as a construct of the spectator, to forbid any discussion of texts in terms of authorial intention, and — most notoriously — to announce the death of the author as a fact was, and remains, a scandal to the critical establishment and a violation of common sense to the wider public[5].

Ce nonobstant, j'oserai reprendre ici certaines observations de Foucault, qui les avait d'ailleurs lui-même largement empruntées à des prédécesseurs. «Qu'est-ce qu'un auteur?» s'interroge-t-il. L'auteur est une fonction dans l'ordre discursif. Faute de mieux, je cite la traduction parue dans la revue britannique *Screen*.

> [...] the «author-function» is tied to the legal and institutionnal systems that circumscribe, determine, and articulate the realm of discourses; it does not operate in a uniform manner in all discourses, at all times, and in any given culture; it is not defined by the spontaneous attribution of a text to its creator, but through a series of precise and complex procedures; it does not refer, purely and simply, to an actual individual insofar as it simultaneously gives rise to a variety of egos and to a series of subjective positions that individuals of any class may come to occupy[6].

Oui, bon. Il faudra se le tenir pour dit, parler d'auteur n'est plus une pratique aussi naturelle, transparente, innocente qu'on aurait pensé.

---

[4] Voir Robert Lapsley et Michel Westlake, *Film Theory: an Introduction*, [Manchester], Manchester University Press, 1988. Voir en particulier le chapitre 4.

[5] *Ibid.*, p. 105.

[6] Michel Foucault, *art. cit.*, p. 23.

En particulier, il ne suffit pas de pouvoir décrire la lutte pour la valeur qui s'y reconnaît, il importe encore d'en marquer le régime juridique et institutionnel de propriété, d'en apercevoir la dissémination parmi les diverses instances et d'en retracer la rétribution symbolique et/ou monnayée[7]. Et dire que nous nous imaginions en terrain solide, sûrs de notre droit de parler, évaluer, classer...

Comment? Vous vous inquiétez alors de savoir qui écrit pour le cinéma, pour les médias. Si pour certains l'auteur du film-oeuvre est son réalisateur (digne de ce nom évidemment) et si par ailleurs l'on vous persuade que l'auteur en est un construit du spectateur, où donc est la place de qui écrit, non pas en cadrages, en plans, en prises de son et en montage, mais en mots? Alléguerez-vous tel «cinéma d'auteur» dans lequel une même personne subsume les tâches principales de création? Vous rejetez tout le reste aux ténèbres extérieures: vous le regrettez déjà. Décréterez-vous que le code des professions cinématographiques a tranché, et que tout bêtement nous avons affaire au scénariste? Accordé, le scénariste est reconnu comme l'auteur de quelque chose: du scénario. À texte filmique, texte scénaristique, mais voici deux ordres de discours. Nous n'allons pas tarder à nous arracher les cheveux car, le sens commun se remettant de la partie, nous voyons combien il serait abusif de prétendre ainsi que le scénariste n'est pas l'auteur, à tout le moins partiel, du film auquel il a travaillé. C'est un droit moral que les génériques et la loi sur le droit d'auteur ont d'ailleurs tendance à consigner.

Les instances de légitimation, dont nous représentons une partie et qui elles aussi luttent pour l'appropriation du film-oeuvre-produit, ont dû trop turbiner, il y a surchauffe, notre bel auteur pète littéralement aux coutures. Le dernier numéro de la revue *Hors Cadre*[8] en témoigne, qui porte sur l'état d'auteur. Le groupe de recherche que j'anime, «Édition critique des oeuvres médiatiques et théâtrales d'Hubert Aquin», y a publié un article intitulé «L'auteur mis en scène/médiatisé: un mutant».

---

[7] Voir Sue Clayton et Jonathan Curling, «On Authorship», *Screen*, vol. 20, n° 1, printemps 1979, pp. 35-61.

[8] *Hors Cadre*, n° 8, printemps 1990.

Nous tentons d'y défendre et illustrer la cause de l'autorat multiple, sans toutefois entrer dans l'hypothèse de l'auteur = construit par le spectateur (ou le critique).

Comme nous avons dû nous en rendre compte, ces recherches ont réveillé les démons préposés à la garde et à l'expansion de deux ordres de discours: le littéraire/scénaristique, et le médiatique (cinéma compris). En mettant le doigt entre l'arbre et l'écorce, nous avons délimité un terrain mixte de lutte pour l'appropriation, dont il est à prévoir qu'elle ne se terminera jamais puisque littérature et cinéma risquent de rester longtemps encore deux ordres de discours distincts se disputant la prééminence culturelle. Si nous avons vu jusqu'à présent les tandems Aquin-Carrier, Aquin-Forget, etc., et dans les équipes qui les entouraient, un cas exemplaire des divers rôles possibles au sein de l'appareil de production du Québec montréalais dans les années soixante, réfléchissons maintenant ensemble sur les éléments qui peuvent en faire un cas d'espèce. Non pas en tant qu'individus historiquement déterminés, mais en tant que fonctions de deux ordres de discours certes distincts, mais interreliés. (C'est pourquoi nous n'emploierons plus les noms de personnes qu'entre guillemets.)

Dans le Québec des années quatre-vingt, et peut-être quatre-vingt-dix, on accorde une certaine valeur à «Aquin». De quelle nature? Davantage littéraire et politique que médiatique, à ce qu'il semble, puisqu'il est beaucoup plus courant de se référer à son oeuvre romanesque qu'à son oeuvre médiatique. *Prochain épisode* a fait les choux gras d'une jeune institution littéraire québécoise à la recherche d'une justification idéologique et l'on y étudie encore les marques d'une pratique d'écriture avant-gardiste et post-moderne[9]. Il s'agit d'une filière solidement établie, qui permet à des carrières de critiques et de professeurs de fleurir, à des étudiants de devenir docteurs, et professeurs; à des bûcherons, papetiers, imprimeurs, éditeurs, sociétés d'auteurs, conseillers financiers et juridiques, institutions financières, distributeurs, libraires de vendre leurs

---

[9] Voir la thèse récente d'André Lamontagne, *l'Esthétique intertextuelle dans les oeuvres de fiction d'Hubert Aquin et de Jorges Luis Borges*, Université Laval, 1989.

produits ou services; à des ministères de verser des subventions; à des électeurs d'en approuver ou non la pertinence, etc.

Si l'on tente de transposer tels quels les critères de valorisation dans le champ médiatique, l'on bute sur une conception différente de la place de l'originalité et de l'avant-garde, et sur des mécanismes différents de sélection, d'approbation, de censure et d'auto-censure. Et, bien entendu, la filière des études cinématographiques québécoises est plus récemment institutionnalisée que celle pourtant nouvelle de la littérature québécoise. Les partenaires sociaux en matière médiatique organisent leur production à court terme et ne récoltent guère de revenus d'un circuit secondaire de distribution que pourraient constituer les cinémathèques, audio-vidéothèques, écoles, collèges, universités, amateurs, collectionneurs; ils se perçoivent dans l'instant plutôt que dans la durée, et ne paraissent pas disposés à juger de la valeur autrement que par la toute-puissante cote d'écoute. En serait-il autrement si le cinéma, la radio, la télévision faisaient officiellement partie des programmes d'études du secondaire? Si le ministère de l'Éducation se prononçait en faveur, les électeurs pourraient approuver. Pourvu que le coût...

Nous y revoilà. S'il y a valeur, il y a capital, et efforts d'augmentation de ce dernier. Mais qui est propriétaire des écrits, et qui des productions médiatiques? Dans le cas du littéraire, une succession et des éditeurs; dans le cas du médiatisé, la Société Radio-Canada, l'Office national du film, et à un moindre degré la même succession, le réalisateur, les comédiens membres de l'Union des Artistes... La différence de structure saute aux yeux et l'on comprend que, dans le médiatisé, la part de la succession est congrue. Aussi, quand la succession, justement soucieuse de faire fructifier son patrimoine, décide d'édifier pour «Aquin» le monument littéraire de la gloire suprême, c'est-à-dire de publier l'édition critique des oeuvres dites complètes, les éditeurs se frottent les mains, alors que les producteurs médiatiques restent assez froids. Il faut essayer de les comprendre: l'«Aquin», dont on veut prolonger et mousser la valeur, est perçu comme excentrique et secondaire par rapport aux intérêts radio-canadiens ou oennefois. Et d'abord, pourquoi «Aquin», plutôt qu'un autre? Les a-t-on seulement consultés sur la question? Les littéraires purs et durs, alliés traditionnels de la succession dont ils dépendent étroitement pour leur pain et leur beurre, leur

rendent volontiers la monnaie de leur pièce. Ils se méfient de la masse trop lourde du médiatique, qui risque de déplacer l'attention du public des oeuvres déjà consacrées, et de remettre en cause l'unicité et le degré d'originalité créatrice du pur sang «Aquin», que l'on refait courir pour qu'il gagne encore et toujours, encore et toujours plus. Ils s'accordent doctement à penser qu'une activité alimentaire comme l'écriture pour les médias est par définition moins noble que la véritable, littéraire. (Comme si le romancier était si pur écrivain que peu lui importeraient les retombées économiques de son activité!) Moins noble, et par conséquent moins digne d'occuper une place importante, et moins urgente à faire connaître du public. Alors que la biographie, la correspondance, les projets, les marginalia, les notes de cours font sérieux, authentiques, indispensables! Lettré jusqu'au bout des ongles.

Encore heureux, puisque l'édition critique doit tant aux études bibliques et patristiques, que l'on n'ait pas pris un parti plus nettement hagiographique en appliquant sans pitié les impitoyables critères d'authenticité du saint Jérôme de *la Vulgate* dans son *De Viris illustribus*:

> Les textes qui doivent être éliminés de la liste des oeuvres attribuées à un même auteur sont ceux qui sont inférieurs aux autres [...]; ceux dont les idées entrent en conflit avec la doctrine exprimée dans les autres [...]; ceux écrits d'un style différent et qui contiennent des mots et des expressions qui ne se trouvent pas ordinairement dans les autres[10].

Cher scénariste, cher auteur, vous comprenez enfin combien il est dangereux, du moins pour votre valeur posthume, d'écrire pour les médias. Si l'on vous publie, l'on considérera que votre oeuvre véritable doit se trouver ailleurs; si l'on vous produit, l'on diluera votre visibilité, votre nom, votre signature et votre valeur marchande, loin de tomber dans la fabuleuse loterie, jeu de dupes, du pourcentage sur droits d'auteur, sera durement limitée aux termes de votre contrat forfaitaire. L'intégrité de l'oeuvre dont vous aviez tracé le projet, vous feindrez de la croire

---

[10] Rapporté dans Michel Foucault, *art. cit.*, p. 22.

garantie par les créateurs et techniciens qui prendront votre relais jusqu'au produit final.

Guy Beaulne

La radio au service du théâtre

Prologue

C'était à Ottawa.

Nous étions assis dans la cuisine, autour de la table qui avait été tirée vers le centre de la pièce.

Sur le tapis ciré était posée une petite boîte noire à laquelle étaient accrochées quatre paires d'écouteurs. La boîte était branchée sur la lampe à suspension.

C'était mon premier poste à galène, ce qu'on appelait communément une radio à cristal.

L'horloge sonna, chacun se tut, ajusta les écouteurs et tendit les yeux vers papa qui fit jouer la résistance et pinça une clef dont l'extrémité en métal venait gratter la capsule enserrée par la douille. Des bruits de pétillement donnèrent lieu bientôt à une musique puis à des voix.

Je ne sais plus quel âge j'avais: neuf ou dix ans sans doute. Ce fut une des découvertes les plus émouvantes de ma vie. J'avais déjà frôlé la sensualité et j'avais éprouvé la peur. Je découvrais les voix et les sons suspendus, le mystère, l'aventure de l'imagination. J'entendais des mots et des bruits qui provoquaient en moi des images diverses. La radio devint dès lors une compagne de vie et d'évasion dont jamais rien n'a réussi à me séparer.

En passe d'adolescence elle animait mon isolement. Je m'étais créé un coin d'écoute éclairé par une lampe rouge où les ombres avaient leurs vibrations. Les mélodrames de CKAC m'entretenaient de frissons; quant à

The Shadow, à la radio anglaise, ses voix étudiées, ses grincements de porte, ses bruits choisis et inventés avec un art soigné me transportaient.

C'est à CKCH-Hull que je fis mes premières expériences dans la réalisation de dramatiques avec les directeurs Alexandre Dupont et Marcel Paré. Comme les ressources et l'équipement étaient limités, la création exigeait une invention constante. J'y pris un goût marqué pour une technique qui me permettait d'élargir l'art du théâtre que j'avais choisi comme vocation.

C'était une époque où les textes étaient rares et où l'on ne pouvait s'alimenter en répertoire que dans *l'Illustration théâtrale* depuis 1904, et dans *la Petite Illustration* à compter de 1919. Les oeuvres disponibles pour le théâtre professionnel étaient donc essentiellement parisiennes. Les bien-pensants devaient respecter le code de l'abbé Bethléem[1] pour jouer dans les salles paroissiales et d'autres parvenaient à trouver à la librairie Beauchemin, à Montréal, des oeuvres intéressantes recommandées pour le théâtre amateur. Mais distribuer nos comédiens dans ce répertoire français posait des problèmes nombreux et sérieux autant du point de vue des personnages que de leurs discours et de leur vocabulaire. Les cours de diction étaient peu fréquentés et les accents étaient marqués et variés. Mais on avait l'audace de la jeunesse et de l'ignorance, la fantaisie de la transposition et de l'invention en même temps que la foi inébranlable dans la mission canadienne-française.

Comment concilier dans une cohérence acceptable les timbres frustes et les voix claires, les accents lourds et les sons articulés? Heureusement que l'auditeur réconciliait tout cela avec une remarquable générosité. Je me souviens d'avoir entendu, quelques années plus tard à *Radio-Collège*, des productions de classiques français qui étaient d'incroyables ratatouilles.

Je n'ai jamais oublié la secrétaire d'accueil à l'Institut de phonétique de la Sorbonne, où je m'inscrivais en 1948, me dire dans un sourire: «Ne vous inquiétez pas, vous allez le perdre votre accent». On m'aurait giflé

---

[1] Qui déterminait ce qui était et n'était pas moralement acceptable.

que j'aurais eu moins mal. C'était l'humiliation suprême et pendant toute la journée j'ai détesté profondément la France à qui je devais pourtant d'être à Paris et d'entrer au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Je lui avais répliqué dans une boutade: «Je ne viens pas pour perdre le mien mais pour comprendre le vôtre». Je pouvais me permettre cela puisque j'étais déjà tout de même licencié en diction de l'École classique de musique et de diction de Montréal (dirigée par Jean Melançon). Cette obsession de la langue et des accents, je l'ai partagée avec de nombreux confrères et consoeurs de théâtre pendant plusieurs années.

L'institution de la section d'art dramatique du Conservatoire de musique et d'art dramatique de Québec à Montréal, en 1954, et la création de l'École nationale de théâtre du Canada, de même que celle du Conservatoire de Québec, quatre ans plus tard, contribueront grandement à améliorer la formation des interprètes dans les deux villes. Dans la région outaouaise, l'École de diction Notre-Dame, l'École d'art dramatique de Hull et l'École de musique et de déclamation de l'Université d'Ottawa servirent bien la cause.

Au moment de la crise économique, les comédiens montréalais étaient parvenus à occuper les scènes que les comédiens de France abandonnaient pour rentrer dans leur pays. La place était enfin disponible, les rôles plus intéressants et plus nombreux et la foi pouvait enfin s'installer dans une profession qui avait été largement dénigrée par l'autorité religieuse. Il ne s'agissait plus que de développer un complexe de compétence en occupant pleinement un métier qu'on avait approché avec certaines hésitations.

La radio canalisa rapidement l'énergie créatrice des auteurs et des comédiens. En 1935, avec *le Curé de village* de Robert Choquette, la digue éclatait et le roman-fleuve radiophonique se creusa un lit confortable pour les trente-cinq années suivantes. Radio-Canada devint notre théâtre national.

Mais cette radio qui rassemblait de plus en plus d'interprètes était entre les mains d'un groupe limité d'auteurs. Pour l'avènement d'un théâtre canadien de langue française, il fallait susciter de nouveaux écri-

vains en leur ouvrant les scènes. C'est dans cet esprit que Judith Jasmin avait dirigé *le Studio G-7* à Radio-Canada. Je succédai à Judith Jasmin, en 1950, avec *les Nouveautés dramatiques*.

C'est pendant mon séjour d'études et de recherches en France et en Angleterre, de 1948 à 1950, que j'ai trouvé la motivation profonde et stimulante pour la création d'un laboratoire radiophonique.

À Paris, le théâtre était présent tous les jours à la radio qui captait aussi dans les salles les spectacles à l'affiche pour ensuite les transmettre.

J'avais quitté le Canada avec, en poche, une lettre de recommandation de Marcel Ouimet, directeur de la radio française à Radio-Canada. Elle était à l'intention du directeur de la Radiodiffusion française, lui suggérant de m'engager pour l'émission d'actualité transmise de Paris à Montréal. J'y ferais des chroniques qui devaient intéresser l'Amérique. Ce qui fut fait.

J'eus donc mes entrées libres à la radio française où mon directeur, Pierre Emmanuel, me facilita tous les contacts utiles. C'est à travers lui que je connus Pierre Schaeffer, son studio d'essai et son laboratoire de recherche, et que je commençai à percevoir le langage des sons et des bruits et les démarcations des plans sonores. J'en conserve l'obsession.

J'observai aussi que les comédiens de la scène et ceux de la radio constituaient des groupes bien distincts. On avait pour ces derniers des exigences précises et on les traitait différemment.

Le destin s'en mêle

À mon retour, j'allais rentrer à Ottawa pour y poursuivre ma carrière de chroniqueur théâtral au *Droit* et pour continuer mon activité de théâtre dans la région. Marcel Ouimet m'intercepta en m'invitant à passer à la réalisation radiophonique en attendant que la télévision s'installe. Ce devait être le déclenchement de ma carrière professionnelle à Montréal.

On me donna carte blanche: je proposai un laboratoire de théâtre radiophonique qui devint connu sous le nom de *Nouveautés dramatiques* ou *Studio 13*.

La radio a permis à nos comédiens de croire en une vocation et d'aborder la carrière. Elle a entretenu chez eux une activité créatrice, la discipline de l'esprit et de la langue en même temps que la ferveur du théâtre. Elle leur a permis de jouer les grandes oeuvres du répertoire international qu'ils n'auraient jamais pu jouer à la scène. Aucune technique n'est plus exigeante pour le comédien que la radio. Ceux qui s'y sont formés y sont demeurés intensément et profondément attachés.

En entretenant dans le public le goût du jeu dramatique, le mystère de la vedette, la curiosité théâtrale, la radio a permis de découvrir pour la scène des auteurs talentueux. Elle a aiguisé le sens critique de l'auditeur et a contribué à sa formation littéraire et artistique. Elle a permis à l'écrivain de faire un travail d'imagination, de préciser son style, de perfectionner son invention, de s'aventurer dans la découverte des conflits psychologiques, des climats sociaux, des changements moraux et de prendre conscience de la condition humaine de nos communautés de vie.

Notre histoire, nos légendes, nos moeurs villageoises et régionalistes ont permis de dégager des types et des personnages qui enrichissent notre patrimoine culturel.

Jusqu'au début de la télévision, la radio a donc été l'académie d'écriture où pouvaient s'initier et, surtout, se faire entendre les jeunes auteurs qui rêvaient d'écrire et d'être publiés. Ils pouvaient trouver chez nous, comme aujourd'hui au Centre des auteurs dramatiques, une critique attentive, stimulante et patiente. La création par Radio-Canada d'un Service des textes et, surtout, le choix de l'écrivain Robert Charbonneau pour le diriger, furent des initiatives particulièrement heureuses. Accueillant et cultivé il réussit rapidement à ouvrir un comptoir essentiel pour alimenter le théâtre radiophonique et télédiffusé. Ce faisant, il venait soulager le réalisateur qui, jusque-là, devait tout assumer.

Charbonneau et moi formions une équipe étroite ayant l'un pour l'autre un grand respect professionnel. Nous étions tous deux disponibles

à l'émerveillement, conscients de participer à l'éveil d'une culture artistique et littéraire au Québec, nous étions tous deux des anciens du journal *le Droit* et nous partagions une âme missionnaire.

Nouveautés dramatiques devint le carrefour des fabricants d'intrigues, des créateurs de personnages, des fantaisistes et des poètes, des sociologues et des moralistes, des fantastiques et des amuseurs. Ils sont nombreux ceux qui s'y sont illustrés: Marcel Dubé, Louis-Georges Carrier, Claude Gauvreau, Jacques Languirand, Yvette Naubert, Marcel Cabay, Luan Asllani, François Moreau, Réginald Boisvert, Jacques Antoons, Claude Jasmin, Jacques Godbout, Michel Gréco, Bernard Daumale, Charlotte Savary, Louis-Martin Tard, Wilfrid Lemoine, Jean Faucher, Maurice Champagne, Adrien Thério, Clément Fluet, Henriette Major-Dubuc, Henry Deyglun et Yves Thériault. Près de quarante ans plus tard, leurs noms ne sont pas oubliés.

MES CINQ SAISONS AU LABORATOIRE

Saison	Textes soumis	Nombre d'auteurs	Textes acceptés	Textes refusés	Nombre d'émissions
1950-51	85	45	48	37	49 (1 reprise)
1951-52	115	44	49	66	50 (1 reprise)
1952-53	126	64	43	83	49 (6 reprises)
1953-54	147	77	53 (*)	94	47
1954-55	148	88	48 (**)	110	48 (***) (3 reprises)
1955-56	198	103	50	148	45 (5 reprises)
TOTAL	819	421	291	538	288

(*) Six textes sont retenus pour la saison suivante.

(**) 38 textes sont diffusés;
2 textes sont réalisés à l'émission *Flagrant délit*;
5 textes sont à l'étude pour correction;
3 textes sont retenus pour la sixième saison.

(***) a. Les textes retenus en fin de saison 1954-1955 seront diffusés la saison suivante.

b. Une émission spéciale de Noël est diffusée en collaboration avec le Service international à l'intention de la France, de la Suisse, de la Belgique et de Haïti.

c. En 1956, je passe à la télévision et je suis remplacé par Lorenzo Godin.

Une sélection de textes a trouvé preneur à la télévision. D'autres ont été traduits en espagnol pour être diffusés vers l'Amérique du Sud par le Service international de Radio-Canada. D'autres enfin ont alimenté des postes de Québec où s'étaient constituées des séries de théâtre radiophonique. Ce marché élargi devenait un complément stimulant pour mes collaborateurs auxquels commençaient à s'ouvrir également les scènes professionnelles.

Des clubs d'écoute se sont formés et certains cercles littéraires tenaient leur réunion le soir même de la diffusion pour discuter et commenter l'oeuvre et sa réalisation. Ce qui était bien dans l'esprit de notre laboratoire.

Deux fois par semaine, à l'heure du midi, j'ouvrais un studio à l'audition de nouvelles voix. Y venaient jeunes et vieux comédiens. Ce qui permettait de constituer des fiches qui allaient devenir précieuses pour la suite des choses. Le milieu théâtral devait découvrir de nouveaux comédiens en même temps que de nouveaux auteurs.

La complicité de l'écoute

À Paris, j'avais été surpris de constater que les comédiens de la radio n'étaient pas habituellement ceux de la scène. J'avais noté le même phénomène à Londres. Je compris alors que la radio, contrairement à la scène et à la télévision, avait avantage à conserver l'anonymat de l'interprète. Jean Duvignaud, citant Marshall McLuhan, écrit que «l'oreille est chaude; que ce qui vient par l'oreille est passionnel et que ce qui vient par l'image est froid. Effectivement il y a dans la transmission émotionnelle de l'oreille quelque chose qui sollicite, qui suscite»[2].

Dans la complicité de l'écoute, l'auditeur a l'avantage d'inventer les personnages que le timbre de voix propose à son imagination.

---

[2] Jean Duvignaud, *les Ombres collectives*, cité par André-G. Bourassa dans «L'oreille chaude, l'oeil froid», *Etc. Montréal*, n° 11, été 1990.

Martin Esslin dit de l'art du comédien radiophonique que c'est l'art de l'intimité et de la confidence. Il lui faut combiner l'intensité et l'émotion en contenant la force de projection dans le micro, les bruits de sa respiration, la démesure de sa théâtralité[3]... et, ajouterais-je, le claquement de ses fausses dents!

Ce qui fait de la radio un média particulièrement adéquat pour la représentation d'oeuvres dramatiques, c'est que c'est dans cette expérience solitaire que le rêve s'invente et s'entretient. C'est pourquoi sans doute les sujets préférés y sont les rêves alors que sa forme privilégiée est le monologue intérieur.

On a souvent dit du théâtre radiophonique que son écriture s'apparente à l'écriture d'une pièce musicale. Son art est essentiellement le choix strictement orchestré de pauses, de rythmes, d'accents et de contrastes.

> Contrairement au médium visuel qui propose une multitude d'éléments descriptifs dans chaque image instantanée, la radio, comme la musique, n'existe que dans la dimension temporelle et doit construire l'image de façon linéaire, ajoutant un élément descriptif à l'autre. L'information se compose ainsi graduellement, elle peut être retenue et être révélée tout à coup de façon dramatique[4].

C'est précisément à cause de la complexité technique d'une émission de théâtre radiophonique que le réalisateur doit, comme chef d'orchestre, maîtriser son équipe d'interprètes et de techniciens. C'est son oreille qui le conduit, c'est sa respiration qui donne le rythme. C'est pour lui que les comédiens doivent jouer car il est leur public comme il est leur conscience. Une fois l'émission en marche, malheur à qui décide d'improviser ou de dévier. Un comédien de radio ne peut pas se

---

[3] Martin Esslin, *Essays on Brecht, Beckett and the Media*, New York, Grove Press Inc., 1982, p. 185.

[4] *Ibid.*, pp. 131-132 (traduction de Guy Beaulne).

complaire dans la facilité. Pas plus qu'un metteur en ondes ne peut se contenter d'être un habile chronométreur.

Il faut au comédien l'instinct qui lui permet de jouer et de s'écouter. Il lui faut aussi développer l'oreille intérieure qui guide la sensibilité et l'intelligence.

Le réalisateur sait bien qu'il n'a que le talent de ses auteurs et de ses comédiens, C'est pourquoi il doit s'employer à trouver et à retenir les meilleurs car le travail en studio est un travail de rigueur et de précision. Dans mon laboratoire, le temps alloué aux répétitions était strictement mesuré, soit trois heures et demie en deux sessions pour une émission d'une demi-heure. L'émission elle-même passait sur les ondes en direct exigeant de chacun le contrôle ferme de ses interventions.

Si pour l'auditeur, la radio est l'évasion, la confidence, l'imaginaire constamment en disponibilité d'éveil et de provocation, pour le comédien c'est le micro qui devient une présence vivante, son interlocuteur témoin.

Souvenirs et indications

De tous les comédiens que j'ai dirigés, c'est Robert Gadouas qui avait la plus étonnante commande de son jeu intérieur. Il était fascinant à suivre et à regarder. Son personnage se dessinait dans les plis de sa bouche, dans le mouvement de ses épaules et dans sa respiration. Rien n'existait autour du micro qu'il n'eût transformé. Il jouait totalement pour son micro-spectateur.

J'entends aussi et je revois Guy Godin dans *les Grappes lucides* de Claude Gauvreau[5], dans le monologue délirant de Saplerbe qui cherche à capter, au soleil couchant, le moment mystérieux et éclatant où la couleur du jour va combler son oeil pour toujours.

Il avance lentement dans la mer qui bientôt va l'engloutir:

---

[5] Diffusion le 16 janvier 1954. Reprise le 12 août 1955.

> Le miroir de l'or danse dans la frange des assoiffements. Frange dorée, frange diluée, frange refuge des mangeurs de jour. L'immobilité se déploie; la paix phosphorescente s'étale comme un bain qui m'envoûte.
>
> J'assiste à la prière des couleurs.
>
> Je fends mon passage vers le murmure chuchoté à travers les bouffées d'émotions.
>
> Mon coeur libéré flotte dans des nuages légers.
>
> Fermes formes qui durent. Fermeté sans fin.
>
> Les boules de rouge sous forme d'amour vont rouler sur ma poitrine.
>
> Là, là, c'est arrêté pour toujours[6].

Le réalisateur orchestre ses voix, recherche la tonalité, définit ses rythmes et ses contrastes, établit ses silences. Il dessine les perspectives sonores et détermine, avec ses techniciens, comment y parvenir.

> Par l'usage de sons stylisés et tordus, la radio peut créer une réalité subjective à mi-chemin entre les événements objectifs vécus et leur réflexion subjective dans la conscience de l'auditeur, à mi-chemin entre la conscience éveillée et les états de rêve, à mi-chemin entre la réalité et la fantaisie, voire l'hallucination[7].

En 1957, en livrant son premier texte, *All That Fall*, au Third Programme de la BBC, Samuel Beckett découvrit la technique radiophonique. Son réalisateur, Donald McWhinnie, lui indiqua qu'il avait décidé d'utiliser des imitations de cris d'animaux par des humains plutôt que des cris réels d'animaux. Il disait pouvoir ainsi surprendre l'auditeur en évitant le réalisme des cris et des bruits déjà enregistrés et utilisés

---

[6] Claude Gauvreau, *Oeuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti Pris, 1977, pp. 96-97.

[7] Martin Esslin, *op. cit.*, p. 131 (traduction de Guy Beaulne).

couramment[8]. De ces recherches qui se sont poursuivies pour créer une nouvelle acoustique par des moyens électroniques en accélérant, ralentissant, découpant et recomposant, naquit le célèbre Radiophonic Workshop de la BBC.

J'encourageais mes auteurs à explorer cette radiophonie nouvelle et j'y parvenais à l'occasion pour le plus grand succès de mon laboratoire.

De tous mes collaborateurs, Yves Thériault était incontestablement le plus fidèle, le plus intense et le plus imaginatif. Il aurait produit un texte par semaine si je le lui avais commandé; chaque texte que je lui refusais était l'occasion d'une tempête que seule notre amitié permettait d'essuyer. Il écrivait avec une facilité déconcertante et un plaisir évident. Chaque texte était pour lui un défi qu'il relevait avec la rage de l'écrivain qui avait décidé de vivre uniquement de son talent.

Thériault était de ces écrivains disposés à changer sur place toute réplique discutée et toute scène disputée comme si son texte était composé de blocs s'ajustant l'un à l'autre. Quelques auteurs m'accordaient d'emblée le droit de faire les changements que je jugeais utiles.

Par contre, Claude Gauvreau, dont je retins cinq dramatiques entre 1951 et 1954, n'acceptait pas facilement qu'on le critique ou qu'on lui retourne son texte. Il devenait vite méprisant et violent. Quand le Canadian Radio Awards m'attribua sa mention d'honneur, en octobre 1952, pour ma réalisation du *Coureur de marathon*[9], Gauvreau fut vivement contrarié de l'hommage qui était rendu au réalisateur plutôt qu'à l'auteur[10].

Son texte proposait un éclatement spatial, une recherche sonore proprement radiophonique et de nombreuses variantes de rythme. Dans sa

---

[8] Donald McWhinnie, Donald, *The Art of Radio*, London, Faber, 1969, pp. 131-151.

[9] *Écrits du Canada français*, numéro 4, 1958, pp. 195-219.

[10] Citation: «In recognition of the excellence of its aim, its form and content and the quality of its performance in the drama network class».

chronique du *Devoir* intitulée «Par la faute de M. Hertz», le critique Gérard Pelletier écrivait en février 1951:

> [...] C'est extraordinaire comme mise en oeuvre des ressources du micro... Le résultat est saisissant... Une extraordinaire mise en ondes, soignée jusqu'au dernier détail, neuve en plus d'un point[11].

L'identification sonore du coureur isolé se transformait bientôt dans les vibrations du marathon, tout en insistant au premier plan sur les efforts de la respiration et de la tension musculaire, les manifestations du stress, de la stimulation et de l'euphorisation. Le battement des semelles du coureur, son rythme cardiaque et son souffle devenaient multipliés en progression géométrique, aux intervalles, par une adroite opération d'enregistrement et de montage.

À un moment de la course, Marvaux s'identifie à une locomotive. Il fallait donc composer une respiration, qui s'apparente au souffle de la vapeur qui s'échappe, et une résonance vocale qui se confonde aux vibrations des roues en mouvement. Raymond Laplante, Carl Codère, Jean-Guy Plouffe et moi nous y sommes appliqués pendant des heures jusqu'à ce que, en ouvrant un cabinet de tourne-disque du studio et en faisant tourner lentement la tige axiale de l'appareil entre les deux mains, nous parvenions à transformer les jets de vapeur en respiration humaine et à fondre la voix humaine au ralenti dans les bruits d'une locomotive en marche.

Pour le reste l'utilisation de micros variés à résonances diverses, un montage de haute voltige et une splendide équipe de comédiens et de techniciens firent merveille.

L'Oreille de Van Gogh diffusée le 4 janvier 1952, était un cauchemar de souffrances et de visions diverses auquel s'identifiait le monde intérieur de Gauvreau. Le 15 février 1954, au Théâtre du Gesù, j'avais le plaisir d'en reprendre sur scène, en spectacle, la réalisation

---

[11] Gérard Pelletier, «Par la faute de M. Hertz», *le Devoir*, 24 février 1951.

radiophonique éclatée. Comme tribut de l'amour qu'il avait pour elle, c'est du nom de Muriel Guilbault qu'il signa ses quatre premiers textes: *le Coureur de marathon*, *l'Angoisse clandestine*, *l'Oreille de Van Gogh* et *le Domestique était un libertaire*.

Marcel Dubé, Louis-Georges Carrier, Claude Jasmin, François Moreau, Michel Gréco et Marcel Cabay étaient des écrivains de mots et de situations. Ils gâtaient les comédiens.

D'autres faisaient la joie du réalisateur et de son équipe. Yvette Naubert était de ceux-là et devint une de mes préférées. Elle aimait analyser les états d'âme et fouiller les mémoires des êtres et des choses. Elle utilisait avec succès le monologue. En six saisons, je réalisai une vingtaine de ses textes.

Nous étions parvenus à une symbiose telle dans notre travail qu'un regard nous suffisait en studio pour marquer spontanément un besoin de correction dans une réplique ou dans une inflexion. La radio convenait parfaitement à son intériorité et à ses analyses de comportement.

Le 20 avril 1951 nous produisions une dramatique d'une belle originalité, *l'Homme qui regardait couler l'eau*. Il s'agissait d'une noyade dont nous analysions les étapes avec changement d'ambiances et de plans sonores. Roger Garceau en était le lecteur excellent, en plein contrôle de sa voix.

Notre problème technique était de composer une caisse de résonance proposant de façon convaincante l'enveloppe liquide dans laquelle s'enfonce le personnage. Après divers essais, nous avons découvert qu'en plaçant au fond d'un large récipient métallique rempli d'eau des briques de construction, nous provoquions un pétillement de la chaux dont nous pouvions capter et augmenter le bruit par un micro suspendu tout près de la surface. La voix projetée dans la cuve devenait assourdie tout en conservant des vibrations particulières. C'est donc à genoux sur le plancher du studio, tête au-dessus du récipient, mesurant sa respiration, que Roger Garceau réussit un monologue incomparable.

Le 30 mai 1952, j'inscrivis à l'affiche *l'Ascenseur* de Louis-Georges Carrier. On célèbre aujourd'hui le talent et la réputation de cet excellent metteur en scène et réalisateur de télévision. Je fus ébloui par le talent du jeune auteur qui me proposait des oeuvres d'une fantaisie fraîche et rebondissante. Je réalisai en tout treize de ses textes mais *l'Ascenseur* fit partie des classiques des *Nouveautés dramatiques*, c'est-à-dire des douze dramatiques qui eurent l'honneur d'une nouvelle diffusion de l'enregistrement original.

Un groupe de passagers vont vivre des moments bouleversants quand la cabine d'un ascenseur où ils viennent de pénétrer s'immobilise en les retenant prisonniers jusqu'à l'épuisement d'air.

Les comédiens étaient contraints à se tenir, pendant toute la durée de l'émission, dans un espace réduit et enveloppant délimité par deux hauts et larges écrans assourdissants. L'impression de la rareté de l'air, l'assèchement des muqueuses, la promiscuité des cinq passagers dont une femme et le garçon d'ascenseur, s'ajoutant à ce que l'imagination permet d'inventer, la progression dramatique devenait hallucinante.

On y découvrait la qualité du silence. Vers la fin de la pièce, Jacques Lorin, le garçon d'ascenseur dira:

> [...] Plus besoin de mots pour nous parler. Le noir aidant, nous n'étions plus que cinq corps perdus en une seule chose informe, sans bras, sans visage... Nous étions une caresse, un désir, un appel total! Nous n'avions plus de corps pour nous mentir, seul le chant désespéré de notre respiration qui se reprenait, murmurait, souffrait. Je vous ai tous aimés à cet instant[12].

Dans les dernières minutes, alors que les corps s'affaissent l'un après l'autre comme si chacun venait de mourir, un long silence s'installe... puis on entend le moteur de l'ascenseur qui repart.

---

[12] Louis-Georges Carrier, *l'Ascenseur*, texte inédit, archives personnelles de Guy Beaulne.

Épilogue

Ces quelques rappels indiquent le souci que nous apportions à la recherche sonore, musicale, technique et dramatique. Nous avons eu pour mérite d'éveiller les auditeurs, d'une part, à une écoute radiophonique plus exigeante et plus critique et les jeunes auteurs, d'autre part, à la joie d'écrire en explorant leur découverte du monde sensible et la fascination de leurs phantasmes.

Notre aventure a été heureuse parce que les circonstances lui ont été particulièrement favorables. Nous indiquions à notre jeunesse que nous étions prêts à l'écouter et nous l'écoutions, nous provoquions Radio-Canada à élargir sa curiosité et elle nous fournissait les moyens de mener nos recherches, nous incitions les journaux à nous accorder l'attention de leur critique et la critique nous prêtait une oreille attentive et utile. Nous étions au moment où le Québec s'apprêtait à écrire son théâtre, à consolider l'activité de son théâtre amateur et à installer la permanence d'un théâtre professionnel.

Mais j'ai quitté la radio au moment où pour des raisons syndicales et techniques, le plaisir de la création et de la réalisation s'émoussait. Le ruban magnétique remplaçait la diffusion en direct, les heures de répétition étaient écourtées, on nous pressait de partout et la télévision sollicitait de plus en plus l'attention de tous.

DOCUMENT

Robert Choquette

Le catéchisme du radio-dramaturge

Extraits présentés par Louise Blouin

Les années trente et quarante ont vu s'épanouir le média radio et naître de nombreux auteurs et réalisateurs. La production des oeuvres de fiction — radiothéâtre, sketches, radioromans — connaît un essor considérable et génère une profusion d'oeuvres originales, inédites. Il n'existait cependant pas de mode d'emploi et c'est en expérimentant que les artisans-pionniers trouvaient les méthodes adéquates pour une mise en onde achevée. Certains ont réussi, mieux que d'autres, à séduire les auditeurs en développant une technique bien adaptée à ce média neuf.

Dès le milieu des années quarante, la Société Radio-Canada comprend l'importance de créer un véritable Art radiophonique qui ne serait pas qu'une simple transposition du théâtre sur scène. En 1946, le premier concours de Radio-Canada, lancé pour stimuler la création spécifiquement radiophonique, couronne un texte de Guy Dufresne intitulé le Contrebandier. *S'ensuit une carrière prolifique pour cet auteur qui écrit directement pour le média radio. Mais les auteurs de la relève sont rares et la télévision menace bientôt de capter toutes les énergies et tous les enthousiasmes.*

En 1951, un grand concours de pièces d'une heure est lancé par Radio-Canada. Les textes primés sont diffusés durant l'été suivant, dans une série intitulée le Théâtre du Grand Prix. *Yves Thériault, avec un texte intitulé* le Samaritain, *remporte le Premier prix du concours dramatique de Radio-Canada.*

Pour mieux préparer les candidats au Concours, la Société Radio-Canada a voulu les aider en leur soulignant bien la nature sécifique du média et en leur précisant les exigences propres à l'écriture radiophonique. Pour parvenir à cela, Radio-Canada fit appel à Robert Choquette, le «père de l'écriture radiophonique» selon ses collègues et les critiques. Les théoriciens étaient denrée rare à l'époque, mais Choquette avait donné de nombreuses conférences sur les problèmes de l'écriture radiophonique, démontrant ainsi qu'il était suffisamment capable de distanciation pour mettre en relief les points cruciaux de cet art original. En plus d'avoir pratiqué tous les genres: sketches, radiothéâtres, radioromans, textes humoristiques, Robert Choquette avait été auteur-résident au Smith College du Massachusetts, en qualité de professeur d'écriture et de réalisation radiophonique, en 1942-1943.

Chaque dimanche, du 23 septembre au 11 novembre 1951, il donna une causerie de quinze minutes sur un aspect spécifique de l'écriture radiophonique. Ces huit causeries furent diffusées à CBF sous le titre le Catéchisme du radio-dramaturge. *Le tapuscrit compte 108 pages*[1]. *Ces causeries eurent un impact, non seulement sur les apprentis écrivains qui y puisèrent idées et méthodes de travail, mais aussi sur les auditeurs qui développèrent leur sens de l'observation et une écoute plus critique. Encore aujourd'hui, certains ateliers et cours s'inspirent des remarques de Robert Choquette.*

La Société Radio-Canada nous a permis d'utiliser le texte des causeries et nous lui en savons gré. Nous tenons également à remercier chaleureusement madame Marguerite Canac-Marquis, ainsi que ses deux enfants, Michel et Danielle-Ariane, pour avoir donné leur accord à la publication de ce document. *Robert Choquette est décédé le 22 janvier 1991 et c'est malheureusement peu après son décès que nous avons dû entrer en contact avec sa famille. La bienveillance avec laquelle nous avons été accueillis nous a rappelé la distinction et l'élégance de Robert Choquette lui-même. Nous désirons publier ces extraits en hommage à ce*

---

[1] Microfilm disponible dans les archives radiophoniques et télévisuelles de l'UQTR sous la cote ARL M. 0006. A 174. Des extraits ont été reproduits par Jean Basile dans *l'Écriture radio-télé* (Société Radio-Canada, 1976, pp. 49-54).

dramaturge et exprimer nos sincères condoléances à son épouse, à son fils et à sa fille.

Notre principal regret est de ne pas pouvoir publier le Catéchisme du radio-dramaturge *dans sa version intégrale. Nous avons retenu les fragments qui nous paraissaient les plus significatifs et les plus représentatifs de l'ensemble, compte tenu de l'espace qui nous était réservé. Ainsi, la référence au «spectateur aveugle» devient un principe sur lequel Choquette appuie la démonstration qui suit. Les commentaires sur le naturel dans le dialogue annoncent déjà la querelle du joual. Et comment ne pas reproduire les réflexions de Choquette sur deux éléments fondamentaux du théâtre radiophonique: la musique et la narrateur?*

Enfin nous présentons l'intégrale de la dernière causerie. Le lecteur pourra ainsi bénéficier d'un excellent résumé de la série. Caractère du théâtre radiophonique, dialogue, agencement des actions, personnages, transitions, rythme, rôle du narrateur, monologue, voilà qui met en perspective les fondements de la réflexion de Robert Choquette. Celui-ci émaille ses explications, toujours claires et précises, de pointes d'humour et les étaie d'exemples concrets. L'écrivain est ici présent.

Par souci de clarté, nous avons cru bon d'introduire des sous-titres qui identifient les extraits en fonction des sujets abordés. Les ruptures du texte original sont signalées par des points de suspension inscrits entre crochets. Nous évitons ainsi la confusion avec les nombreux points de suspension qui se trouvent déjà dans le tapuscrit. Signalons enfin que nous avons omis les passages gommés par Choquette lui-même, notre intention n'étant pas de faire une édition critique mais de donner au lecteur une bonne idée du message véhiculé aux auditeurs de 1951 par ce Catéchisme du radio-dramaturge.

23 septembre 1951

THÉÂTRE POUR AVEUGLE

[...]

Le deuxième conseil à donner au futur radio-dramaturge, c'est bien de se rappeler que sa pièce sera jouée sur une scène invisible. L'auditoire entendra le dialogue, la musique, les effets sonores, mais il ne verra pas les acteurs. L'auditeur d'un sketch à la radio est dans la position où se trouverait le spectateur, au théâtre, si brusquement la lumière manquait et que les acteurs n'en continuaient pas moins de jouer la pièce. Le spectateur ne pouvant plus suivre des yeux le va-et-vient des personnages, leurs entrées, leurs sorties, il deviendrait tout oreille. Spectateur aveugle, son attention porterait uniquement sur le dialogue, car c'est uniquement par les répliques des acteurs qu'il aurait quelque chance de comprendre l'action, de suivre les jeux de scène.

[...]

La prochaine fois que vous vous trouverez au cinéma, fermez donc les yeux pendant quelques minutes et cherchez à suivre l'action par l'oreille seulement. Avant longtemps, vous vous sentirez complètement perdus. Pour une ou plusieurs raisons. Vous perdez le fil de l'histoire à cause d'une voix subitement ajoutée aux autres. Si vos yeux avaient été ouverts, cette voix nouvelle ne vous surprendrait pas; le nouveau personnage, vous l'auriez vu paraître. (PAUSE) Ou bien vous perdez le fil parce que le *décor* a changé. Vos yeux étant fermés, vous n'en avez pas été témoin. Voilà que vous entendez subitement un ronron de machines qu'il vous est impossible d'identifier. Cela se passe-t-il dans une imprimerie, une buanderie, une brasserie? Comment le sauriez-vous, puisque le dialogue n'y fait aucune allusion? (PAUSE) Ou bien vous aurez perdu le fil de l'histoire parce que les voix qu'il faut reconnaître sont trop nombreuses. Impossible de garder présents à sa mémoire tant d'individus sans le secours des yeux.

Imaginons, sur une scène de théâtre plongée dans l'obscurité, deux personnages, un homme et une femme; imaginons que se déroule dans l'obscurité le dialogue suivant:

LUI- C'est dommage, parce que moi, je les aime un peu moins mûres.

ELLE- Je suis désolée, chéri, mais c'est tout ce qu'on m'a donné.

LUI- C'était pas un reproche, mon trésor. C'était une simple remarque.

(PAUSE)

Choquette- De quoi est-il question? Rien dans le dialogue ne nous aide à comprendre. Rouvrons la lumière, et sur la scène maintenant éclairée, que voyons-nous? Un mari examinant la demi-douzaine de pêches que sa femme a rapportées de l'épicerie. Fermons de nouveau la lumière et reprenons la scène, mais, cette fois, en greffant sur le dialogue le mot qui rendra ce dialogue intelligible, le mot qui en fera un dialogue radiophonique.

Homme- Les pêches, moi, je les aime un peu moins mûres.

Femme- Je suis désolée, chéri, mais c'est tout ce qu'on m'a donné.

Choquette- Vous voyez le problème. Comme les personnages et le décor d'un sketch radiophonique sont invisibles, il a fallu que le texte y fasse allusion, à ces fruits. Autrement, l'auditeur n'y comprenait rien, ou comprenait à sa manière...

En second lieu, si la scène était plongée dans l'obscurité, il faudrait raccourcir les répliques. Les longues tirades sont possibles, au théâtre, parce que l'oeil du spectateur ne perd jamais de vue les autres personnages. Même silencieux, ces personnages restent mêlés à l'action par des jeux de physionomie. On ne les oublie pas. Mais plongeons la scène dans l'obscurité et qu'un acteur se laisse aller à une tirade interminable: combien de temps resterez-vous conscient de la présence des autres acteurs? Il n'y aurait plus entre les

personnages de lien spirituel, de courant d'âme. Vous auriez l'impression d'entendre, non du dialogue, mais une suite de monologues.

De plus, vous vous diriez que l'action traîne, que l'action est stagnante, inerte. Pourquoi? Parce que le fait d'être privé de voir les acteurs vous porterait à exiger beaucoup plus du dialogue. Ces gestes, ces déplacements, ces costumes, ce décor dont vos yeux sont privés, vous voudriez en avoir l'équivalent dans les répliques des personnages. Vous voyez tout de suite qu'il faudrait un dialogue plus pressé, plus vif, plus alerte, des répliques moins longues, de manière à rappeler constamment la présence de *tous* les personnages.

Dans un dialogue radiophonique, il est bon que les personnages se nomment souvent les uns les autres, afin qu'on identifie constamment les voix, qu'on sache bien toujours *qui* vient de dire cela, et à qui. Cette recommandation s'impose surtout au début de la pièce, alors que les voix ne sont pas encore familières, et deux fois plus encore si la distribution est nombreuse; et trois fois plus encore si la distribution comprend plusieurs voix de femmes, moins faciles à identifier...

Femme- C'est ce qu'on prétend.

Choquette- ... que les voix d'hommes.

Un petit conseil, en passant: soyez très prudents avec un mot difficile à saisir sans le secours de l'oeil, un mot que l'oreille pourrait prendre pour un autre mot à consonnance semblable. Si par exemple, vous faites dire à l'un de vos personnages:

Homme- C'est l'avis de la princesse qui m'intéresse.

Choquette- ... assurez-vous que le contexte est assez clair pour que l'auditeur saisisse tout de suite que vous parlez, soit de l'avis...

Homme- L, apostrophe, a, v, i, s.

Choquette- ... soit de la vie...

Femme- V, i, e...

LE NATUREL

[...]

Dans un livre, dans un roman, le dialogue peut et même il doit subir certaines transformations qui l'empêchent d'être trop réaliste, trop photographique. Le dialogue doit subir ces transformations afin de se fondre mieux dans la narration, dans le ton général du livre. Un dialogue trop réaliste alternant avec une narration soignée donnerait à l'oeuvre un caractère hybride.

Il en va autrement du dialogue écrit pour être dit, et non pour être lu. Comprenez-moi! Un dialogue «naturel» n'est pas nécessairement un dialogue débraillé, un dialogue en bras de chemise. Il y a toujours moyen de concilier la vérité avec l'art. Même dans le dialogue pour sketchs radiophoniques, je ne vois pas qu'un auteur soit justifié de photographier la réalité au point que son dialogue comporte les fautes de toute sorte: barbarismes, solécismes, anglicismes, qui déparent malheureusement notre langue telle qu'on la parle dans la rue. Je ne vois aucun intérêt, sauf pour le linguiste, à ce que les personnages d'un radio-roman même d'inspiration rurale disent *pataques* au lieu de patates et *joual* au lieu de cheval. Le dialogueur qui reproduit ces fautes telles quelles, il fait du reportage, mais non du théâtre; il photographie le langage populaire, il ne le peint pas. Ce que j'entends ici par dialogue naturel, c'est un dialogue qui ait le caractère de la spontanéité, de la création immédiate, donc un dialogue facile à se mettre en bouche, un dialogue qui se respire bien...

7 octobre 1951

LA TRANSITION MUSICALE

[...]

Que la transition musicale ou liaison musicale, soit le procédé auquel on a recours le plus souvent n'a rien d'étonnant: la musique est naturellement à sa place, dans un théâtre qui s'adresse à l'oreille. L'emploi de la musique y est si naturel, que les pionniers en théâtre radiophonique ont adopté cette manière de séparer les scènes, cette convention, dès leurs toutes premières tentatives. Et puis, on a recours souvent à ce genre de transitions parce qu'il ne laisse aucun doute dans l'esprit de l'auditeur. Cette musique survenant tout à coup et qui occupe le premier plan, c'est indiscutablement une chute de rideau. Aucune confusion possible: la scène est finie. Il est donc compréhensible que l'auteur soit porté à recourir souvent à ce genre de transition consacré par l'usage. Mais qu'il prenne garde. S'il s'en tient uniquement à ce genre de passerelle, il péchera par monotonie.

De plus, chaque genre de transition ayant des caractéristiques qui lui sont propres, que l'auteur sache bien *pourquoi* il adopte la transition musicale; qu'il la choisisse parce que dans ce cas particulier, ce cas déterminé, c'est la musique qui fera mieux l'affaire.

Or, le principal avantage de la musique, en théâtre radiophonique, c'est que la musique crée de l'émotion. Il faut donc s'en servir lorsqu'on veut souligner une émotion déjà éveillée par le texte, une émotion déjà suscitée par le dialogue. Employez la transition musicale lorsque vous désirez prolonger le mouvement, ou l'atmosphère, d'une scène. La musique deviendra comme une transfiguration du dialogue qu'on vient d'entendre. Grâce à la musique, l'émotion de ce dialogue se prolongera et s'augmentera, dans l'imagination et dans le coeur de vos auditeurs...

La transition musicale peut être plus efficace encore. Elle peut rendre un *double* service: d'abord prolonger dans l'esprit des auditeurs la scène qui s'achève; ensuite, par un changement de caractère dans la

musique, elle peut faire pressentir le ton du dialogue qui va suivre. Au cinéma, vous verriez se transformer un ciel ensoleillé en un ciel sombre.

Un cas où la transition au moyen de musique est tout indiquée, c'est lorsque la scène contient déjà de la musique, lorsque la scène se passe dans un endroit où il est normal qu'on entende de la musique: si vos personnages assistent à un concert, par exemple... à une parade militaire... s'ils sont au bal ou sur un terrain où se déploie une kermesse, y compris «les petits chevaux qui roulent». (UNE PAUSE) Exemple: Nos personnages, un chacun et sa chacune, sont dans une salle de danse.

BRUITEUR; MUSIQUE DE DANSE.....puis SOURDINE.

Elle- (FLIC) (LÉGER FADE IN) (PLEURNICHEUSE) Non, franchement, tu sais, Alfred, c'est pas que j'aime à me plaindre...

Lui- Tu en as assez? Tu veux qu'on s'en aille?

Elle- Mes souliers me font tellement mal, si tu savais!

Lui- Eh bien... on va s'en aller.

Elle- Ça te désappointe, hein? Mais ils me font *tellement* mal, mes petits souliers neufs!

Lui- (S'ÉLOIGNANT) Alors, viens-t'en... on va s'en aller... la soirée est finie...

BRUITEUR; HAUSSER MUSIQUE..... puis EFFACER.

Choquette- (FLIC)[2] Puisque c'était la fin de la scène, l'auteur a transformé en chute de rideau la musique qui faisait déjà partie de

---

[2] Signal visuel par lequel le réalisateur indique à l'interprète qu'il peut commencer à parler.

la scène. C'était tout indiqué. Sa transition, il n'avait pas à la chercher ailleurs.

De même que vous emploierez la musique à la fin d'une scène pour prolonger l'ambiance de cette scène, de même vous pouvez faire appel à la musique en vue de *préparer* la scène suivante, en vue de suggérer le climat de cette prochaine scène avant même que les personnages aient ouvert la bouche...

28 octobre 1951

LE NARRATEUR

Le recours au narrateur est-il à conseiller ou à déconseiller, à prescrire ou à proscrire? Tout dépend. Tout dépend de certaines circonstances, et tout dépend de la nature du sketch.

Tout dépend des circonstances. Ainsi, par exemple, le budget alloué pour le programme ne permettra pas à l'auteur d'avoir tous les personnages qu'il lui faudrait. Plutôt que de tronquer la scène, faute d'acteurs, on la remplacera par une narration.

Ou bien l'auteur usera d'une narration pour des motifs de concision. Il est clair que dans une narration on peut dire beaucoup de choses en peu de mots. Ainsi, le narrateur est-il très utile au début du sketch, au moment d'exposer le sujet, le milieu, l'époque et les personnages. Toutes ces données absolument nécessaires, il est évident que l'auteur les fournira plus rapidement sous la forme d'une narration que s'il s'est forcé de les incorporer dans le dialogue. Pour la très simple raison que les personnages se connaissent entre eux; ils savent à quel endroit ils se trouvent, et quel jour c'est et quelle heure il est. Il serait on ne peut moins naturel que les personnages eux-mêmes nous donnent ces renseignements.

Il faudrait pour cela qu'ils se les donnent entre eux. Ces renseignements, on ne peut les mêler au dialogue que d'une manière détournée, d'une manière subtile, et cela prend du temps, et vous savez qu'en radio-théâtre chaque minute est précieuse.

L'auteur usera parfois d'une narration pour des motifs de clarté. Si, par exemple, la scène suivante doit amener des personnages impossibles à identifier par le seul dialogue, dans un décor à ce point inattendu que les auditeurs n'y comprendraient plus rien, l'intervention du narrateur devient indispensable.

Et puis, enfin, *tout dépend de la nature du sketch*, sketch d'action, sketch où c'est avant tout l'atmosphère qui importe, sketch historique, sketch d'analyse, étude psychologique, etc.

Dans un texte où c'est avant tout l'ambiance qui compte, dans un texte à caractère poétique, où le paysage spirituel est plus important que les individus qui y figurent, un certain recul est désirable; et ce recul, ce flou, ce moelleux, c'est justement le style indirect de la narration qui le donnera. La narration répandra sur l'ensemble une sorte de patine, qui est précisément ce que réclame ce genre particulier.

On peut en dire autant des sketchs historiques. Justement parce qu'on sait bien que ces événements n'ont rien d'actuel, que ces personnages sont morts depuis longtemps, on ne sera pas étonné qu'un raconteur intervienne. Dans la vie réelle, ce n'est jamais autrement que par un raconteur qu'on entend parler des gens et des choses d'autrefois.

Et puis, il y a le sketch d'analyse, où l'action extérieure est d'importance secondaire, où les événements se déroulent sur le plan intérieur, dans les âmes. La présence du narrateur sera ici très utile, nécessaire même. La raison en est évidente. Une âme, ça ne parle pas. Du moins, ça ne s'exprime pas à haute voix, ça ne s'adresse pas à l'oreille. La narration deviendra ici la clé qui ouvre les portes du mystère. Dans ce genre de sketchs où les personnages se révèlent moins par leurs actions que par leurs pensées, c'est le narrateur qui nous communiquera la sérénité ou le tumulte des consciences.

Enfin, il y a le sketch d'action. Et je ne veux pas seulement dire les histoires policières, histoires d'espionnage, histoires d'aventures; je veux dire toute oeuvre dramatique où c'est par leur conduite plutôt que par des états d'âme, où c'est par l'*action* que les personnages se manifestent.

Ici, chers auditeurs, l'intervention du narrateur, c'est un mal. Un mal pas très grave *au début* du sketch, alors que l'action n'est pas encore engagée, que l'esprit de l'auditeur est encore mêlé aux réalités qui l'entourent. Mais une fois l'action engagée, c'est bien de l'*intervention* du narrateur qu'il faut parler. Vous comprendrez tout de suite ce que je m'apprête à dire en vous imaginant qu'au théâtre, voilà tout à coup les acteurs qui s'interrompent, et un monsieur qui ne fait pas partie de la pièce sort de la coulisse, il vient se camper à l'avant-scène et *commente* les événements qui se déroulaient sous vos yeux. Vous devinez tout de suite que l'illusion, chez les spectateurs, crèveraient comme bulle de savon. En radio-théâtre, voilà exactement ce que fait le narrateur: il s'interpose. Vous vous étiez laissé prendre par l'histoire au point d'oublier que tout cela se passe dans un monde imaginaire. Brusquement, le narrateur vous rappelle que tout cela a son origine dans un studio, que «tout ça, c'est seulement du théâtre». Le charme est rompu. Il faudra à l'auteur plusieurs minutes pour réparer cette délicate toile d'araignée qu'est l'illusion dont il avait enveloppé votre imagination. Et si, à peine radoubée cette illusion fragile, le narrateur intervient de nouveau, tout est à recommencer. Chacun de vous qui m'écoutez en ce moment, vous l'avez maintes fois éprouvée, cette impression désagréable d'être arraché à un milieu imaginaire que vous aviez fini par identifier avec la réalité, d'être arraché à des personnage auxquels vous aviez fini par vous laisser croire. C'est exactement ce qui arrive quand vous êtes perdu dans une lecture qui vous captive et qu'on vient vous annoncer que le dîner est servi. C'est ce que fait le narrateur. *Sa présence, sa survenance dans une oeuvre dramatique interrompt l'action.* Brusquement, ce ne sont plus les personnages eux-mêmes vivant leur destinée, c'est quelqu'un qui nous *parle* de ces personnages. Et quelqu'un qui n'appartient pas à ce drame, quelqu'un qui en parle du dehors.

Donc, dans les sketchs d'action, évitez, autant que possible, les transitions à l'aide du narrateur. Il vous reste quatre moyens de faire

une transition, et mille manières de combiner entre eux ces quatre moyens. Vous n'êtes pas en peine. S'il faut absolument un narrateur, voici une recette pour sauvegarder l'illusion de l'auditoire; votre raconteur, choisissez-le parmi vos personnages; que l'un de vos personnages devienne celui qui raconte cette histoire. Alors le narrateur deviendra aussi vrai, aussi authentique que vos autres créatures. Sa présence au milieu du drame deviendra légitime; son apparition ne tirera pas l'auditoire hors du drame, l'illusion de l'auditeur restera intacte.

De plus, en employant ce moyen, il vous sera possible de garder dans vos narrations le même style que celui du dialogue. Rien n'endommage l'illusion de l'auditeur autant qu'une narration écrite dans un style dont le ton n'est pas celui du reste de la pièce. Alors plus que jamais la narration fait l'effet d'être un hors-texte, un corps étranger. Ainsi, dans un radio-théâtre d'inspiration rurale, il est bon que les narrations elles-mêmes soient émaillées de ces expressions pittoresques qu'on entend à la campagne. Si, d'une part, votre dialogue contient de ces jolies expressions et que, d'autre part, vous donnez au narrateur un style conventionnel, un style déshydraté, votre pièce se trouvera à parler deux langages et l'auditeur en tirera un plaisir incomplet. Voyez donc, de manière qu'elles s'incorporent dans l'ensemble d'une façon plus intime, voyez à ce que vos narrations épousent le style du dialogue.

CBF, dimanche 11 novembre 1951, 6.00 p.m.

«LE CATÉCHISME DU RADIO-DRAMATURGE»

BRUITEUR: THÈME..... PUIS CESSER.

Annonceur- «Le catéchisme du radio-dramaturge»! (UNE PAUSE) Dans le but d'aider les auteurs qui n'ont jamais écrit pour la radio, mais qui ont l'intention de participer au Concours Dramatique de Radio-Canada, — il s'agit, n'est-ce pas, de présenter une pièce d'une heure, et les inscriptions se termineront le 30 novembre —

nous avons invité M. Robert Choquette, auteur de «Métropole» et du «Curé de village», à donner une série de causeries traitant de certains aspects du théâtre radiophonique. M. Choquette donnera ce soir sa dernière causerie. — M. Choquette.

Choquette:

Chers auditeurs,

En effet, nous voici arrivés au dernier quart d'heure alloué pour cette série de causeries. C'est le moment d'avouer qu'à ma surprise, une charmante surprise, j'ai reçu un grand nombre de lettres et d'appels téléphoniques de la part d'auditeurs qui n'ont pourtant aucune intention de soumettre un texte au Concours Dramatique en question. Ces auditeurs m'écrivaient ou me téléphonaient pour me dire, tout simplement et très aimablement, que notre «Catéchisme du radio-dramaturge» a fait en sorte qu'ils écoutent maintenant les sketchs radiophoniques d'une oreille plus avertie, et que leur plaisir en est doublé. Nous en sommes très heureux.

Et maintenant je m'adresse à ceux qui ont l'intention de prendre part au concours. Je présume qu'à l'heure qu'il est, votre texte est fait; à tout le moins, qu'il est en marche, et bien en marche. Car souvenez-vous qu'un radio-théâtre d'une heure demande au moins 30 pages, grand format. Ce dernier quart d'heure, nous allons le consacrer à une récapitulation générale, qui permettra à chaque candidat d'examiner son manuscrit à vol d'oiseau, avant de le jeter à la poste. Revoyons donc, en bref, ce que nous avons dit au cours de ces causeries.

Nous soulignions tout d'abord le caractère du théâtre radiophonique, un théâtre frère du rêve, où les hommes voyagent comme la pensée, où les décors changent comme le vent. Que le radio-dramaturge, et c'était le premier précepte de notre catéchisme; que le radio-dramaturge se souvienne donc qu'aucun obstacle matériel ici ne l'entrave, aucune limitation physique comme c'est le cas pour celui qui doit faire évoluer ses créatures sur une scène, entre deux

coulisses. Les personnages du théâtre radiophonique se déplacent comme de purs esprits. Que l'auteur sache donc mettre à profit cette absolue, cette merveilleuse liberté de mouvement.

BRUITEUR: SUR PETIT XYLOPHONE: DO, SOL, MI.

Choquette- Une pièce radiophonique se joue sur une scène invisible, une scène plongée dans l'obscurité. C'est uniquement par le dialogue que l'auditoire comprend le va-et-vient des personnages, leurs entrées, leurs sorties. Dans un tel théâtre, quelle qualité devient la plus importante, la plus nécessaire? La clarté, répondions-nous. Il faut que le dialogue explique tout; mieux encore, qu'il *suggère* tout. Que le dialogue, par exemple, fasse allusion à un effet sonore qui survient tout à coup et susceptible de dérouter l'auditeur. Si l'endroit où se déroule l'action demande ceci par exemple, comme décor sonore...

BRUITEUR; BRUIT DE MACHINES..... PUIS SOURDINE.

Choquette- (FLIC) ... que le dialogue explique ce décor sonore, quelles sont ces machines qu'on entend.

BRUITEUR; MACHINES CESSENT

Choquette- L'action se déroulant dans l'obscurité, ne faites pas vos répliques trop longues. Rappelez-vous que vos personnages ne sont que des voix; ils n'existent que le temps qu'ils parlent. Des répliques moins longues rappelleront constamment la présence de tous vos personnages.

Que ceux-ci se nomment souvent les uns les autres, afin qu'on sache toujours clairement *qui* vient de dire cela, et à qui.

BRUITEUR; XYLOPHONE; DO, SOL, MI.

Choquette- Un dialogue qui se lit bien ne sera pas nécessairement un dialogue agréable à entendre. Le radio-dramaturge écrit pour l'oreille, non pour les yeux. Il faut donc ici un dialogue qui soit naturel, c'est-à-dire qui présente le caractère de la spontanéité, de la création immédiate; un dialogue facile à se mettre en bouche, un dialogue qui se respire bien. Pour cela, le radio-dramaturge prendra l'habitude d'écrire à haute voix; à tout le moins, l'habitude de se relire à haute voix.

BRUITEUR; XILOPHONE: DO, SOL, MI.

Choquette- Le théâtre radiophonique n'offrant pas à l'auditoire le plaisir d'examiner le décor, les costumes, l'éclairage, il est d'une suprême importance d'intéresser l'auditeur dès le tout début de votre pièce. Dorez-lui la pilule en attaquant par une scène d'action. Après quoi vous lui glisserez en douce les renseignements nécessaires à l'intelligence de l'histoire.

BRUITEUR; XYLOPHONE: DO

Choquette- Parce que le théâtre radiophonique se passe sur une scène invisible, parce qu'on n'y a que l'illusion du mouvement, il faut un rythme plus rapide qu'au théâtre proprement dit, et plus rapide que dans la vie. À la radio, il faut que «ça bouge». Cette illusion du mouvement, vous la donnerez en transportant souvent vos personnages dans un endroit nouveau, ce qui est ici très facile, puisque vous possédez la baguette des fées. Cette illusion du mouvement, intensifiez-la en ne gardant pas tous vos personnages immobiles au premier plan, comme s'ils faisaient partie d'une fresque murale. Trouvez des prétextes pour que l'un ou l'autre se déplace, tout en parlant.

BRUITEUR; XYLOPHONE: MI

Choquette- Un conseil: ne mettez pas trop de personnages, c'est-à-dire de personnages importants, que l'auditeur est tenu de connaître et d'identifier. Une distribution considérable exige de l'auditoire un effort trop grand, qui gâte son plaisir. (Rappelons que les textes qu'on soumettra au Concours Dramatique de Radio-Canada ne doivent pas comporter plus de dix personnages.)

BRUITEUR: XYLOPHONE: SOL

Choquette- Avant de vous lancer dans la rédaction du dialogue, faites un plan de votre pièce, un tableau synoptique qui vous permette de saisir d'un coup d'oeil les diverses parties de l'action, l'enchaînement général. Autrement, vous risquez de faire fausse route; vous risquez de mal équilibrer vos scènes, vous risquez ce danger que votre bateau soit mal arrimé.

BRUITEUR: XYLOPHONE: DO, MI, SOL.

Choquette- Et nous voici au chapitre des transitions: comment passer d'une scène à l'autre, comment terminer une scène et attaquer la suivante. Nous disions qu'on peut s'y prendre de cinq manières.

1ère manière: la liaison musicale. Le principal avantage de la musique, en théâtre radiophonique tout comme au cinéma, c'est que la musique crée de l'émotion. Vous emploierez donc la musique, à la fin d'une scène, lorsque vous désirez prolonger l'atmosphère, le climat de cette scène. Employez la transition musicale pour souligner, pour intensifier une émotion déjà suscitée par le dialogue. (UNE PAUSE) Un cas où la transition au moyen de musique est tout indiquée, c'est lorsque la scène se passe dans un endroit où il est normal qu'on entende de la musique; si vos personnages assistent à un concert, par exemple, à une parade militaire...

BRUITEUR: EN SOURDINE, VALSE.

Choquette- ... ou s'ils sont au bal (UNE PAUSE). Cette musique qui fait déjà partie de la scène, rien de plus logique que de la transformer en chute de rideau, comme ceci.

BRUITEUR: HAUSSER MUSIQUE..... PUIS EFFACER

Choquette- (FLIC) *2e manière*: La transition au moyen d'un bruit ou de plusieurs bruits, au moyen d'un décor sonore. Et nous disions que ce genre de transition est à sa place dans les sketchs d'action, les pièces qui se déroulent sur un plan réaliste.

Pourquoi? Parce que les bruits n'ont rien d'artificiel, de conventionnel, comme la musique, mais qu'ils appartiennent à la réalité de tous les jours. Dans un sketch qui se déroule en pleine réalité physique, en pleine réalité concrète, ayez recours aux transitions par effets sonores. Et surtout si l'action est rapide, car une transition au moyen d'un effet sonore peut s'effectuer en quelques secondes. Une remarque que je faisais tantôt au sujet de la musique s'applique ici: la transition au moyen d'un décor sonore est tout indiquée si la scène présente déjà ce décor sonore...

BRUITEUR: EN SOURDINE, TRAIN ENTENDU DE L'INTÉRIEUR.

Choquette- ... si vos personnages sont à bord d'un train, par exemple. Les voix s'effaceront, vous amènerez le bruit du train au premier plan, et cela constituera la fin de la scène, sans plus d'effort.

BRUITEUR: HAUSSER TRAIN..... SIFFLET.... PUIS EFFACER.

Choquette- (FLIC) Parlant des effets sonores, que ce soit dans une transition ou pendant une scène, nous disions qu'il ne faut pas mettre plus de bruits (bruits au pluriel) que l'oreille n'est capable d'en reconnaître en même temps, et de reconnaître sans effort, avec plaisir. Autrement, il y aura confusion. — N'employez que des

bruits ayant une valeur dramatique, c'est-à-dire qui ont une raison d'être par rapport à l'action, qui sont susceptibles d'apporter plus de clarté, de force, d'intérêt, ou qui sont de nature à suggérer le décor, à créer de l'atmosphère. Négligez d'utiliser des bruits que, dans la vie réelle, l'oreille ne prend même pas la peine de remarquer.

Que les indications au bruiteur soient claires, brèves, car le bruiteur devra y jeter les yeux en pleine action.

BRUITEUR: XYLOPHONE: DO, SOL, MI.

Choquette- *3e manière*: la transition au moyen d'un fondu, qu'on obtient en faisant disparaître graduellement, en faisant s'évaporer la dernière réplique de la première scène, cependant que la première réplique de la scène suivante, partie de zéro, envahit progressivement le microphone.

Ayez recours à ce genre de transition pour lier deux scènes dont l'action, ou l'ambiance se rattache intimement; et quand les dernières répliques de la première scène orientent clairement l'auditeur vers le lieu et les personnages de la scène suivante.

BRUITEUR: XYLOPHONE: MI, SOL, DO.

Choquette- *4e manière*: et le mot «coupure» serait ici plus juste que le mot transition, car il s'agit d'une pause, d'une longue pause entre deux scènes. Mais gare! Il faut que l'auditeur comprenne que ce silence est voulu, qu'il fait partie de l'action, et non pas qu'il y a eu un court-circuit! Pour cela n'employez ce procédé que si la première scène finit dans un mouvement rapide, si elle finit en crescendo. Il faut passer du dialogue au silence brusquement, sur un temps fort. Ce moyen est excellent pour terminer une scène de colère, par exemple.

BRUITEUR: XYLOPHONE: DO.

Choquette- 5e *manière*: la transition au moyen d'un narrateur. Et nous nous demandions si le recours au narrateur est à conseiller ou à déconseiller. Tout dépend de la nature du sketch.

Dans les pièces où l'action extérieure est d'importance secondaire, où les événements se déroulent dans les âmes, où les personnages se révèlent moins par leurs actions que par leurs pensées, le narrateur sera très utile, nécessaire même. (UNE PAUSE). Mais dans les pièces où c'est par l'action que les personnages se manifestent — une histoire policière, par exemple — l'intervention du narrateur, c'est un mal. Le narrateur «intervient», justement. Il détruit l'illusion, parce qu'il n'appartient pas à ce drame, parce qu'il en parle du dehors. (N'est-ce pas, monsieur Bertrand[3]?)

BRUITEUR: XYLOPHONE: MI.

Bertrand- Oui, monsieur Choquette.

(UNE PAUSE)

Choquette- Et pour clore le chapitre des transitions, nous disions que ces cinq méthodes, ces cinq moyens dont dispose le radio-dramaturge pour passer d'une scène à l'autre se prêtent à des combinaisons infinies. Ainsi, par exemple, on mêlera un effet sonore à une transition musicale... pendant la narration on entendra s'approcher une automobile... etc, etc, à l'infini, tant que vous avez de l'imagination.

---

[3] François Bertrand était le présentateur de la série.

BRUITEUR: XYLOPHONE: DO, SOL, MI.

Choquette- Au sujet du monologue. En théâtre radiophonique aussi bien qu'à la scène, le recours au monologue est un procédé on ne peut plus artificiel, quelquefois inévitable, malheureusement. Vous arrive-t-il souvent, à chacun d'entre vous qui m'écoutez, de dérouler vos pensées à voix haute, lorsque vous êtes seul? De cette manière-ci, par exemple:

Bertrand- Pendant que Jacques est sorti, je vais regarder partout. Qu'est devenu ce fameux costume? Je me rappelle avoir vu Marie le plier et le mettre sur le dossier de cette chaise. Mais je n'y ai pas touché et je n'ai vu personne y toucher. Et voilà qu'il est disparu par enchantement. (RECULANT UN PEU) C'est quand même inconcevable.

Choquette- Si les circonstances sont telles que l'un de vos personnages *doit* avoir recours au monologue (comme, par exemple, si vous n'avez pas d'autre moyen de communiquer à l'auditeur un renseignement nécessaire), voyez alors à réduire ce monologue au strict minimum, et que le style y soit volontairement relâché, afin d'atténuer autant que possible ce que ce procédé a d'artificiel. Comme ceci, par exemple:

Bertrand- Voyons, je vous demande! Où est-ce qu'on a pu mettre ça, ce costume-là? (MURMURE D'IMPATIENCE) Franchement!...

(UNE PAUSE)

Choquette- L'essentiel y est: on cherche un costume. Et au moins le personnage n'a pas l'air de s'écouter parler. (UN TEMPS) Voulez-vous une petite recette? Ce monologue, quand la chose est possible, transformez-le en une conversation au téléphone. Que notre personnage l'annonce à quelqu'un au téléphone, qu'il cherche ce costume, et alors vous resterez sur le plan de la vraisemblance.

BRUITEUR: XYLOPHONE: DO.

Choquette- Chers auditeurs, une fois de plus nous voici arrivés aux dernières minutes; mais, cette fois, ce sont bien les dernières, puisque cette causerie termine la série. Comme toujours, c'est le moment où l'on constate qu'il y aurait encore mille choses à dire. J'espère avoir dit les choses essentielles. À chacun de ceux qui présenteront une pièce au Concours Dramatique de Radio-Canada, je souhaite de devenir ce qu'on est convenu d'appeler «un heureux gagnant», et à vous tous, chers auditeurs, merci de votre attention, et bonsoir.

Bertrand- Merci, monsieur Choquette. (UNE PAUSE) Mesdames, messieurs, vous venez d'entendre monsieur Robert Choquette, dans la dernière causerie d'une série intitulée «Le Catéchisme du radio-dramaturge» et au cours de laquelle M. Choquette a traité des aspects techniques du théâtre radiophonique. Rappelons aux candidats du concours qu'ils doivent remettre leurs textes avant le 30 novembre.

Jean-Guy Côté
Marie-Claude Leclercq
Claude Lizé

Le théâtre des régions: le cas de l'Abitibi-Témiscamingue et son rôle dans le développement du théâtre national

Il existe une certaine activité théâtrale en Abitibi-Témiscamingue et il n'est pas sans intérêt d'en faire l'étude, ne serait-ce que pour attirer l'attention sur son existence, parfois questionnée. L'observation de la vie théâtrale dans les régions a quelque chose à nous apprendre qui dépasse le seul intérêt local à condition que le théâtre qui se fait dans les régions ne soit pas enfermé dans des frontières géographiques, idéologiques ou esthétiques étroites, à condition que cette réalité ne soit pas a priori considérée comme épiphénomène, à condition finalement que son étude repose sur une série de questions convenablement posées. En Abitibi-Témiscamingue, cette observation nous révèle principalement trois rôles qui sont attribuables au théâtre et que le présent exposé va tenter de mettre en relief. En effet, à travers les différentes études que nous avons menées jusqu'à maintenant, nous avons pu montrer que le théâtre régional contribue: premièrement, à la formation et au développement du public de théâtre; deuxièmement, à la constitution du répertoire dramatique national; troisièmement, à la décentralisation des pratiques professionnelles de théâtre. Sans la reconnaissance institutionnelle de ces rôles, la constitution d'une véritable histoire du théâtre au Québec reste partielle, voire même partiale. Mais avant de parler des rôles spécifiques du théâtre en Abitibi-Témiscamingue que nous venons de signaler, répondons à une question: existe-t-il du théâtre en Abitibi-Témiscamingue?

Des origines jusqu'à aujourd'hui, une activité théâtrale relativement dense se pratique sur ce territoire. Des pièces de théâtre sont produites. Ces pièces sont jouées devant public. La presse en fait la promotion ou la critique; un ensemble d'agents sociaux impliqués dans des appareils les

plus divers (religieux, étatiques, municipaux, scolaires, etc.) soutient leur émergence, leur production et leur diffusion.

Le théâtre qui est présenté en Abitibi-Témiscamingue est le fait de deux types de producteurs aux caractéristiques bien différentes: ceux de l'extérieur de la région, qui occupent 30 à 40% du marché depuis à peine quinze ans (essentiellement les troupes et compagnies nationales de tournée, des producteurs professionnels, donc), et ceux de la région. Ces derniers présentent des profils plus variés: du groupe de loisir qui se crée spontanément à l'occasion d'un événement de la vie sociale et pour qui le théâtre n'est qu'un moyen, un prétexte, à la troupe de métier dont les buts sont la création/production/diffusion théâtrale. L'apparition de ces producteurs dans le paysage témiscabitibien va suivre le développement économique et social de la région, tout en contribuant à son développement culturel.

Les premiers groupes locaux vont s'organiser autour de la paroisse et de l'école. Est-ce bien différent de ce qui s'est passé à l'origine dans d'autres régions du Québec, à Québec et même à Montréal? Ce sont des groupes d'amateurs qui pratiquent un théâtre de circonstance. Occasionnellement, des troupes de l'extérieur de la région viendront à cette époque présenter leurs spectacles, burlesques ou mélodramatiques, surtout durant les années 40 et 50. Claude Lizé, dans la présentation des hypothèses de notre projet de recherche, parlant du théâtre local d'alors, utilise le terme théâtre *faute de mieux* en l'absence du *vrai* théâtre. Rapidement, de ces groupes vont émerger des gens qui vont se donner pour mission d'instaurer en région du *vrai* théâtre. Ainsi sont apparus les premières sociétés, les premiers cercles dramatiques.

Abordons maintenant le premier rôle que nous avons attribué au théâtre en Abitibi-Témiscamingue, soit la formation et le développement du public. La naissance de ces cercles dramatiques va contribuer à développer un public de théâtre, public qui se déplacera dorénavant non plus pour l'événement et la fête, mais bien pour assister à un spectacle de théâtre. L'activité théâtrale autonome se développant, le public de théâtre se constituant, la carence des lieux propices à la diffusion du théâtre apparaîtra alors avec plus d'acuité. C'est alors que des salles de spectacles seront aménagées, dans les institutions scolaires d'abord, puis

par les municipalités et l'État à partir de la fin des années 60. En partie parce que les infrastructures de diffusion commençaient à exister dans la région (d'autres facteurs interviennent également), des compagnies nationales commencèrent à y présenter leurs spectacles plus régulièrement (Théâtre Universitaire Canadien, TPQ, TNM, etc.). Avec la présentation de *vraies* pièces de théâtre en région, le théâtre produit localement serait-il devenu un théâtre *de trop*? En y regardant de plus près, les choses ne se sont pas passées aussi simplement que la description qui vient d'en être faite voudrait le laisser croire.

Effectivement, les gens qui sont sortis des écoles et des groupes paroissiaux avaient pour objectif de produire du théâtre. Avaient-ils les moyens de le faire, les qualifications requises? Et quel théâtre voulaient-ils faire? On a souvent l'impression que le théâtre qui se développe en région n'est qu'une pâle imitation de ce qui se fait dans les grands centres (et au Québec, disons-le, quand on parle de grand centre, c'est de Montréal qu'il est question). À ce sujet, l'histoire du théâtre en Abitibi-Témiscamingue révèle quelques surprises.

Certains groupes avaient les moyens de produire du théâtre, en amateurs, bien sûr, mais un théâtre de qualité cependant. À titre d'exemple, nous avons retenu la Noranda Player's Guild, soutenue financièrement par la ville de Noranda et la compagnie Noranda Mines. Symptomatique, n'est-ce pas, que la première troupe qui réussisse à se structurer durant les années 40, qui parvienne à produire régulièrement pendant une vingtaine d'années, regroupe presque exclusivement des anglophones des villes soeurs et intègre dans ses rangs plusieurs immigrants d'Europe de l'Est. Il s'agit bien là d'une manifestation, sur le plan culturel, du rôle dominant qu'à joué Noranda Mines dans le développement de la ville (siège social de l'entreprise minière à Toronto, cadres locaux anglophones, l'anglais comme langue de travail, etc.). La Noranda Player's Guild va remporter des prix d'excellence dans des Festivals canadiens de théâtre amateur.

Les qualifications? Ils ne sont pas légion en Abitibi-Témiscamingue les gens ayant une formation théâtrale ou une bonne expérience du théâtre avant les années 70. Toutefois, certains hurluberlus débarquent à l'occasion en région, attirés par des emplois dans l'enseignement le plus

souvent. Les Bilodeau et Van de Vorst à Rouyn pour ne nommer que ceux-là. Ces gens avaient auparavant développé ailleurs une pratique de métier et ils tentèrent progressivement de professionnaliser le théâtre qui se faisait déjà en Abitibi-Témiscamingue. Ils n'y parviendront pas du premier coup.

Cependant, le théâtre local, bien qu'amateur, va développer un public et forger peu à peu les *horizons d'attente* de ce public. La programmation offerte par les troupes locales revêt un caractère somme toute assez avant-gardiste, selon les époques, si bien que, lorsque le théâtre métropolitain visitera plus régulièrement la région, ce dernier se trouvera en retard par rapport aux attentes du public. Démontrons par un exemple. De 1964 à 1971, à la salle de spectacle du Collège de Rouyn uniquement (la salle la plus grande et la mieux équipée en ville à ce moment-là), nous avons dressé la liste des spectacles offerts par les troupes locales et les troupes montréalaises.

Par les troupes locales:

Les Exercices de style de Queneau

La Cantatrice chauve de Ionesco

La leçon de Ionesco

La Demande en mariage de Tchékov

En attendant Godot de Beckett

L'Echappée belle de Georges Grec (création)

La Paix chez-soi de Courteline

Zoo story d'Albée

Le Temps des lilas de Dubé

La Dernière bande de Beckett

La Poudre aux yeux de Labiche

L'Exécution de Marie-Claire Blais

Les Belles-Soeurs de Tremblay

Par les troupes nationales

Le Cid de Corneille

Treize à table de Sauvajon

Le Temps sauvage de Hébert

On ne badine pas avec l'amour de Musset

Le Mariage forcé de Molière

On purge bébé de Feydeau

Les Fausses confidences de Marivaux

L'Avare de Molière

En comparant ces deux listes, nous sommes immédiatement frappés par le caractère moderne du répertoire joué par les producteurs locaux: auteurs d'avant-garde internationaux, trois auteurs québécois à la fin de la période, ce qui, à ce moment-là, constitue en soi un signe de modernité. Quant aux troupes nationales de tournée, c'est le répertoire classique qu'elles présentent au public. Avec un tel répertoire, le théâtre national fonctionne sur un public déjà constitué alors que le théâtre régional travaille à la formation et au développement d'un nouveau public. La façon de répondre aux horizons d'attentes du public de chacun des groupes de producteurs ne semble pas se limiter à la seule période choisie ici à titre d'exemple.

Le premier texte québécois à être joué à Rouyn-Noranda aurait été *Félix Poutré* de Fréchette en 1928 par le cercle de Monsieur Raymond, une troupe d'amateurs de Rouyn, alors que la troupe de Jean-René Coutlée aurait été la première troupe de professionnels à présenter une pièce québécoise (*l'Esprit du mal* d'Henry Deyglun) en 1949. Même

phénomène durant les années 70. Le théâtre québécois est à l'honneur à ce moment-là dans les troupes locales alors que la programmation offerte par les troupes nationales de tournée accuse un retard au chapitre de la promotion de la dramaturgie québécoise.

On a pu déterminer, par la comparaison que nous avons faite de trois saisons théâtrales à Rouyn-Noranda, que l'assistance aux spectacles de théâtre produits par les troupes locales était de 4200 spectateurs en 1965, comparativement à 300 pour les troupes nationales; de 3250 et 3100 respectivement en 1975; de 4470 et 2005 en 1985; soit un total de 11920 spectateurs pour les troupes locales comparativement à 5405 pour les troupes nationales pour ces trois années. Est-ce en partie à cause du répertoire que le public rouandais choisit deux fois sur trois (en moyenne) les spectacles de théâtre présentés par les troupes témiscabitibiennes? À tout le moins, il demeure un facteur à faire intervenir dans l'explication de ce choix!

Et pourtant, le rôle de promotion du théâtre québécois, particulièrement en région, qu'ont assumé les troupes d'amateurs n'est nullement reconnu par l'institution théâtrale. Cette constatation nous amène à parler du deuxième rôle du théâtre régional, ce dont nous parlons déjà depuis un certain temps, soit sa contribution à la constitution du répertoire national.

En établissant une monographie sur une troupe d'amateurs en Abitibi-Témiscamingue, les Sans l'sou d'Amos, Micheline Landriault constate que, sur les 18 pièces que la troupes a produites, 15 étaient d'origine québécoise. Parmi celles-ci, on retrouve 3 créations: *la Coupe Stainless* de Jean Barbeau en 1973, *le Monde est petit* de Serge Sirois en 1975 et *Lover Time* de Margot Lemire en 1980. En consultant les dictionnaires d'auteurs, les répertoires, les dictionnaires d'oeuvres, seul le tome V du *Dictionnaire des oeuvres* sous la direction de Maurice Lemire reconnaît la création de *la Coupe Stainless* par les Sans l'sou. Nulle part ailleurs, il n'est fait mention de ces créations. Dans le *Répertoire* du CEAD, on attribue même la création de la pièce de Barbeau au Piggery Theatre en 1974. Toujours selon ces ouvrages, *le Monde est petit* ou bien n'existe pas (le texte n'est pas publié) ou bien aurait connu une production radiophonique en 1974 mais jamais on ne mentionne sa création

à la scène par les Sans l'sou en 1975. *Lover Time* n'est pas répertorié et le seul texte de Margot Lemire qu'on peut trouver, c'est *les Malheureuses* dont on attribue la création au théâtre du Mitan en 1985 alors qu'une troupe de Val-d'Or, subventionnée par le MAC, la Compagnie de la 2e Scène, l'a créé en 1983. Nous pourrions multiplier ces exemples: *En pièces détachées* de Tremblay par les Insolents de Val-d'Or en 1969, *Face à Face* de Robert Gurik par le Centre Dramatique de Rouyn en 1972, *J'écoute* de Gurik par le Centre Dramatique de Rouyn en 1975, *l'Ivrognesse* de Jeanne-Mance Delisle par le Théâtre de Coppe en 1985, etc. Dans la presse montréalaise, à l'occasion de la production d'*Un oiseau vivant dans la gueule* de Jeanne-Mance Delisle, par le Quatre Sous, on parle de *création montréalaise* alors que la pièce fut créée à Rouyn-Noranda par le Théâtre de Coppe en 1987. Serait-ce concevable, du point de vue de l'Institution, de parler de la création *rouandaise* de *les Hauts et les bas d'la vie d'une Diva* de Germain en 1988, alors que la pièce a été créée au Théâtre d'Aujourd'hui en 1974? de la création de Tremblay *rouandaise* d'*Albertine en cinq temps* de Tremblay en 1990, par le Théâtre la Poudrerie de Rouyn-Noranda, alors que la pièce a été jouée pour la première fois au C.N.A. en 1984?

Le rôle du théâtre amateur en fut un d'avant-garde en quelque sorte dans l'invention du répertoire. Ce sont les troupes amateurs qui positionnent d'abord le produit québécois sur le marché du théâtre. Mais ce rôle ne lui est pas reconnu par l'Institution théâtrale; il est même souvent masqué, sous le prétexte de la qualité esthétique des productions. À ce sujet, est-il nécessaire de rappeler qu'on a toujours (ou presque) le parti pris esthétique de ses moyens? Par exemple, la subvention la plus élevée qu'à octroyé le MAC à une troupe de métier en Abitibi-Témiscamingue fut de 30 000 $ en 1989 pour deux productions, exception faite, et pour des raisons que nous n'aborderons pas ici, du cas isolé du Théâtre de Par Chez-Nous qui obtenait 65 000$ en 1976. Sans compter qu'une troupe régionale ne peut compter sur des revenus au guichet comparable à ceux d'une troupe d'un centre urbain plus populeux ni sur des commandites aussi considérables; les sièges sociaux des compagnies importantes qui appuient les arts ne se retrouvent pas souvent en région et même lorsqu'ils s'y trouvent, ces compagnies espèrent retirer le maximum de visibilité de leur investissement, ce que n'offrent pas avec autant d'ampleur les producteurs régionaux. Et pourtant, une

«feuille de plywood» coûte sensiblement le même prix — quand ce n'est pas un peu plus cher — à Rouyn-Noranda qu'à Montréal, un «pancake» également; le cachet minimal d'un interprète établi par l'Union des Artistes est le même qu'ailleurs.

Abordons maintenant le troisième rôle que nous attribuons au théâtre régional, celui d'avoir provoqué la décentralisation de la pratique théâtrale professionnelle. Malgré son indigence, malgré le fait que ses rôles soient plus souvent qu'autrement méconnus, marginalisés, quand ils ne sont pas carrément masqués, refusés, le théâtre en Abitibi-Témiscamingue n'a pas moins continué à se développer. Il a pu atteindre une certaine autonomie et prétendre au professionnalisme, à partir de la fin des années 70. Un noyau — restreint — de professionnels de la scène et d'autres disciplines artistiques se greffe aux groupes d'amateurs. Parmi ces derniers, plusieurs sont conscients de la nécessité de professionnaliser leur intervention et leur production afin de répondre aux attentes et aux besoins du public local. Ils iront alors chercher la formation qui leur manque et tenteront dorénavant de faire de leur pratique théâtrale un métier, malgré les difficultés que ce choix pose, particulièrement en région. Des troupes de métier se forment: le Théâtre de Coppe à Rouyn-Noranda en 1978, le Théâtre de la Crique à Ville-Marie en 1980, La Compagnie de la 2e Scène à Val-d'Or et le Théâtre de la Terre Promise à Rouyn-Noranda en 1983. Aujourd'hui, certaines de ces troupes sont disparues, d'autres se sont formées.

Chacune à sa façon, ces troupes sont inscrites dans leur milieu et contribuent à regénérer et le répertoire présenté au public de la région, et les formes théâtrales adaptées aux discours qui sont tenus. Par exemple, le Théâtre de Coppe a été le soutien de la création et de la production des textes de Jeanne-Mance Delisle. Même phénomène pour le Théâtre de la Crique qui a créé plusieurs titres de Malouf et Rock Aubert. La Coppe, les Zybrides sont des troupes vouées à la création, souvent collective; la Terre Promise s'est spécialisée dans le théâtre d'intervention; les Zybrides développent actuellement la formule du théâtre-forum; la Poudrerie et la 2è Scène présentent des textes de répertoire, québécois surtout.

Si les années 70 furent celles de la promotion du théâtre québécois, on peut dire qu'actuellement les troupes régionales de l'Abitibi-Témiscamingue explorent davantage la création, recherchent des formes populaires, développent des discours qui parlent aux gens de la région. En ce sens, on peut même parler d'une concentration de l'énergie au développement d'une esthétique populaire, esthétique au sens large et qui se fonde sur un ensemble d'éléments de la réalité régionale: les troupes, les artistes, les spectacles produits, le répertoire, les associations ou regroupements, les édifices, la critique, le public, le financement, etc. Même le théâtre d'été qui se fait en Abitibi-Témiscamingue se distingue de celui pratiqué en périphérie de Montréal: créations de textes (Malouf, Aubert, Delisle, Lemire), créations collectives, reprises de textes du répertoire québécois qui présentent certains risques en saison estivale (Germain, Barrette).

Encore ici, et particulièrement depuis l'avènement d'une pratique professionnelle du théâtre en région, la concurrence, qui est le fondement même du fonctionnement de l'Institution théâtrale, fait primer sa loi: concurrence métropole/région pour le marché, pour la reconnaissance et pour les subventions; concurrence entre les troupes locales et aussi entre divers agents (critiques et producteurs, milieu théâtral et milieu du spectacle, milieu culturel et autres secteurs d'activités sociales et économiques, producteurs pour large public et producteurs pour public restreint, etc.). À l'intérieur de la région, la concurrence est relativement nouvelle. Idéologique durant les années 70 (choix du répertoire, public visé, fonctions du théâtre), elle s'est transformée maintenant en concurrence pour le capital monétaire et symbolique.

La question qui se pose actuellement dans le milieu peut se résumer ainsi: si, comme nous l'avons démontré précédemment, le théâtre est bien vivant en Abitibi-Témiscamingue, est-il possible d'en vivre? Pour y arriver, est-il souhaitable de soutenir adéquatement une seule troupe? Faudrait-il développer un réseau inter-régional de tournée, le marché montréalais étant difficile à pénétrer? On ne trouvera pas de réponses à ces questions sans l'appui de l'Institution théâtrale. Reste à savoir s'il en va de l'intérêt de celle-ci d'y répondre à la satisfaction des intervenants du théâtre des régions. En tout état de cause, ce n'est pas en masquant ce qui se fait dans les régions qu'elle contribuera à améliorer la qualité et la visibilité de ce qui s'y fait.

Pour conclure, permettez-nous une dernière observation. Il n'est pas exagéré de dire, si vous nous avez bien suivi, que, sans le théâtre régional, le théâtre québécois ne serait pas ce qu'il est. Qu'est-ce à dire? Le théâtre régional contribue à la formation et au développement du public; il contribue également à la constitution du répertoire; enfin, en se professionnalisant, il contribue à l'esthétique théâtrale de son époque. Et nous n'avons même pas parlé du vaste bassin de talents qu'il représente pour la métropole (comédiens, décorateurs, musiciens, etc.)

Voilà, en résumé, les principales conclusions qui se dégagent des études que nous avons entreprises sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue; vous en trouverez les développements dans *Du théâtre? Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue*. Ces conclusions seraient-elles valables pour d'autres régions du Québec? Il s'agit là encore d'un vaste champ d'étude qui commence à peine à être exploré.

COMPTES RENDUS

LAPOINTE, Claude, *André Brassard, stratégies de mise en scène*, Montréal, VLB éditeur, 1990, 200 p., 17.95$.

André Brassard est sans contredit le metteur en scène québécois le plus prestigieux, La place qu'il occupe est reconnue par les auteurs dont il propulse les oeuvres et par la critique qui en définit les marques. Il a également su se gagner la faveur populaire à un point tel qu'il semble lui-même entraîné dans une sorte de fièvre productrice qui lui fait mettre en scène un nombre impressionnant de pièces en une saison théâtrale.

L'essai de Claude Lapointe, *André Brassard, stratégies de mise en scène*, arrive en un sens à point nommé car il est certes devenu opportun de rendre compte des productions théâtrales orchestrées par Brassard ainsi que des grandes lignes de son approche. L'ouvrage offre à ce titre les avantages de se saisir de moments éphémères de théâtre pour les retracer et en débusquer la genèse que constitue le travail de préparation des répétitions. Il présente également une synthèse des modes d'expression privilégiés par Brassard.

Un malaise s'installe pourtant dès le début de la lecture de cet essai. Un décalage léger existe entre le sujet traité et son auteur qui réussit mal à lui céder le pas. C'est comme si l'auteur n'avait pas acquis la liberté nécessaire pour aborder Brassard, le grand metteur en scène, et elle force un peu la note. Le fait de donner la parole à Rita Lafontaine dans ce qui tient lieu de préface («Lettre à Brassard») ainsi que les propos tenus dans l'introduction donnent à voir que Claude Lapointe est obnubilée par son sujet.

D'entrée de jeu, dans la première section intitulée «Une approche de la pensée de Brassard», Claude Lapointe présente malencontreusement son point de vue sur le metteur en scène, point de vue d'une sorte de narra-

teur omniscient, historien de moeurs et des coeurs. Elle prétend donner à comprendre Brassard et fournit une explication de sa pensée et de sa démarche de création. Cette attitude, somme toute assez naïve, perturbe l'approche du sujet à un point tel qu'on ne cesse de trouver des détails oiseux qui apparaissent dans le champ de la lecture.

La première section est particulièrement lourde car c'est la problématique posée au départ qui paraît inutile et non avenue. Est-ce en effet opportun de rechercher derrière le travail de Brassard «ses points de vue sur la vie, sur la société, sur l'art [et] sa perception du monde» (p. 17)? Comment éviter alors ces jugements à l'emporte-pièce qui ne sauraient qu'indisposer au premier chef celui qui en fait l'objet. Je ne cite qu'un exemple du ton emprunté par Claude Lapointe: «Il [Brassard] est conscient de l'influence des concepts judéo-chrétiens qui ont marqué sa pensée, il cherche à se faire accepter, approuver, reconnaître par l'autre» (p. 17). Tout au long de ce chapitre, la direction du regard qu'on nous oblige à porter sur Brassard est ainsi contraignante.

C'est à partir de dix productions de Brassard présentées entre 1982 et 1984 que s'élabore l'étude de Claude Lapointe. Le type de classement qu'elle propose est déjà assez nébuleux: «Des oeuvres à personnage collectif (*Oncle Vania*, *les Belles-Soeurs*, *Albertine en cinq temps*), d'autres qui expriment la marginalité (*Britannicus*, *les Difficultés d'élocution de Benjamin Franklin*, *la Contre-nature de Chrysippe Tanguay*, *écologiste*), l'utilisation du théâtre dans le théâtre (*Périclès*, *l'Opéra de quat'sous*) et la recherche de nouveaux modes d'expression (*Tartuffe*, *Beckett* et les ateliers dirigés sur *les Belles-Soeurs*, *Albertine, en cinq temps*) (p. 19). On a droit à un développement déjà entendu sur le modèle de l'acteur-créateur puis le sujet du rapport au public est abordé dans des formules peut-être justes mais combien ronflantes: «Brassard souhaite que son théâtre soit générateur de changements en l'homme et dans le monde» (p. 28).

Les chapitres II et III, «Travail de répétition et théories sur le jeu» et «Modes d'expression privilégiés», sont à mon avis les plus féconds. L'auteur s'immisce moins directement dans le propos et c'est le foisonnement d'idées multiples élaborées et expérimentées par Brassard et ses équipes de comédiens qui frappe surtout.

Le chapitre II est d'un intérêt certain pour les comédiens et les artisans du théâtre en général car y sont abordées des techniques qui ont fait leurs preuves. Ce chapitre comporte quatre parties: les répétitions, le jeu, les ateliers et les exercices. Ce qui ressort du travail de gestation du spectacle c'est que s'y instaurent avant tout des conditions de créativité favorables chez les membres d'une équipe de production. Cet état de recherche et de créativité se prolongera idéalement lors des représentations. On parle par exemple de forces contradictoires à l'intérieur de chacun des personnages et des moyens de les intérioriser par la méthode des «répliques-clés» dont le comédien se sert en son for intérieur pour ancrer son personnage. La recherche de la vérité d'un personnage et d'une situation se fait également par le biais du rythme et du geste. Des exemples puisés dans les mises en scène citées sont particulièrement éclairants.

Le chapitre III constitue, selon moi, la pièce maîtresse de l'ouvrage. Son contenu intéresse tous les amateurs de théâtre un tant soit peu analystes et critiques ainsi que les professeurs et leurs étudiants. L'essai de Claude Lapointe trouve ici sa justification car c'est dans ce chapitre que sont élaborées les méthodes exploitées par Brassard et l'occasion est belle d'un retour sur des spectacles passés pour en garder la trace.

La première partie du chapitre traite du personnage. La longue explication de ce qu'est le personnage-acteur assortie des incidences de celui-ci dans les productions permet de faire ressortir la théâtralité particulière à Brassard. Les moyens mis en oeuvre pour faire se manifester le personnage-acteur sont multiples. Yves Desgagnés interprète trois rôles dans Périclès. Les «promenades» marquent les débuts de pièces ou de scènes; s'imposent ainsi dans les particularités des femmes dans *les Belles-Soeurs*. La mise en scène entend faire une place au public dans la fiction ou dans la théâtralité. Ceci peut s'effectuer par la mise en valeur des personnages qui deviennent plus grands que nature ou plus accusés dans leurs traits.

La deuxième partie présente des éléments de scénographie utilisés d'un spectacle à l'autre. Citons les plateaux inclinés, les grandes tables, les accessoires signifiants. Les développements à propos des accessoires donnent lieu à des descriptions de scènes fort intéressantes.

La modification du texte telle que pratiquée de façon systématique par Brassard fait l'objet de la troisième partie du chapitre. On voit qu'il procède par reprise d'un élément du texte, par coupure d'une scène ou de répliques et surtout par entrecroisement de scènes.

Enfin dans la dernière tranche du chapitre sont évoqués certaines techniques particulières. On parle des temps multiples où par exemple s'introduit à la représentation une époque que la fiction n'exige pas. L'utilisation du silence et de la gestuelle au ralenti permet d'accéder à la théâtralité et d'exprimer un univers symbolique. Une technique appliquée au décor confère au spectateur la possibilité de se retrouver dans plusieurs lieux à la fois. De nombreux exemples sont tirés du spectacle de Périclès. Citons la maquette du bateau de Périclès dont la seule description réussit à fasciner l'imaginaire.

L'ouvrage présente ensuite deux entrevues en annexe, l'une avec Michelle Rossignol et l'autre avec André Brassard. Il faut lire les réflexions de ce dernier sur sa fonction de metteur en scène dans le milieu théâtral québécois pour y reconnaître, je crois, une remise en question constante de son art mais surtout une sorte de foi pour la poursuite du travail. Brassard cite Borgès qui faisait couler du sable entre ses doigts dans le désert du Sahara: «Je suis en train de changer le désert».

Enfin suivent la liste des mises en scène de Brassard, les distributions, équipes, résumés et critiques sur les dix productions dont il est question dans l'ouvrage, des photos de production. La bibliographie qui clôt l'ensemble recense curieusement des titres qui datent: sur une liste de 37 ouvrages seulement six d'entre eux ont été publiés après 1980.

L'entreprise de Claude Lapointe est sans doute louable et d'une utilité certaine. La mise en perspective qu'elle impose à l'art de Brassard en fait toutefois un outil de consultation à l'interprétation réductrice à cause d'un discours parasitaire naïf.

Département de français
Collège Ahuntsic LISE ARMSTRONG

Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 55, 2e trimestre, juin 1990, 216 p., 12.00$.

Le numéro 55 de la revue *Jeu* présente un dossier sur l'humour et le rire. La rédaction a choisi de saisir cet objet labile en le cernant d'une façon générale, au risque de l'éloigner de la spécificité théâtrale. Ainsi interroge-t-on de multiples intervenants du rire qui, s'ils ne font pas toujours du théâtre au sens strict du terme, demeurent dans le champ de la représentation, ce qui du reste apparaît comme l'une des clés fondamentales de l'humour. Suivant cette piste implicite, le dossier s'ouvre sur une réflexion très stimulante de Solange Lévesque («Dis-moi de qui tu ris»). Ce texte tente, dans la perspective socio-psychanalytique, d'interroger l'humour au Québec en fonction de l'inconscient collectif, bref de relier le rire à la question identitaire. Autre objet, autre méthode, Chantal Gamache propose pour sa part une analyse du théâtre des variétés («Liberté et contraintes ou le rire familier du théâtre des variétés») basée sur la théorie bakhtinienne du carnaval qui repose sur la dichotomie culture officielle/culture populaire. En dépit de sa rigueur argumentative, on pourrait lui reprocher de plaquer une théorie d'inspiration marxiste générale et de négliger la spécificité de la culture d'émergence. La notion de culture populaire, pour être opératoire, demande à être définie dans le contexte québécois. Cette lacune sera partiellement comblée dans le troisième volet du tryptique théorique du dossier où Laurent Mailhot trace le portrait historique de l'humour canadien-français et cherche à repérer le fil d'une tradition nationale.

Pour ce qui est des praticiens de l'humour, la consigne de la rédaction a été d'opter pour le nombre aux dépens de la profondeur et de l'analyse. Cependant, malgré la contrainte de la concision (quatre feuillets à peu près), les collaborateurs ont su pour la plupart conserver un style personnel ou original. Certains manifestent ouverture et recul face à leur art, tandis que d'autres sentent la nécessité d'employer un ton comique ou de se camoufler sous le masque d'un personnage. Ainsi Martin Drainville, dans une honnêteté sans merci, avoue qu'il fait rire pour plaire. Richard Fréchette, sur un ton attachant, réfléchit sur la tyrannie du physique. Lucie Villeneuve nous initie à la réalité du *stand-up*, tout comme le fait Jean-Marc Lavergne sur les divers aspects de la

L.N.I. Sous le couvert de l'interview, Réjean Bédard, Hélène Desperrier et Maurreen Martineau, du théâtre Parminou, préfèrent interroger leur personnage. Pierrette Robitaille, quant à elle, laisse transparaître le malaise que l'on a à parler de son propre comique et adopte la forme familière pour catalyser les choses. D'autres, comme Denis Lacombe pour la comédie visuelle, empruntent un ton vendeur moins sympathique qui témoigne d'une certaine naïveté (ex.: «les disciplines visuelles feront rire toutes les races à l'unisson»). Enfin les rédacteurs n'ont pas oublié le hors-scène et proposent le point de vue du producteur Gilbert Rozon («président juste pour rire», signe-t-il) qui fait preuve de franchise sur ses propres erreurs de prospection.

En ce qui a trait aux consommateurs de l'humour, les critiques Alain Pontaut et Michel Vaïs tentent désespérément de définir le théâtre d'été. Côté spectateur «ordinaire», on notera la contribution de Paul Lefebvre, de loin supérieure à celle d'André Ducharme, sur l'effet de communauté que produit le rire. D'une façon générale, toutes ces contributions souffrent d'un effet de surface compte tenu du peu d'espace octroyé aux collaborateurs, effet aussitôt contrebalancé par la visée exhaustive du dossier. Pour clore le balisage de l'humour, Louise Vigeant constitue un petit lexique raisonné fort bien fait des mots de l'humour, lexique qui nous épargne la sécheresse laconique d'un dictionnaire. Pour fermer ce dossier sur le clin d'oeil de l'humour, la critique s'offre elle-même en pâture à son objet: les habitués pourront s'amuser à reconnaître la plume des critiques les plus connus dans les pastiches concoctés par les collaborateurs de la revue.

Outre un dossier sur l'humour et le rire, la revue *Jeu* propose également un «tour du monde». Solange Lévesque, à laquelle on devait dans le dossier une entrevue avec Denise Filiatrault, promène maintenant son regard sur le Festival international de nouvelle danse 1989 et propose un entretien de fond avec la danseuse Jocelyne Montpetit. Côté théâtre, Brunrela Eruli fait l'étude des objets fractals chez Kantor. Il s'agit là d'un concept métaphorique récupéré de la géométrie fractale qui introduit malheureusement dans l'article un scientifisme abusif et périlleux. Au-delà de ce coup de massue d'érudition, l'étude demeure néanmoins éclairante. On trouvera également, dans ce numéro richement illustré, une synthèse du 1er Festival de la convention théâtrale

européenne («Pratiques spectaculaires et sciences de la vie») ainsi que deux points de vue sur la 3e édition du Festival de théâtre des Amériques. Enfin, de retour au bercail, la revue jette tantôt un regard critique, tantôt un simple coup d'oeil sur la saison théâtrale québécoise 1990.

Département de littérature comparée
Université de Montréal MICHEL CURTAT

DAVID, Gilbert, éd., *Veilleurs de nuit 2. Saison théâtrale 1989-1990*, les Herbes Rouges 189, Montréal, 1990, 173 p., ill., 6$.

La deuxième cuvée de *Veilleurs de nuit*, publié aux Herbes Rouges, propose à nouveau un bilan de la dernière saison théâtrale. Encore ici une quinzaine de collaborateurs, critiques et chroniqueurs dramatiques, signent autant d'articles qui se veulent une exploration et un examen de l'activité théâtrale au Québec et ailleurs.

Bien qu'elle ne prétende pas à l'inventaire exhaustif de la saison 1989-1990, cette publication a le mérite non seulement d'offrir un survol de la production récente mais aussi de proposer des textes de réflexion qui se regroupent autour de cinq rubriques différentes.

La première partie, intitulée «Masse critique», renferme huit textes de bilan général sur la production théâtrale, dont quatre sur l'activité montréalaise. Il ressort de ces articles un consensus autour de deux productions majeures de la saison. La reprise de deux pièces québécoises comme *la Charge de l'orignal épormyable* de Claude Gauvreau, présentée au Quat'Sous, et *Ha! Ha!* de Réjean Ducharme, au TNM, émergent de la masse. Quant aux créations proprement dites, rien de très concluant n'a été présenté en ce domaine, soutient Jean-Marc Larrue. Gilles Lamontagne attribue ce piétinement au fait que la création soit encore «à l'enseigne d'un théâtre qui se cherche» (p. 8), desservi «par des auteurs [...] qui nous font vivre leurs angoisses de créateur [...] (p. 9), ce qui donne «le plus souvent des textes flous, désordonnés» (p. 9).

Dans la seconde rubrique, nommée «Sédiments», on retrouve des réflexions sur la création dramatique, le répertoire québécois, la mise en scène, la scénographie et la problématique du théâtre en région. Le point de vue de Gilles Deschatel sur la création québécoise est des plus intéressants. Ce théâtre qui se réfléchit, ce «théâtre dans le théâtre» qui surgit avec une telle occurrence, serait peut-être, selon lui, «le symptôme d'une société qui s'interroge sur son identité» (p. 156). Logé à l'enseigne de la vacuité, cette recherche formelle et ces mises en abyme réfèrent au doute collectif, à une hésitation à choisir entre l'être et le paraître, le jeu et la vie, le théâtre et la réalité (p. 162). D'ailleurs tout ce questionnement sur nos scènes ne renverrait-t-il pas à la crise d'identité du Québec en cours dans le vestibule d'un Canada qui s'étiole(ra). Une pièce comme *la Répétition* de Dominic Champagne est très symptômatique à cet égard.

Dans un tout autre registre, une section entière de la production théâtrale de la saison 1989-1990 semble être retranchée dans une attitude passéiste; à moins qu'il ne s'agisse, comme le suppose Lorraine Camerlain, «de reconsidérer notre histoire [...] de regarder derrière nous, pour mieux voir devant» (p. 70). Bien que cette démarche ait le mérite de réactualiser les textes anciens et de dépoussiérer le répertoire, l'immobilisme de la société traditionnelle demeure le leimotiv de l'ensemble de cette dramaturgie. À cet égard, l'analyse de Camerlain sur la thématique familiale dans *Un simple soldat* de Marcel Dubé, annonçant l'oeuvre de Michel Tremblay, cerne avec justesse les sources de l'impuissance chronique des personnages, leur impossibilité de fuir et leur malaise existentiel.

Dans deux chroniques respectives, Louise Vigeant et Gilbert David se penchent sur la théâtralité et les éléments proprement scéniques de la production récente. Pour ce dernier, les réalisations de Ducharme-Portal (*Ha! ha!...* au TNM) de Miller-Maheux (*Rivage à l'abandon* de Carbone 14) et de Vaillancourt-Ronfard (*Billy Strauss* à l'Espace Go) ont été parmi les plus réussies de la saison; ce serait le signe qu'une relève se prépare et que «la mise en scène commence à avoir au Québec une véritable histoire où s'entremêlent des courants, des styles, des approches» (p. 83). Toujours selon David, la création du *Dernier délire permis* de Jean-

Frédéric Messier et la production de *26 bis, impasse du colonel Foisy* de René-Daniel Dubois, par la troupe Recto-Verso de Matane, s'inscrivent dans cette démarche. Louise Vigeant, pour sa part, souligne avec justesse la place croissante qu'occupent les scénographes et les concepteurs visuels dans les productions actuelles. En témoignent les scénographes de Danielle Lévesque pour *Ha! Ha!...* au TNM et pour *les Femmes savantes* à la NCT.

Si le théâtre se porte assez bien à Montréal, on ne peut malheureusement pas en dire autant de celui des régions, soutient Rodrigue Villeneuve. Malgré les fonds alloués par le ministère des Affaires culturelles, lesquels ne visent finalement qu'à perpétuer le théâtre comme «service public», il se démarque bien de celui des grands centres d'où l'on «importe» des productions théâtrales que boude le public en général. De plus, comme la mission de «service public» tend à s'amenuiser en temps de récession et que la population se désintéresse du théâtre au profit de la musique (du moins au Saguenay-Lac-Saint-Jean), les arts de la scène se voient donc contraints de repartir à zéro année après année.

La troisième rubrique, qui rend compte des différents festivals de théâtre au cours de la saison, propose un bilan peu flatteur. Pour Daniel Meilleur, le Rendez-vous international du théâtre jeunes publics, tenu à Montréal en juin 1990, semblait de qualité inégale. Il déplore d'ailleurs que plus de la moitié de la programmation ne s'adressait pas vraiment à l'enfant. Jean St-Hilaire n'a pas paru plus enchanté de la Quinzaine internationale de Théâtre de Québec qui s'est déroulée du 18 mai au 2 juin. À son avis, tout y était insipide sauf les productions venant d'Allemagne et d'URSS. Des productions canadiennes pas très représentatives de ce qui s'y joue à l'ordinaire, seules les pièces québécoises s'en tiraient assez bien.

Dans une rubrique intitulée «l'Air du temps», qui déborde des seules préoccupations du théâtre actuel pour souligner les grandes orientations du théâtre québécois des dernières années, Paul Lefebvre, Stéphane Lépine, Howard Barker et Yves Jubinville proposent leur propre bilan. Dans son analyse du théâtre québécois des années quatre-vingt, Paul Lefebvre s'interroge sur le phénomène de la LNI et constate le

rétrécissement de l'espace des théâtres de création à petit budget. Alors que Stéphane Lépine voit dans la production théâtrale 1989-1990 une volonté de rompre avec la représentation mimétique, Yves Jubinville s'interroge sur le rôle de la critique et des médias.

Veilleurs de nuit 2 constitue, à n'en pas douter, une synthèse éclairante de la saison 1989-1990 et une réflexion féconde sur les pratiques théâtrales actuelles. La présentation des comptes rendus, accompagnés de photos et d'annexes offrant les listes de spectacles présentés à Montréal, Québec et Ottawa-Hull, en fait une publication utile autant pour le praticien que pour le chercheur. Certes, l'histoire du théâtre tirerait avantage à retrouver pour chaque production les noms du metteur en scène et des principaux interprètes présentés au moyen de tableaux synoptiques. Il va sans dire que les veilleurs de nuit doivent poursuivre leur travail pour les saisons à venir et ce, pour le plus grand bénéfice de la critique et de la recherche.

RICHARD FAUBERT

Collaborateurs

LISE ARMSTRONG est professeure de littérature au Département de français du Collège Ahuntsic. Elle a rédigé un mémoire de maîtrise en art dramatique (UQAM) intitulé «L'analyse de l'inscription du processus de théâtralisation dans *C'était avant la guerre à l'Anse-à-Gilles* de Marie Laberge». Elle a collaboré aux cahiers de théâtre *Jeu*.

GUY BEAULNE est associé professionnellement au théâtre canadien depuis plus de quarante-cinq ans. Critique dramatique, chroniqueur, comédien, metteur en scène, réalisateur dramatique à la radio et à la télévision de Radio-Canada, il a été également, pour les Affaires culturelles, directeur du Service du théâtre, directeur général de l'enseignement artistique et directeur du Conservatoire d'art dramatique de Montréal.

LOUISE BLOUIN est chargée de cours en études littéraires à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Recherchiste, elle a contribué à la constitution d'archives dans les domaines radiophonique et télévisuel et a collaboré à divers ouvrages sur ces sujets.

MICHEL CURTAT est étudiant au Département d'études françaises de l'Université de Montréal. Candidat au doctorat en littérature comparée, il prépare actuellement une thèse sur le ludisme autobiographique.

RICHARD FAUBERT est pigiste et collaborateur à l'*Oxford Companion to Canadian Theatre* et à *l'Annuaire théâtral*. Détenteur d'une maîtrise en études littéraires de l'Université de Montréal, il est l'auteur d'un essai biographique sur Henry Deyglun.

HOWARD FINK est professeur au Département d'anglais de l'Université Concordia. Vice-président et co-fondateur de l'Association pour les études sur la radiotélévision canadienne, directeur du projet de théâtre radiophonique et premier directeur du Centre d'études en radiotélévision de l'Université Concordia, il a écrit de nombreux articles et ouvrages sur le sujet et a publié, en collaboration avec John D. Jackson, les oeuvres de Gerald Noxon et de Andrew Allan.

LE GROUPE DE RECHERCHE SUR LE THÉÂTRE EN ABITIBI-TÉMISCAMINGUE est composé de Jean-Guy Côté, Marie-Claude Leclercq et Claude Lizé. Tous trois sont professeurs de théâtre au Collège de l'Abitibi-Témiscamingue et se penchent depuis trois ans sur la question du théâtre régional. Ils ont publié, avec l'aide de quelques collaborateurs, *Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue* (1990).

JOHN D. JACKSON est professeur au Département de sociologie et d'anthropologie de l'Université Concordia et directeur du Centre d'études en radio-télévision. Spécialiste en sociologie de la culture, il a écrit de nombreux articles sur le sujet, ainsi qu'un ouvrage: *Community and Conflict* (1988). En collaboration avec Howard Fink, il a publié les oeuvres de Gerald Noxon et d'Andrew Allan.

RENÉE LEGRIS est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Elle a publié plusieurs ouvrages dont *Robert Choquette, romancier et dramaturge de la radio-télévision* (1979), *Propagande de guerre et nationalisme dans le radio-feuilleton* (1981), *Dictionnaire des auteurs du radio-feuilleton (1981)*, ainsi que des articles sur la radiodramaturgie. Elle prépare une édition critique des radiothéâtres d'Hubert Aquin. Elle est présidente de la Société d'histoire du théâtre du Québec.

VINCENT NADEAU est professeur au Département des littératures de l'Université Laval. Co-directeur du Projet d'édition critique des oeuvres médiatiques et théâtrales d'Hubert Aquin, il est l'auteur de divers articles et communications sur le théâtre et a participé à la rédaction d'ouvrages collectifs sur le sujet.

PIERRE PAGÉ est chercheur en études prospectives à l'Université du Québec. Il a publié un ouvrage sur Anne Hébert (1965), puis s'est consacré à la littérature radiophonique du Québec, dont il a contribué à lancer la recherche au Québec. On lui doit le *Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique du Québec* (1975), le *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision* (1977), *le Comique et l'humour à la radio québécoise*, 2 vol. (1976, 1979). Administrateur universitaire depuis une décennie, il a poursuivi des recherches sur le télé-enseignement, l'histoire des médias et l'esthétique de la radiodramaturgie québécoise. Il a été le président-fondateur de la Société d'histoire du théâtre du Québec.

RAYMOND PAGÉ est professeur titulaire au Département de français de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages, articles et communications sur le théâtre québécois.

Le comité de rédaction de *l'Annuaire théâtral* tient à remercier le Collège de Valleyfield pour l'appui qu'il a accordé à la présente publication. Il désire également exprimer sa reconnaissance à monsieur Denis Lapointe des Consultants LBCD inc. et aux Caisses Populaires de Valleyfield.

Depuis un siècle, le théâtre n'a pas cessé de chercher (et de trouver) de nouveaux lieux, de redéfinir son rapport au public. Pas étonnant donc qu'il ait envahi la scène radiophonique et l'ait dominée pendant plus de vingt ans.

Présenté par **Raymond Pagé**, ce numéro thématique de **L'ANNUAIRE THÉÂTRAL** est entièrement consacré au théâtre à la radio. Il comprend des articles de **Pierre Pagé, Renée Legris, John D. Jackson, Howard Fink, Vincent Nadeau** et **Guy Beaulne**, ainsi qu'un dossier sur le théâtre régional par le **Groupe de recherche sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue**. S'ajoutent des inédits des regrettés **Jacques Beauchamp-Forget** et **Robert Choquette**.

Des comptes rendus d'ouvrages parus récemment viennent compléter la matière de cette publication. **Lise Armstrong** analyse *André Brassard, stratégies de mise en scène* de Claude Lapointe; **Michel Curtat**, le numéro 55 de *Jeu* (juin 1990); **Richard Faubert**, *Veilleurs de nuit 2. Saison théâtrale 1989-1990.*

Couverture: Guy Mauffette, réalisateur à la radio de Radio-Canada. en 1948. (Photo: Radio-Canada.)

ISSN 0827-0198

ISSN : 0827-0198

9 770827 019004 11

Prix: 9,95$