

# L'Annuaire théâtral

Revue d'histoire et de recherche



Les femmes dans  
les radio-feuilletons  
québécois

**Société d'histoire du théâtre du Québec**

Printemps 1990

# L'Annuaire théâtral

Revue d'histoire et de recherche



Les femmes dans  
les radio-feuilletons  
québécois

**Société d'histoire du théâtre du Québec**

Printemps 1990

# L'Annuaire théâtral

Revue d'histoire et de recherche

Les femmes dans  
les radio-feuilletons  
québécois

**Société d'histoire du théâtre du Québec**

Printemps 1990

## **Comité de rédaction**

<b>Directeur:</b>	Jean-Marc Larrue
<b>Lecteurs:</b>	Guy Beaulne Marcel Fortin Renée Noiseux-Gurik Raymond Pagé
<b>Production et diffusion:</b>	Guy Beaulne Jean Laflamme
<b>Lecteurs externes:</b>	André-G. Bourassa Dominique Lafon Alonzo Le Blanc
<b>Maquette de la couverture:</b>	Claude Gagnon
<b>Éditeur:</b>	Société d'histoire du théâtre du Québec
<b>Typographie et montage:</b>	Éditions Maxime enr., Montréal
<b>Impression:</b>	Luc Charlebois

**L'Annuaire théâtral** est une publication semestrielle. Toute correspondance doit être adressée à *l'Annuaire théâtral*, 1871, boul. Rosemont, Montréal, Q<sup>c</sup> H2G 1S7; tél.: (514) 273-7466.

**Dépôt légal:** 2<sup>e</sup> trimestre 1990

**ISSN:** 0827-0198

printemps 1990

## SOMMAIRE

### Éditorial

Jean-Marc Larrue: *Idola et les femmes* . . . . . 5

### Dossier: Les femmes dans les radio-feuilletons québécois

Renée Legris: *La condition féminine en mutation: le radio-feuilleton québécois (1930-1970)* . . . . . 9

Hélène Marchand: *La représentation de la féminité dans les radio-feuilletons d'auteurs féminins* . . . . . 35

### Articles

Raymond Pagé: *Un «Petit Voyage» aux «Nouveautés dramatiques»* . . . . . 57

Louis Francoeur: *La Parole en retrait* . . . . . 67

### Note de recherche

Anne Bédard: *Le discours de l'espace théâtral: du monologisme au dialogisme* . . . . . 83

### Entrevue

Jean-Pierre Ronfard: *L'itinéraire pré-québécois* . . . . . 93

Comptes rendus . . . . . 103

Collaborateurs . . . . . 117

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL qui parut pour la première fois en 1908 ne connut qu'un numéro. Soixante-dix-sept ans plus tard (1985), la Société d'histoire du théâtre du Québec (S.H.T.Q.) ressuscitait cette publication consacrée désormais à la recherche sur l'activité théâtrale au Québec et à son histoire.

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL est devenu un périodique semestriel à partir de 1987.

Ce numéro du printemps 1990 présente un mini-dossier préparé par Renée Legris et Hélène Marchand sur la présence des femmes dans les radio-feuilletons québécois.

Il contient également des articles de Raymond Pagé, Louis Francoeur et Anne Bédard, ainsi qu'une entrevue accordée par Jean-Pierre Ronfard à Valérie Brault, Denys Lefebvre et Marcel Levasseur.

Des comptes rendus d'ouvrages récemment publiés viennent compléter la matière de cette publication. Lise Armstrong analyse le dernier *Répertoire du Cead*; Michel Curtat, *la Lecture du spectacle théâtral* de Louise Vigeant; Jean-Marc Larrue, *Veilleurs de nuit. Saison théâtrale 1988-1989*; Rémi Tourangeau, *le Burlesque québécois et américain* de Chantal Hébert.

(Le dessin de la couverture est extrait de RADIOMONDE, 22 avril 1939.)

ISSN: 0827-0198

## ÉDITORIAL

Jean-Marc Larrue

### **Idola et les femmes**

**V**oilà cinquante ans que les femmes ont le droit de voter au Québec. Dans tous les médias, on rappelle le difficile combat de celles qui en furent les principales protagonistes et qu'on retrouve avec plaisir et admiration. Idola Saint-Jean, entre autres, revient ainsi dans l'actualité.

Ma première rencontre avec Idola Saint-Jean remonte au tout début de ce siècle. La scène se passe au Théâtre National de Georges Gauvreau, à Montréal. La mode est alors à ces invraisemblables Merry Widows, immenses chapeaux à trois étages (inspirés de la célèbre opérette de Franz Lehár) que toutes les élégantes d'Occident portaient partout, même au théâtre. Les directions des divers établissements montréalais (parisiens et new-yorkais aussi) étaient fort embarrassées. De mémoire d'homme, une femme respectable ne devait pas paraître sans chapeau dans un lieu public, surtout lors d'une activité mondaine. Et les femmes enduraient cette règle, en même temps qu'elles acceptaient de rester clouées à leurs sièges inconfortables pendant les interminables entractes (qui permettaient aux hommes de se dégourdir les jambes dans le foyer-fumoir indispensable que le moindre théâtre leur réservait).

Aussi, quand ces mêmes directions, qui avaient imposé (tacitement) aux femmes de rester assises et de rester coiffées, virent apparaître les Merry Widows, elles changèrent les règles, du jour au lendemain. Le Merry Widow fut interdit illico, comme tous les chapeaux. On n'est jamais trop prudent!

Mais Idola ne l'entendait pas ainsi. Il n'était pas question qu'une direction, mâle de surcroît, lui dise à elle quoi faire et quand le faire. Elle avait supporté tous les chapeaux qu'il fallait, elle avait subi la règle, elle la défendrait jusqu'au bout, par l'absurde. Surmontée d'un énorme (vraiment énorme) Merry Widow, elle alla braver la direction du Théâtre National et ses voisins de la rangée arrière... On l'expulsa de force. L'incident fit la une des journaux et lança une controverse qui dura plusieurs semaines.

«L'Affaire des chapeaux», ainsi qu'on la nomma, n'était qu'un prétexte; elle devint vite le symbole d'une lutte beaucoup plus importante et généralisée, la lutte pour le respect des femmes. Idola Saint-Jean, qu'on traita de «suffragette venimeuse», de «provocatrice écervelée», de «célibataire endurcie, et fière de l'être» (ce qui dérangerait), menait la bataille avec fermeté et courage, méprisant quolibets et insultes.

Il est flatteur de rappeler que l'un des premiers combats féministes eut lieu dans un théâtre... Mais il n'y a rien d'étonnant à cela car Idola Saint-Jean était une femme de théâtre: spectatrice, comédienne, animatrice, formatrice. Elle était de toutes les manifestations théâtrales du début du siècle, jouant avec des troupes d'amateurs, les dirigeant à l'occasion et consacrant plus de trente ans de sa vie à former des jeunes à l'art du théâtre et de la parole publique. Elle fut longtemps titulaire du célèbre cours d'élocution du Monument National.

De cette prodigieuse activité, qui tenait de la passion, Idola ne nous laissa qu'un mince recueil de morceaux choisis qui n'étaient pas d'elle... C'est bien peu pour une femme exceptionnelle qui a tant fait pour le théâtre et pour les Québécoises.

Le vote a été accordé aux femmes le 25 avril 1940. Idola était toujours là, sur la ligne de feu. Elle avait troqué le Merry Widow pour le casque lourd, plus sûr dans les circonstances. Nous avons pensé que pour nous replonger dans cette époque déjà lointaine, rien n'était plus opportun que de nous mettre à l'écoute du média de l'heure, la radio, et de ses populaires radio-feuilletons, véritables fresques de la vie d'alors.

Renée Legris et Hélène Marchand nous rappellent et nous présentent cet univers radio-feuilletonesque où les femmes occupaient une large place, tant dans l'interprétation que dans la création. Mais au-delà des agentes, ce qu'elles nous révèlent ici, c'est une image ambiguë et mouvante de la femme, une femme en devenir.

Ce mini-dossier sur le théâtre radiophonique (appelons-le ainsi) et ce *Petit Voyage*, auquel nous convie Raymond Pagé, nous donnent un avant-goût du numéro 9 (printemps 1991) de *l'Annuaire théâtral* qui portera principalement sur le théâtre et les médias.

Le présent numéro contient également un article de Louis Francoeur, «La parole en retrait», qui place dans une nouvelle perspective le déclin de la parole traditionnelle au théâtre. Une intéressante note de recherche d'Anne Bédard sur l'espace théâtral et une entrevue exclusive avec Jean-Pierre Ronfard complète ce septième menu que nous avons assorti d'une chronique de lecture par laquelle, nous l'espérons, nous allons pouvoir mieux rendre compte de la réflexion et des recherches en cours.

---

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.

**Renée Legris**

## **La condition féminine en mutation: le radio-feuilleton québécois (1930-1970)**

**L**a radio n'a pas été étrangère à la mutation qui s'est opérée, depuis les années 30, dans la conscience féminine québécoise et dans la constitution d'un discours des femmes, dont les résultats ont commencé à se faire sentir au début des années 40, avec l'obtention du droit de vote des femmes au Québec, dont nous célébrons cette année le cinquantième anniversaire. C'est le secteur des émissions féminines et des dramatiques radiophoniques, qui a le mieux favorisé l'expression de l'émergence d'un pré-féminisme propre à cette époque et des revendications, tant politiques que juridiques, essentielles à la promotion des femmes dans la société.

D'autres programmes — dont il faudrait faire une nouvelle lecture aujourd'hui pour en saisir l'importance dans l'histoire des femmes — ont pu jouer un rôle d'information sur les questions féminines, répondant aux besoins des femmes à la maison. Ils ne font pas l'objet de cette étude, mais nous sommes consciente qu'ils ont eu leur part dans le maintien d'une image traditionnelle de la femme au foyer, surtout pendant les années 50, alors que la guerre est terminée et que les femmes se sont retirées en bonne part du marché du travail. Nous verrons que le conditionnement historique de chaque époque définit un certain type de discours et que, dans l'évolution de la condition féminine, ils sont déterminants, à la radio comme ailleurs. Ainsi, la radio a permis un accès à divers types de discours, dont le discours des femmes qui a été des plus écoutés. Et il s'est trouvé, auprès de ce média de masse, une audience de milliers de femmes — jusqu'à ces dernières décennies assez peu informées et n'ayant pas accès aux études supérieures — qui ont découvert les questions vitales posées par la condition féminine au Québec.

Notre hypothèse est que ce discours au féminin a facilité la définition par les femmes d'une conscience féminine et permis la mutation

des générations suivantes. Les séries dramatiques et les radio-feuilletons n'ont pas été diffusés pendant quarante ans sans favoriser la multiplication des modèles féminins de la radio, dont déjà les comédiennes et les auteurs participaient par l'aura du monde du spectacle auquel elles étaient identifiées.

### Entre le féminin et le féminisme

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici qu'au Québec le code napoléonien régissait les lois sur les droits et devoirs des femmes. Lois dont la plupart ont été appliquées jusqu'en 1964 et qui ont maintenu dans les faits des subordinations juridiques féminines, tant au plan conjugal, familial, social et économique que politique<sup>1</sup>. L'évolution actuelle de la condition féminine ne permet guère aux générations plus jeunes de concevoir la situation de dépendance et les contraintes auxquelles les femmes mariées étaient astreintes. Ce n'est que par une lutte acharnée, depuis le début du siècle, que les conditions de la femme ont pu être en principe modifiées.

Le féminisme des années 30 aux années 70, période sur laquelle porte notre étude, a servi d'assise à celui qui prévaut aujourd'hui et qui touche tous les aspects de la vie féminine, tant individuelle que collective. Les requêtes des femmes au cours de la période 1930-1970 se sont formulées autour des questions les plus vitales pour l'époque: remise en question des positions idéologiques traditionnelles et proposition de nouvelles valeurs que l'évolution de la société québécoise, depuis la guerre surtout, permettait. L'enrichissement de notre société et son urbanisation progressive, l'avancement des connaissances et des technologies ont justifié et favorisé des transformations de la condition des femmes dont nous profitons au-

---

<sup>1</sup> Le radiroman *Un homme et son péché* (1939-1964) donne un excellent exemple de la situation juridique de la femme, dont Donaldal est le prototype: soumise, restreinte dans toutes ses actions au vouloir du mari qui possède tous les droits, même sur les gages qu'elle gagne en faisant des ménages chez les voisins. Et cela serait, même s'il n'était pas avare, tel que le prévoit le code napoléonien dans sa rigueur.

jourd'hui. Les acquis du féminisme sont le fruit d'une longue histoire non terminée; ils jalonnent la vie politique et sociale du Québec, et la radio en a accompagné les étapes, tant en ce qui concerne les acquisitions qu'en ce qui en a marqué les piétinements.

Ainsi la période de la crise, puis celle de la guerre et de l'après-guerre, tout autant que la Révolution tranquille, ont défini des besoins et des comportements collectifs, propres aux femmes, les soumettant aux intérêts de l'heure. La défense des droits politiques et économiques s'est faite lente et progressive au fur et à mesure que des femmes atteignaient à des postes politiques importants. Il a fallu attendre l'arrivée de la première femme à l'Assemblée nationale du Québec, Claire Kirkland-Casgrain en 1964, puis d'une seconde en 1973, Lise Bacon, et, enfin élues en 1976, ces autres femmes du Parti québécois, dont Lise Payette, comme ministre à la condition féminine, pour que soit confirmé l'accès des femmes aux divers secteurs de la vie socio-politique.

Parler de féminisme, c'est parler de revendication par les femmes des droits et des pouvoirs relevant de plusieurs catégories sociales mais aussi du droit de la personne au savoir, à l'intégrité sexuelle et au changement de rôles<sup>2</sup>. C'est ouvrir à nouveau la brèche, grâce à laquelle peu à peu se sont constituées les prises de conscience de conditions féminines intolérables, d'injustices sociales et d'inégalités contre lesquelles ont lutté depuis des générations les femmes les plus habilitées à le faire, du moins à cette époque, les femmes de la bourgeoisie. Par leur position sociale, elles étaient les rares à posséder le savoir et un pouvoir de persuasion qui ont donné des assises solides au mouvement qu'elles ont lancé. Il est clair cependant que le discours tenu par la fiction des oeuvres radiophoniques pendant ces quarante ans, de 1930 à 1970, est différent de celui que les femmes québécoises ont construit au cours des vingt dernières années. Celui des années 1930-1945 nous paraît avoir été plus revendicateur, plus combatif que pendant les années 50, et il a été l'amorce nécessaire aux évolutions de la société.

---

<sup>2</sup> Nous n'entrerons pas ici dans la complexité des débats et orientations des divers féminismes qui s'affirment depuis la fin des années 60.

Le chemin vers cette égalité des droits a dû se faire au milieu des pires contestations et humiliations subies par les femmes au cours des années 30, dont les suffragettes sont devenues le symbole. Il fallut aussi les circonstances socio-politiques de ces époques — la fin de la crise économique et la déclaration de la guerre — pour que soient favorisés certains droits, qui jusqu'alors leur avaient été refusés, dont, parmi les plus spectaculaires, le droit de vote provincial, demandé depuis le XIX<sup>e</sup> siècle.

Il est difficile de croire aujourd'hui que la pratique du droit était encore interdite aux femmes en 1940, et que le droit à la pratique d'avocate n'a été accordé par le barreau à une première femme qu'en 1941. Cet événement s'est inscrit comme une victoire sur les exclusivités professionnelles masculines<sup>3</sup> et il a été célébré par Jovette Bernier dans son programme radiophonique avec enthousiasme.

Nous avons donc tenté de trouver quelques-uns des jalons de cette histoire des mutations de la condition féminine dans les rôles féminins et surtout dans la programmation radiophonique qui, comme un écho de la vie socio-politique ou comme lieu de la prise de parole des femmes, manifestent une certaine présence du monde féminin. La fondation de CBF a permis, dès 1937, l'entrée des femmes dans diverses fonctions autres que l'interprétation. La montée des revendications des pré-féministes, depuis le début des années 30, crée alors une pression sur les médias. Plus encore, nous verrons comment ces thèmes ont été exploités par les radioromans de guerre. Mais l'on sait très bien qu'il faudra des années avant que la masse des femmes trouve assez d'autonomie et de liberté conjugale pour arriver à voter librement, et non selon l'opinion du *paterfamilias*, à trouver une place relativement équivalente sur le marché du travail à salaire plus ou moins égal. D'où l'importance, pour la collectivité, du féminisme des années 70, comme mouvement agissant sur les lieux du pouvoir masculin dans notre société, et des efforts des femmes, dans les années qui précèdent, pour intervenir dans les diverses structures de l'institution radiophonique — devenue avec les années 40 communication de masse.

---

<sup>3</sup> Jovette Bernier, dans *J'ai un coeur à chaque étage* (1941), commente cet événement à son public féminin, non sans émotion.

### Perspective historique

Le radio-feuilleton au féminin n'est pas un accident historique. Il s'inscrit dans la même foulée, mais avec plus de succès auprès du public, que la production des oeuvres littéraires du Québec à une époque où plusieurs femmes se sont affirmées comme écrivains dans le domaine de la poésie ou de la prose. Les auteures dramatiques dont les oeuvres sont très peu portées à la scène<sup>4</sup> avant la Révolution tranquille, à part Yvette Mercier-Gouin, Jean Desprez et Rina Lasnier, ont été surtout auteures radiophoniques. Il faut attendre les années 60 pour que s'instaure une tradition dans laquelle les femmes auront une part plus grande. Auteures à part entière, ces poétesses, romancières ou dramaturges, ne sont pas les moindres de notre littérature qui, depuis Jovette Bernier, Simone Routhier, Medjé Vézina, puis plus tard Rina Lasnier, Anne Hébert, Gabrielle Roy ou Germaine Guèvremont, ont jalonné de leurs oeuvres les chemins de notre histoire littéraire. Mais leur inscription dans l'institution littéraire a rarement été considérée, à l'exception de Jovette Bernier — et alors on pensait davantage à son oeuvre radiophonique — comme manifestation de leur pensée féministe.

Dans l'institution radiophonique, cette position idéologique émerge très tôt, et la place des femmes a été essentielle pour promouvoir l'évolution d'une conscience féminine auprès des masses et faire saisir que de nouveaux rôles sont possibles. Cependant, ce n'est pas tant par le nombre que les femmes s'affirment, que par la force de leur personnalité et par la différence idéologique de leur production qui crée de nouveaux regards sur la situation des femmes. Et cela malgré des codes stricts de la structure médiatique. Nous savons aujourd'hui que les oeuvres ont été très souvent un lieu de reconnaissance des valeurs sociales — différentes de la tradition étroite véhiculée par la formation religieuse et morale. Et

---

<sup>4</sup> Dans le *Théâtre canadien-français*, on compte moins de vingt-cinq noms de femmes dont les dramatiques ont été publiées, entre 1836 et 1973, et le nom de Jean Desprez est absent puisque *la Cathédrale* et *les Amants de Mayerling* n'ont pas été édités. Un projet, dirigé par André Bourassa, prévoit la publication de ces oeuvres dans la collection Typo, à l'Hexagone pour 1990-1991.

nous découvrons depuis nos recherches sur la radio que les auteures de l'institution littéraire, par leur présence dans l'institution radiophonique, ont accentué la promotion des écrivaines nécessaire au Québec et renforcé leur position dans les deux institutions, un moyen de transformer la condition des femmes.

## I

## Le rôle des femmes dans une institution fortement phallocrate

## Les comédiennes

Les femmes ont été, dès les débuts de la radio, très présentes par la voix des comédiennes. Toutes ces femmes ont prêté leur voix comme animatrices, annonceuses, puis surtout comme personnages fictifs des séries dramatiques et des feuilletons<sup>5</sup>. Leurs voix se sont emmêlées à celles des auteures pour créer un univers sonore québécois unique dont la portée d'ensemble dépasse la valeur de chaque rôle<sup>6</sup>. Alors que dans la vie politique les femmes n'avaient aucun lieu pour discourir, que dans la vie publique les secteurs d'intervention étaient très limités, l'envahissement de leurs voix de femmes à la radio a façonné une nouvelle image sociale de la femme et établi avec les auditrices encore confinées aux rôles traditionnels un rapport plus intime et plus persuasif.

---

<sup>5</sup> Pensons à Jeanne Maubourg qui se retrouve à la fois dans le personnage de Joséphine Velder et de Tante Jeanne; à Estelle Mauffette dans le rôle de Donalda; à Judith Jasmin dans celui d'Élise Velder; à Olivette Thibault dans celui de Florence; à Juliette Béliveau dans celui de Lumina, servante des Velder, et à Juliette Huot dans de rôle de Vénérence, la servante de la famille Latour. La liste est longue de ces comédiennes/personnages dont il faudra faire l'histoire un jour.

<sup>6</sup> On pourrait évoquer ici deux textes critiques de femmes, Suzanne Lamy et Luce Irigaray qui ont toutes deux dans leurs théories sur le féminisme noté l'importance de la voix et de l'ouïe chez les femmes, moins voyeuses que les hommes. Suzanne Lamy, *Quand je lis je m'invente*, Montréal, Éd. L'Hexagone, 1984, p. 10; Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, p. 25.

Il est intéressant de noter que dans tous les radio-feuilletons les voix féminines se sont partagé les rôles de la programmation dans un nombre équivalent aux voix masculines<sup>7</sup>, à l'exception d'une oeuvre, *Nazaire et Barnabé*, qui excluait à 99% les personnages féminins de son univers imaginaire. La radio avait besoin des comédiennes pour exister dans sa fonction de support aux messages, et partant, elle a assuré au cours des années 30 et par la suite une certaine forme de valorisation du féminin.

La radio a été un producteur d'emploi pour les femmes très différent, favorisant une plus grande liberté et une certaine mobilité que les conditions du travail des ouvrières en usine ou des autres fonctions traditionnelles d'éducatrice, d'infirmière ou de secrétaire. La radio a permis aux femmes de travailler dans un milieu fortement laïcisé, à l'égal des comédiens, et dans un contexte où le nombre et la visibilité étaient importants. Cette représentation des femmes a donc marqué une étape dans la conquête de nouvelles identités sociales.

La radio a été aussi un support au vedettariat, jusqu'à la fin des années 50. La promotion des comédiennes dans l'univers particulier de la communication radiophonique — dont d'ailleurs *Radio-Monde* a tracé le cheminement des carrières — a été proposée aux auditeurs à l'occasion de la nomination de la reine de la radio comme modèle de professionnalisme, de qualités humaines et de célébrité vocale. Ces femmes-reines d'une année ont connu, comme comédiennes et comme voix de personnages qu'elles incarnaient, la forte fascination du public et ses exigences corollaires<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> *C'est la vie* est peut-être l'oeuvre d'exception qui trouve dans la liste de ses personnages le plus grand nombre de femmes, vu le topique proposé: la vie dans une pension de jeunes filles.

<sup>8</sup> On pourrait interroger ces manifestations selon d'autres paramètres et, entre autres, se demander si ces femmes n'étaient pas prétexte à servir la promotion des hommes: femmes-objets publicitaires. Pour nous, la transformation des images traditionnelles de la femme au Québec et la promotion du vedettariat féminin dans *Radio-Monde* ne pouvaient pas être purement négatives étant donné le contexte

### Les auteures

Dans le cours des années 30, alors que la programmation des dramatiques prend de l'expansion, quelques auteures de radio-feuilletons<sup>9</sup> ont trouvé appui auprès de deux piliers de la radio québécoise. Robert Choquette invite Jovette Bernier et Françoise Loranger à écrire pour la radio<sup>10</sup>, et celles-ci trouvent du travail comme scripteures auprès de Paul L'Anglais<sup>11</sup>. Ces premières expériences lanceront leur carrière. Au côté d'Édouard Baudry, Henry Deyglun, Paul Gury (trois Européens d'origine), Alfred Rousseau, Émile Coderre, Henri Letondal, Claude-Henri Grignon, se retrouvent Jovette Bernier, auteure de *Quelles nouvelles?* (1939-1958) et *Je vous ai tant aimé* (1951-1959)<sup>12</sup>, Françoise Loranger, auteure de *La Vie commence demain* (1942-43) et *Béni fut son berceau* (1951), Aliette-Brisset Thibaudeau, sa cousine<sup>13</sup>, adaptatrice de *Ceux qu'on aime* (1938-

québécois si fermé sur lui-même, pas plus que ne le sont les prix actuels, Gémeaux, Génies et autres.

<sup>9</sup> Les auteures de radiothéâtre incluent ces noms de femmes auxquelles s'ajoutent Yvette Naubert, Louise Darios, Nini Durand (sous le pseudonyme d'Anne Du Coudray), Cécile Chabot, Yvette Mercier-Gouin, Vanna Ducharme, Françoise Gaudet-Smet, et plusieurs autres de la jeune génération des années 80, dont Yolande Villemaire et Monique LaRue, qui se sont mérité des prix d'auteures dramatiques. On en trouvera la liste plus en détail dans le *Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise 1930-1970*, Fides, 1975, 820 p.

<sup>10</sup> Déjà au début des années 30, Robert Choquette invite ses amis, dont Alfred DesRochers et Jovette Bernier, à s'intéresser à la radio. Il y diffuse leurs poèmes dans ses programmes *Au seuil du rêve* (1930) et *Rêvons, c'est l'heure* (1931-1932). Voir l'article: R. Legris, «Correspondance de DesRochers et Choquette ou l'écho des poètes», dans *Voix et images*, n° spécial sur la correspondance de DesRochers, 1990 (à paraître).

<sup>11</sup> Paul L'Anglais a déjà fondé son agence, Paul L'Anglais inc., et il s'emploie à faire traduire et réaliser par des femmes certains programmes venus des États-Unis à la suite d'une entente avec CBS (1937).

<sup>12</sup> Simon L'Anglais, réalisateur du programme, devient scripteur de *Je vous ai tant aimé* à compter de septembre 1954; mais Jovette Bernier garde son droit d'auteur sur le programme et en supervise le canevas.

<sup>13</sup> Comme adaptatrice d'abord et comme rédactrice de *Ceux qu'on aime* par la suite, Aliette Brisset-Thibaudeau, à l'instar de Françoise Loranger, travaille pour

1958), puis Jean Desprez<sup>14</sup> (Laurette Larocque), auteure de plusieurs radioromans, dont *C'est la vie* (1939-1943), sa première création. Plus tard, Germaine Guèvremont qui a soutenu les premiers essais de son cousin, Claude-Henri Grignon, s'initiant à l'écriture radiophonique par l'adaptation de son roman *le Déserteur* (1938), transpose à son tour *le Survenant* (1952-1955) à la radio. Quant à Charlotte Savary, de la génération suivante, elle occupera les ondes pendant plus de quinze ans avec *les Visages de l'Amour* (1955-1970)<sup>15</sup>.

Sur les six femmes qui ont écrit des radio-feuilletons (dans la forme stricte du genre), soit 20% des trente auteurs que nous avons identifiés<sup>16</sup>, quatre se sont affirmées comme féministes: Jovette Bernier en tête, Jean Desprez, Françoise Loranger et Charlotte Savary. Quant à Germaine Guèvremont et Aliette Brisset-Thibaudeau, elles n'ont pas joué sur ce plan un rôle nettement identifié, leur oeuvre présentant surtout la femme traditionnelle soumise aux vouloirs et à la puissance d'un monde masculin<sup>17</sup>.

---

Paul l'Anglais inc. Elle écrira aussi des radiothéâtres.

<sup>14</sup> D'abord adaptatrice chez Paul l'Anglais inc., où elle est responsable de *C'est la vie*, elle devient rapidement auteure de la suite de cette oeuvre (1939-1942). Puis sa carrière s'affranchit de l'agence dès 1942. Elle est ensuite devenue l'auteure de *Jeunesse dorée*, dont les droits sont alors détenus par Olivier Carignan jusqu'au début des années 60. Elle écrit en plus *Yvan l'Intrépide* et *Docteur Claudine*.

<sup>15</sup> Plusieurs autres noms de femmes s'ajouteront pour des périodes brèves à celles qui ont été les piliers de la première heure et qui, pendant plus de vingt-cinq ans pour la plupart, poursuivront leur carrière de dramaturges à la radio. On en trouvera les noms dans: Pierre Pagé, Renée Legris et Louise Blouin, *le Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise 1930-1970*, Fides, 1975, coll. Archives de la radio et de la télévision, 820 p.

<sup>16</sup> Voir Renée Legris, *Dictionnaire des auteurs du radio-feuilleton québécois*, Fides, 1981, 200 p.

<sup>17</sup> On trouvera une analyse intéressante des personnages féminins de Germaine Guèvremont dans l'ouvrage de Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père: l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec-Amérique, 1988.

### Les réalisatrices

Peu de femmes ont eu un rôle comme directrices de programme ou comme réalisatrices au cours des années 1930-1940. On y trouve cependant des noms prestigieux: Thérèse Casgrain et Louise Simard, Judith Jasmin et Jeannette Brouillet comme directrices, Françoise Loranger, Berthe Lavoie, Madeleine Martel qui ont fait de la réalisation de radio-feuilletons ou de programmes à sketches. C'est cependant une infime minorité de femmes qui réussit à occuper ces rôles habituellement exercés par les hommes. Il faudra de longues années avant que les femmes y accèdent en nombre suffisant<sup>18</sup>. La préoccupation des questions féminines s'est aussi manifestée dans des programmes d'information qui s'adressaient surtout aux femmes, entre autres celui de Marcelle Barthe et de Simone Chartrand.

### Un discours complémentaire: le journal «Radio-Monde»

On trouve des discours parallèles de type journalistique qui s'écrivent, à compter de 1939, dans la publication hebdomadaire de *Radio-Monde*, sur la production radiophonique. C'est par ce discours que se fait aussi valoir la position idéologique des femmes de la radio, tant auteures que comédiennes ou réalisatrices<sup>19</sup>. Jean Desprez y a tenu, entre autres, une chronique de théâtre des plus significatives pour l'époque.

---

<sup>18</sup> De récentes enquêtes ont montré qu'il y a encore place pour une amélioration. Pour l'ensemble des productions radiophoniques de type dramatique, entre 1930 et 1970, nous comptons moins de dix réalisatrices. Voir *le Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise 1930-1970*, Fides, 1975; l'index des réalisateurs: pp. 755-807.

<sup>19</sup> Dans une étude plus extensive de toutes les questions féminines relatives à la radio, il faudrait questionner ces textes. Ils enrichiraient l'histoire des femmes dans la production radiophonique. Cette étude sociologique reste à faire et une thèse d'études avancées pourrait s'y pencher.

II

**Un discours féminin à la radio québécoise: la série radiophonique**

Deux programmes ont pris naissance dès 1937 dont les objectifs étaient de mieux informer les femmes afin d'aider la cause du féminisme et de faire évoluer les mentalités féminines et même masculines pour un mieux-être social au Québec. *Fémina* et *Quelles nouvelles?* ont créé un premier jalon à cette prise de conscience des femmes qui les conduira à l'obtention du droit de vote et à d'autres formes de droits ultérieurement acquis.

Ce sont surtout les deux grandes féministes, Thérèse Casgrain et Jovette Bernier, qui ouvrent la voie à l'émergence d'un pré-féminisme à la radio, alors que d'autres voix se font entendre, dès 1939, dans le contexte des radioromans, sur la situation des femmes et sur leur désir de promotion sociale et culturelle. Ces programmes écrits par des femmes s'inscrivent en contraste avec le cadre commercial des programmes et développent — à l'encontre des annonces publicitaires découlant d'un discours phallocrate orienté par les images de la femme traditionnelle — un monde possible féminin qui repose sur d'autres intérêts et d'autres valeurs. Alors que la vie des femmes semble réduite, par la publicité, aux fonctions domestiques — où la femme essentiellement vouée à la vie ménagère est fascinée par les produits de lessive et d'alimentation — et à la fonction de séduction où les codes de la sexualité (vie amoureuse) se résument à utiliser «le savon des jolies femmes» et les meilleures cosmétiques pour se rendre attrayante<sup>20</sup>, le discours des femmes pose des questions de droit, de responsabilité sociale et de vie culturelle.

Ces programmes, *Fémina* (1937) de Thérèse Casgrain et *Quelles nouvelles?* (1939) de Jovette Bernier, imposent leur message dans le cours de

---

<sup>20</sup> Faut-il être si sévère pour ces annonces qui suggèrent à la femme qu'elle peut et doit s'occuper d'elle-même et satisfaire ce désir d'être bien et/ou belle dans son corps, une valeur que ne renie pas le féminisme actuel?

ces années où la radio multiplie son écoute, avec l'arrivée de CBF<sup>21</sup>, et rejoint un assez grand auditoire urbain pour devenir média de masse pendant la guerre. Tantôt l'information juridique, tantôt le discours de revendications sociales, inspirées des pré-féministes Marie-Gérin Lajoie et Idola Saint-Jean, servent de trame au contenu de leurs programmes.

Thérèse Casgrain assume la direction de *Fémina*, dès le début, et choisit les auteur(e)s<sup>22</sup> qui écriront les textes dramatiques. Elle se préoccupe, avec sa réalisatrice, des moyens pour persuader son auditoire de l'importance du droit des femmes; l'aspect didactique et la qualité de l'information sont deux des préoccupations partagées par Louise Simard, qui prendra la direction du programme dans le cours des années 40.

La radio est un média privilégié pour rejoindre le public féminin directement à la maison, et *Fémina* lui propose une mine d'informations sur les questions juridiques et sociales qui les concernent. Le programme se structure en deux temps, celui des fictions dramatiques qui illustrent les propos, et celui des interviews et commentaires qui en expliquent la portée. Un moyen adéquat pour promouvoir le savoir des femmes et suggérer des solutions aux problèmes personnels et familiaux, mais surtout un instrument adéquat pour sortir les femmes québécoises de l'ignorance juridique dans laquelle elles sont alors maintenues.

Comme écrivaine et réalisatrice, Jovette Bernier a manifesté avec passion son engagement féministe dans son oeuvre radiophonique.

<sup>21</sup> CKAC et CHLP sont déjà en opération depuis 1922 et 1932. Les régions commencent à être mieux desservies et le CRC, depuis 1934, pose des jalons à CBF qui tâtonne de 1936 à 1938, mais qui en quelques années ira se chercher un public important en ouvrant ses ondes aux radio-feuilletons.

<sup>22</sup> Robert Choquette est l'un des tout premiers auteurs à écrire pour cette émission, entre 1937 et 1938, et l'un des rares à avoir une expérience très diversifiée de l'écriture radiophonique. Il possède d'ailleurs, depuis le début de sa carrière de poète et d'écrivain radiophonique, le souci de faire partager par les femmes écrivaines la connaissance des circuits de diffusion et la promotion de leurs oeuvres. Ses radioromans témoignent aussi de sa sensibilité à la cause féminine. On trouvera ces textes de *Fémina* dans la collection de microfilms «Archives de la littérature radiophonique» de la Bibliothèque nationale du Québec, au code CHO-37.01.

D'abord avec *Quelles nouvelles?* (1939-1958) et avec *J'ai un coeur à chaque étage* (1941-1942), une série de *Fémina*, elle soutient de façon continue un discours féministe revendicateur. Elle le reprendra, en 1951, dans la formule du radiroman *Je vous ai tant aimé*, mais avec un traitement différent, plus dramatique qu'ironique. Car c'est par l'humour et l'ironie — le tragique y est rarement utilisé — que *Quelles nouvelles?* traite la description des situations juridiques et sociales difficiles faites aux femmes. C'est dans des situations plus souvent ironiques qu'humoristiques que sont évoquées les revendications de femmes victimes d'abus de la part des hommes: leur mari, leur patron, les juges devenant objet de dérision. Ce qui n'était pas pour déplaire aux auditrices. La formule du sketch, la structure du procès, sont souvent utilisées, redoublant par la forme les aspects du contenu. Le succès de ce programme est indéniable et sa durée en est un témoignage.

Le discours humoristique de Jovette Bernier se manifeste comme une prise de parole féminine, un appel à toutes les femmes québécoises à un consensus social revendicateur. Par ces émissions quotidiennes, elle rejoint à la radio encore plus de personnes que les organismes de femmes et les questions vitales qu'elle pose n'ont pas été étrangères à la modification de la conscience des femmes dans leur situation d'inégalité sociale, car son discours s'étend sur plus de vingt ans. Cette oeuvre, unique par sa rhétorique et les subtilités de la pratique de l'ironie, donne un autre ton, plus mordant, à son féminisme que l'écriture des radio-feuilletons, plus lyriques. Le féminisme de Jovette Bernier dans son écriture et dans les contenus de son oeuvre radiophonique demeure donc exemplaire, comme l'ouvrage *le Comique et l'humour à la radio québécoise l'a montré*<sup>23</sup>.

En nous appuyant sur les faits décrits ici, il est possible d'affirmer, contrairement à ce que laisse entendre l'ouvrage du Collectif Clio<sup>24</sup>, que la radio a servi, même avant la guerre, de tribune aux femmes pour

---

<sup>23</sup> Voir Pierre Pagé et Renée Legris, *le Comique et l'humour à la radio québécoise, 1930-1970*, t. 1, Éditions La Presse, 1976, pp. 233-318.

<sup>24</sup> Collectif Clio, *Histoire des femmes au Québec pendant quatre siècles*, Montréal, Les Éditions des Quinze, p. 419.

promouvoir une certaine conscience de leurs droits et de leur désir de changer la société québécoise.

### III

#### Émergence du discours feuilletonesque sur la condition féminine

À la différence des séries féministes, le radio-feuilleton a fait porter par des situations dramatiques tout autant que par des personnages féminins une vision du monde où la condition féminine est toujours ambivalente quant à son rapport avec la domination masculine et aux modèles traditionnels de la vie féminine. Chaque feuilleton au féminin — qui est une création et non une adaptation d'oeuvre américaine — témoigne d'un point de vue sur la condition des femmes, défini par un espace socio-économique, qui se veut innovateur ou en contradiction avec l'idéologie dominante dont s'inspirent la plupart des radio-feuilletons masculins<sup>25</sup>. À peu d'exceptions près, ces programmes constituent, malgré les résolutions des intrigues très souvent phalocrates, des étapes vers une remise en question de l'idéologie conservatrice. Ils proposent d'autres voies aux femmes que la seule fonction de reproduction, élargissent les considérations sur la maternité, suscitent d'autres regards sur la sexualité. La contestation de la soumission au patriarcat, les préoccupations d'ordre économique, les actions de guerre s'imposent comme sujets. Bien que ces feuilletons aient été peu nombreux en réalité, leur durée et l'assiduité des publics sur plusieurs années justifient qu'on parle de leur importance dans la programmation.

Pendant la guerre particulièrement, certains radioromans masculins mettront en évidence, eux aussi, des thèmes chers à la pensée pré-féministe dont l'égalité d'accès à la vie professionnelle, le droit à la responsabilité financière et sociale, mais il reste clair que ces modifica-

---

<sup>25</sup> Il nous faut cependant nous garder de penser que le discours des radioromans au féminin, même pendant la période de 1939-1945, soit un discours féministe au sens où le mot est utilisé aujourd'hui.

tions dans le discours masculin sont déterminées par les intérêts de guerre qui relèvent essentiellement du pouvoir masculin<sup>26</sup>.

L'étude que nous avons faite des radio-feuilletons, nous a permis de reconnaître certaines structures particulières aux oeuvres écrites par des femmes<sup>27</sup>. La sémantique structurale nous a fourni un instrument pour répondre à un double objectif: renouveler le métalangage des habituelles études sur les femmes et saisir par une étude sémiotique des fonctions actantielles, particulièrement de celles de Sujet, Objet, Destinataire, les positions de la femme dans la structure narrative. Nous espérons par cet instrument de la sémiotique mettre en lumière les contradictions idéologiques inscrites dans le discours feuilletonesque.

Dans le contexte de cette approche, le féminisme tel que présenté dans les discours fictionnels du radiroman prend son sens et sa portée, beaucoup plus comme expression d'une vision du monde féminin ou de modèles actualisés dans des personnages (configurations discursives, rôles et fonctions actantielles) que comme discours argumentatif relié à l'une ou l'autre idéologie: traditionnelle, de rattrapage ou libéraliste. L'analyse de contenu sociologique a donc été exclue comme approche, et c'est par l'étude de la structure narrative et sémantique de plusieurs oeuvres écrites par des femmes que nous avons trouvé les modèles permettant de connaître les tendances du discours féminin ou masculin<sup>28</sup>.

L'étude des rapports entre les positions syntaxiques des personnages féminins, dans les programmes de base<sup>29</sup>, a été complétée par l'étude des

<sup>26</sup> Nous verrons que *la Fiancée du commando* (1942 à 1947) de Paul Gury place en situation polémique la protagoniste féminine de l'oeuvre et le jeu symbolique du pays comme figure féminine.

<sup>27</sup> Nous en avons décrit quelques aspects dans un article, «Voix de femmes», (*Réseau*, janvier 1987, pp. 14-18) où nous exposons notre approche analytique.

<sup>28</sup> La synthèse en est proposée dans l'article d'Hélène Marchand, «La représentation de la féminité dans les radio-feuilletons d'auteurs féminins», qui suit comme seconde partie de ce mini-dossier.

<sup>29</sup> Notion greimasienne, voir A.J. Greimas et J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

investissements sémantiques (rôles thématiques et systèmes connotatifs) constituant des instances spécifiques, dont l'analyse a révélé leur articulation à deux paradigmes de réalisation du faire et de l'être féminin — l'individuel et le collectif — de même que leur rapport à des sphères privilégiées d'action opérant comme isotopie sémantique: le familial, le social et la guerre. L'analyse des structures profondes de ces mêmes programmes narratifs a complété notre description des oeuvres<sup>30</sup>.

Les acquis de nos recherches sur le radio-feuilleton comme production d'ensemble confirment que les structures dramatiques des oeuvres au féminin s'organisent en des séries continues de programmes narratifs polémiques, où des actions antinomiques sont confrontées au pouvoir masculin. Le plus souvent — d'où l'effet du sens de conservatisme idéologique — la résolution du conflit se fait au détriment de l'idéologie progressiste. Dans ce contexte, il est possible de retracer des fragments de l'idéologie féministe tout au long de l'histoire des radio-feuilletons qui présentent une conscience de la volonté de modification par les femmes de leur statut de dépendance et d'inégalité sociale et même sexuelle. Mais le plus souvent, ces fragments contestataires de la Loi sociale — en mimésis — existent dans la structure des programmes narratifs d'usage<sup>31</sup>. Ils sont sans cesse intégrés dans le discours conservateur de la macro-structure et, bien qu'ils proposent de nouveaux modèles féminins, sont rarement autre chose que le ressort dramatique d'une situation qui pourrait changer, en conséquence de quoi ils perdent une partie de leur effet de persuasion ou de contestation initiales.

---

<sup>30</sup> L'ensemble des ces études est regroupé dans un rapport de recherches non encore publié et ayant pour titre: *Voix de femmes dans le radiroman québécois*. Ce document peut être rendu disponible aux chercheur(e)s, sur demande, par la Société d'histoire du théâtre du Québec, moyennant des frais minimaux.

<sup>31</sup> Notion greimasienne dont le contenu dans le radiroman renvoie le plus souvent à des sous-intrigues ayant valeur polémique par rapport au programme de base.

## IV

## Un discours feuilletonesque au féminin

Le radio-feuilleton au féminin, dont les auteures ont été évoquées plus haut, a servi à la fois d'écho aux questionnements sur la condition des femmes véhiculés par d'autres discours (féministes et politiques), déjà présentés dans les séries dramatiques féminines, tout autant qu'il a tenté d'apporter, par la fiction, de nouveaux points de vue et des modèles divers concernant les situations des femmes, les valeurs et les désirs relatifs aux différentes générations d'auditrices. Entre 1938 et 1950, les auteures produisent des oeuvres d'inégale portée<sup>32</sup>, pendant que Jovette Bernier poursuit ses programmes contestataires et revendicateurs, *Quelles nouvelles?* et *J'ai un coeur à chaque étage* dans la série *Fémina*.

La fin des années 30 est féconde en oeuvres de femmes dont quelques-unes sont d'abord des traductions et adaptations d'oeuvres américaines. Françoise Loranger et Aliette Brisset-Thibaudeau adaptent *Ceux qu'on aime* (1938-1939), et Jean Desprez, pendant un an, *C'est la vie* (1938), avant d'en faire une oeuvre d'auteure (1939-1942) et d'entreprendre *Jeunesse dorée* (1940-1965).

De 1950 à 1970, Jovette Bernier, Jean Desprez et Charlotte Savary écrivent des oeuvres qui apportent un discours complémentaire ou différent de celui des années 30. Germaine Guèvremont fait une adaptation dramatique de son roman *le Survenant*.

Entre 1955 et 1970, la dimension de revendication — pour améliorer le statut des femmes — est de plus en plus absente. Cependant les images de la femme se modifient et les rôles sont orientés vers des engagements professionnels plus spécifiques où l'action sociale peut se manifester. Ainsi *Docteur Claudine* (1957-1964) de Jean Desprez s'articule sur le personnage d'une jeune femme médecin — bien installée dans ses nouveaux

---

<sup>32</sup> L'étude d'Hélène Marchand en démontre les aspects multiples.

rôles de Sujet, comme professionnelle — dont les préoccupations sont d'ordre médical et syndical. Elle revendique de meilleures conditions pour les travailleurs de l'usine familiale. Sa profession lui assure une identité de base plus fortement socialisée que pour les femmes présentes dans les oeuvres des années 30 et 40.

Cette oeuvre sert de pendant à *Jeunesse dorée* qui, depuis 1940, met en scène divers aspects de la condition féminine, reprenant les modèles proposés dans *C'est la vie*. Les conditions de femmes s'articulent autour de deux situations: 1) la défense du droit à son intégrité et au respect, l'instauration de structures d'aide aux femmes pour les protéger, face à l'exploitation par les hommes des situations économiques difficiles, en l'absence d'un père ou d'un époux; et 2) la promotion des rôles féminins dans la quête du pouvoir financier et de l'autonomie sociale. Ces questions sont traitées, dans divers feuilletons, en contextes temporels différents — les années 30 et les années 50 — qui tiennent compte de l'évolution de la société québécoise. L'une exprime la vision sociale des rôles féminins, figurée comme prosélytisme au service des jeunes filles en milieu urbain, celui de *C'est la vie*, et l'autre découvre le cheminement d'un accomplissement individuel des femmes particulièrement dans l'instauration d'un théâtre, lieu d'une vie sociale et du développement culturel, dans *Jeunesse dorée*.

En parallèle de ces deux oeuvres, l'émission *les Visages de l'Amour* se construit comme une suite de séries dramatiques mettant en scène les vies «hors du commun» des femmes qui ont marqué l'histoire universelle. Il propose un autre regard sur la condition des femmes. Déjà par le choix de Sujets sémiotiques, inscrits comme personnages historiques, les structures sémantiques de l'ensemble des programmes narratifs doivent s'articuler sur les isotopies, soit l'historique proprement dit, soit l'exceptionnel — culturel, politique, amoureux, social —, soit l'«héroïque», par opposition à l'isotopie du quotidien de la plupart des radioromans. Les séries biographiques des *Visages de l'Amour* se démarquent donc des autres oeuvres de la production des années 50-60, tout en reprenant le modèle de la position de Sujet de quête et de Destinataire des radioromans des années 40.

**Les femmes et la quête de l'autonomie financière et administrative**

*C'est la vie* de Jean Desprez introduit quelques points de vue féministes dont la défense de l'égalité des sexes, le refus du harcèlement sexuel, l'autonomie financière de la femme, qui font l'objet de positions défendues par les protagonistes. Une partie de cette oeuvre, orientée par la propagande de guerre à compter de 1941-1942, révélera des aspects nouveaux sur les agirs féminins et les valeurs qu'ils commandent. Dans *C'est la vie*, l'isotopie sociale est définie par le cadre spatial dans lequel évoluent les personnages en grande majorité féminins. Le programme narratif de base est de maintenir une pension de jeunes filles en milieu montréalais dont la sécurité est menacée par les perversions «masculines» de la grande ville. Il place dans la fonction de Sujets les deux femmes, Tante Jeanne (dont on ignore au cours des deux premières années du programme qu'elle a été mariée et mère d'un fils) dans le rôle de directrice et Françoise Doré, dans le rôle de co-directrice et trésorière de la pension. Ces deux femmes sont d'abord en quête d'une autonomie financière qui leur permette de s'assurer le pouvoir (économique et moral) sur leur pension «La Bergerie».

Les programmes polémiques du développement narratif de l'oeuvre agissent comme opposant et soumettent la compétence des directrices aux conditions d'une autre femme, issue de la grande bourgeoisie, madame Athénaïs Lapierre, leur endosseur dans ce projet. Celle-ci possède en définitive, comme personnage occupant la fonction actantielle de Destinateur-judicateur, un pouvoir absolu sur les directrices. Sans cesse menacées que l'argent soit retiré par la mécène du projet, Tante Jeanne et Françoise Doré doivent accepter des compromis idéologiques. C'est dans ce contexte de quête de pouvoir féminin, d'une part, et d'anti-programme à cette quête (connotée par des jugements et des actions féminines relevant des valeurs traditionnelles et étroites du faire féminin) que se greffent les intrigues de guerre modifiant en partie le sens de l'oeuvre et explorant de nouvelles images du féminisme.

À compter de 1941, les thèmes du feuilleton se transforment pour inscrire l'isotopie guerre dans la structure de l'intrigue. Des personnages

nouveaux s'impliquent dans des relations multiples avec les jeunes filles de la pension, des militaires surtout. L'espionnage est configuré autour d'une femme, Yvonne, hébergée sous un faux nom. Les soupçons qui pèsent sur ce personnage donnent lieu au dénigrement de la directrice, déclenché par Virginie Carré, rivale de Tante Jeanne, qui voudrait la remplacer à la direction. La jeune femme, Yvonne, est en réalité une réfugiée de guerre qui tente de faire échec à la Gestapo et de l'induire en erreur, en laissant croire (elle porte temporairement le nom de son amie), qu'Yvonne a quitté la France, le temps que le plan d'évasion se réalise.

Plusieurs autres événements mettent en scène des personnages féminins dans les actions de guerre, espionnage et contre-espionnage, participation à l'effort de guerre où la femme s'implique dans divers rôles de collaboration. En 1942, au moment où la conscription est imposée, le radio-feuilleton devient le lieu explicite de la propagande de guerre pour l'enrôlement des femmes dans le corps féminin de l'armée canadienne (le CWAC). Des sketches spécifiquement écrits pour susciter l'intérêt de ces nouveaux rôles féminins concluent l'oeuvre. Ainsi la conscience sociale et nationale des femmes, dans le contexte d'une thématique de guerre, de même que la quête de pouvoir économique et moral des directrices pour le bien-être de leurs jeunes pensionnaires issues des milieux ruraux et urbains divers, se sont transformées en une collaboration ouverte avec les militaires pour la défense du pays. Des personnages féminins de divers âges sont ainsi projetés dans un univers extérieur à leurs petites rivalités quotidiennes reléguant à plus tard les quêtes amoureuses et les fonctions domestiques.

Dans *Ceux qu'on aime*<sup>33</sup>, les femmes sont investies des fonctions subsidiaires d'Objet, d'adjuvant ou d'opposant. Quant elles s'y prêtent, c'est pour soutenir l'idéologie et les valeurs masculines et traditionnelles. Les personnages féminins semblent se regrouper autour de trois rôles déterminants. Le plus fortement accentué, au cours des trois ou quatre premières années du feuilleton, est celui de la femme séductrice et séduisante qui détourne le héros de ses devoirs et le définit comme un être plus ou moins libertin. Une jeune femme, serveuse, dont il tombe amoureux, est évincée par la famille qui refuse ce mariage. Ces femmes, objets de désir, sont écartées de la famille ou punies de mort (Maria Valdes). Elles subissent le rejet social bien qu'elles ne jouent qu'un rôle épisodique, mais récurrent dans la vie du personnage protagoniste.

L'épouse fidèle sans cesse menacée de défaillance est le second type. Mais les fortes traditions qui marquent ces femmes, leurs préoccupations sociales et, plus tard, leur participation à la guerre servent de guides à leurs actions et à leur vision féminine de la famille et du monde. Les

---

<sup>33</sup> La partie du radio-feuilleton *Ceux qu'on aime*, thématifiée par la guerre, présente la quête d'aventure du Sujet masculin, comme valeur de récupération idéologique. Henri Lanoix, que sa famille destine à la carrière d'avocat, se passionne pour le pilotage d'avion. Cette quête, inadéquate socialement — son père est juge et destine son fils au droit —, est jumelée à des quêtes d'aventures amoureuses très critiquées qui risquent d'exclure le jeune homme du cercle familial. Henri acceptera, non sans d'abord réussir son apprentissage de pilote, de devenir avocat pour combler les attentes paternelles. Puis la guerre transformera le désir dysphorique d'Henri en patriotisme: il deviendra pilote de guerre. Sa soeur Louise est d'abord un adjuvant, chargée non seulement de maintenir le conservatisme familial quant au choix d'une carrière, mais aussi d'éclairer Henri sur l'incongruité de ses conquêtes amoureuses, dont l'une en particulier se révèle être une mère dénaturée, Maria Valdes, qui a abandonné ses enfants pour poursuivre une carrière de pilote. Dans le récit, le personnage masculin, et cela en dépit du conservatisme qui imprègne les valeurs de son entourage, réussit à mener à bien une double quête de carrière. Ses quêtes amoureuses sont aussi condamnées par les règles de la bourgeoisie; seule la dernière débouchera sur un objet digne de mariage. Le personnage masculin arrive à concilier son vouloir individuel avec le vouloir collectif et il est en cela exemplaire du pouvoir masculin dans un monde fait à sa mesure.

femmes plus âgées jouent un rôle maternel protecteur, parfois elles tracent des mandats. Elles assurent surtout l'ordre et la tradition.

Il n'en est pas ainsi pour les personnages féminins plus jeunes et idéalistes, souvent mis en échec, et Louise Lanoix n'échappe pas à ce destin. Ses quêtes sont limitées au mariage, et l'expérience amoureuse ne lui est accordée que pour un court laps de temps, les deux quêtes s'excluant. Louise épousera d'abord un ami de la famille — homme qu'elle n'aime pas d'amour mais qui doit partir pour la guerre (consolation pour un éventuel héros!). Le mariage constitue le devoir-faire d'une femme secourable au militaire. Plus tard, se croyant veuve, elle s'engage dans une quête amoureuse qu'elle devra abandonner devant le retour de son mari. Pour le frère comme pour la soeur, l'idéologie de conservation est un obstacle de taille à leur épanouissement personnel sur l'isotopie de l'amour. À la clôture du récit, les personnages masculins accomplissent leur désir, alors que les personnages féminins ne seront pas arrivés à contourner le vouloir/pouvoir collectif et familial pour se réaliser.

La grande matrice idéologique du discours sur la guerre<sup>34</sup> de cette adaptation s'articule sur un devoir-faire collectif pour la défense du pays contre l'agression allemande. La participation financière aux diverses campagnes de souscription est présentée dans l'intrigue comme l'une des formes premières du devoir-faire féminin en temps de guerre. Louise Lanoix dira:

Alain a fait plus que sa part, il a donné sa vie. Mais moi, qu'est-ce que j'ai fait? Rien. Et je veux contribuer à la victoire, moi aussi. La seule façon dont je puisse le faire, c'est en donnant mon argent [4 mars 1942].

L'accent porté sur la division sexuelle des rôles féminins et masculins nous autorise à établir l'existence de deux sphères d'action distinctes, articulatoires chacune du devoir-faire total, dans le discours sur la condition féminine en temps de guerre. Concurrément, cette

---

<sup>34</sup> Voir l'étude et les textes d'anthologie dans R. Legris et coll., *Propagande de guerre et nationalismes dans le radio-feuilleton, 1939-1955*, Montréal, Fides, 1981.

distribution des responsabilités crée dans le discours deux visions complémentaires mais parallèles du phénomène de la guerre.

### La guerre froide et le radio-feuilleton au féminin

Parmi les oeuvres féminines de l'après-guerre, *Béni fut son berceau*, est un radiroman de propagande anti-communiste<sup>35</sup> où s'inscrit une vision particulière des situations et des actions féminines qui y sont développées.

L'oeuvre de Françoise Loranger s'élabore sur la non-liberté, individuelle et collective, isotopie qui est connotée par l'incidence historique de l'idéologie communiste imposée à la Tchécoslovaquie. Le contexte de l'action détermine une série de comportements sur lesquels s'interroge le personnage principal, Gilles, venu du Canada pour se confronter aux manifestations de cette idéologie qu'il admire. Mais aussi pour tenter de ramener au Canada Maria, à qui sa mère fait parvenir, par son intermédiaire, l'argent nécessaire à son évasion.

Les rôles traditionnels sont valorisés et deviennent le lieu polémique de la rencontre de deux cultures. Ainsi l'incompréhension de Serge et la tension qu'il rencontre dans ses relations avec Kicia, Gilles et les autres personnages qui sont sous sa surveillance, s'expliquent par l'absence de liberté, qu'il subit lui aussi, instaurée par les contrôles du parti. L'orientation idéologique du régime totalitaire impose à la femme, surtout si elle est chrétienne, des contraintes et des difficultés intolérables. L'oeuvre s'en nourrit pour bien faire sentir, à un Québec encore très religieux, les apports positifs de l'idéologie libéraliste et des valeurs qu'elle conserve.

Les exemples récents de la situation des femmes et des mères en Roumanie aident à comprendre ce que le discours de Françoise Loranger véhiculait comme argument contre l'idéologie communiste. La condition féminine, déjà pénible pour beaucoup de femmes à l'Ouest, se trouve

---

<sup>35</sup> Voir l'analyse de ce feuilleton dans R. Legris, *ibid.*, pp. 97-116 et 443-517.

encore plus marquée par les problèmes des pays de l'Est, le communisme n'ayant pas résolu plus que le capitalisme cette difficulté du droit à l'égalité et de la libération féminine.

### **La femme contestataire de l'autoritarisme paternel**

*Je vous ai tant aimé* (1951-1954), plus tardif dans l'histoire du radio-feuilleton, est sans doute l'oeuvre la plus explicite de ce combat de la femme contre le pouvoir de l'autorité masculine. Celle-ci est d'abord incarnée dans le père, et contestée comme telle. Plus encore, à propos de l'avenir de sa fille, le père se fait Destinateur-judicateur, et veut lui imposer un parti qu'elle refuse. Colombe Chardonnel, parce qu'elle n'a d'autre désir que de trouver son autonomie hors des voies traditionnelles du mariage, et parce qu'elle rêve de devenir chanteuse à Montréal et non institutrice d'une école rurale, entreprend une quête opposée au désir de son père. Elle se rebelle, mais sans pouvoir échapper au vouloir du père, qui réussit à la garder auprès de lui, dans la région gaspésienne. L'action dramatique se complique avec l'entrée en scène d'un autre personnage féminin, Frisette, fille légère et qui veut être courtisée par celui-là même que monsieur Chardonnel a choisi pour sa fille. Ces rivalités féminines compliquent la structure dramatique et mettent en opposition deux types de jeune femme.

L'une se définit comme Sujet d'une quête de mariage et veut réussir son objectif d'épouser Bertrand Lubier. Sans père pour lui tracer la voie, Frisette est entachée pour ainsi dire d'une réputation douteuse, parce que la frivolité n'est guère considérée et que les subterfuges qu'elle emploie pour se faire épouser ne sont pas très louables. Surtout dans le contexte d'une stratégie de séduction qui ira jusqu'à utiliser le chantage pour justifier l'urgence d'un mariage — qui n'aura pas lieu. Dans sa configuration traditionnelle de femme qui veut s'assurer un mari et un foyer, Frisette est un personnage dysphorique, par tous les signes qui en font une sorte d'anti-héroïne. L'autre personnage, Colombe, protagoniste du radiroman, n'est guère plus performante. Elle ne pourra jamais réaliser son rêve, à cause de tous les obstacles que son père aura mis sur sa route. Son refus d'être femme-objet, amante de quelque bel homme qui voudrait abuser d'elle en échange d'une aide apportée à sa carrière, en

fait malgré tout une héroïne peu banale. S'il est une dimension quelque peu euphorique à ce projet de libération féminine, il tient à cette fidélité de Colombe à son idéal, à sa volonté de décider de sa vie et de ses sentiments, envers et malgré tout. Elle se mariera en son temps, selon son désir et sans passion, fière d'avoir su résister à l'autorité du père et aux séductions des hommes autour d'elle.

Revendiquer le droit à la liberté de la femme comme personne face à son avenir et à ses désirs, son droit au respect des hommes, à la reconnaissance de son intelligence et d'une culture féminine; revendiquer le droit à l'autonomie, à une profession, à s'engager dans des actions culturelles et sociales, voilà autant de luttes inscrites dans le discours parfois cynique de Jovette Bernier. De son oeuvre humoristique et de son radiroman, l'un de ceux que les auditeurs et auditrices ont longtemps gardé en mémoire parce qu'il évoquait aussi toute la poésie de la vie gaspésienne, il est resté le témoignage de sa fidélité à l'idéal féministe qu'elle a toujours défendu.

## CONCLUSION

Dans ces oeuvres que nous venons d'évoquer, le discours est fondé sur un système de signes où les valeurs de la femme, plus que les valeurs masculines, sont la mesure des conditions instaurées dans la fiction comme modèle de mondes possibles, autres que ceux de l'expérience du réel quotidien. Quand les femmes sont placées dans des fonctions de Sujet de quête ou de co-Sujet, elles tentent de dépasser le seul rôle de collaboratrice de l'époux ou du patron (*wife companion*) et elles cherchent à s'imposer, avec plus ou moins de succès, comme femme autonome (*woman as a person*)<sup>36</sup>. Si l'environnement social y est encore défini

---

<sup>36</sup> Ces catégories se trouvent explicitées dans l'article d'Hélène Marchand qui suit notre étude historique et présente une typologie de la féminité dans les radio-romans au féminin.

comme manifestation du pouvoir masculin, il nous semble qu'une étape a été franchie, par le discours des femmes dans le radio-feuilleton<sup>37</sup>.

Le travail de l'imaginaire des femmes en situation de revendication et de contestation n'a sûrement pas été vain. Grâce à de nouvelles perceptions sur la femme, à des visions plus nettement existentielles de la condition féminine, parfois même fortement utopistes, les oeuvres de Jovette Bernier et de Thérèse Casgrain, de Jean Desprez et de Charlotte Savary ont permis qu'à la fin des années 50, même dans les feuilletons au masculin, les motifs de quête féminine soient identifiés à la femme comme personne ayant des droits, et à des configurations de personnages plus assimilées à l'évolution sociale en cours au Québec. Le statut de la femme est en mutation, et les rôles de maternage, de missionnariat et de bénévolat, tout en continuant à exister, ne sont plus l'unique raison d'être de la femme fictive.

La condition de la femme dans le feuilleton radiophonique au féminin s'inscrit tantôt comme nouveau modèle, tantôt comme reflet des modifications sociales qui la permettent. Le radio-feuilleton, comme ensemble signifiant qui structure des systèmes de relations différents des autres discours, manifeste ainsi qu'une mutation s'est opérée peu à peu dans les valeurs ou le statut de la femme. Ce que le roman québécois mettra beaucoup de temps à traiter. Cependant le contexte socio-politique où les valeurs de l'idéologie dominante de conservation prédominent, particulièrement dans la période duplessiste, demeure dominé par la vision masculine de la société. Et il ne faut pas en minimiser l'effet sur la lecture que nous pouvons faire de ces productions radiophoniques.

---

<sup>37</sup> La démonstration pourra en être plus évidente par la comparaison avec l'étude que nous publierons dans le prochain numéro de cette revue sur «La condition féminine dans le radio-feuilleton au masculin».

Hélène Marchand

## La représentation de la féminité dans les radio-feuilletons d'auteurs féminins

*Wives, prostitutes, mothers, providers of food or care, they are the eternal feminine as pictured by the male imagination. A Chinese woman, a Japanese woman, a white woman, a woman: like the hat of the old mother at the demonstration, they are one in a series, interchangeable and anonymous. Shadowy presences or fleeting evocations, they exist as extensions of, in relation to, seen or imagined by, men who possess a name as well as a past and a future.*

Susan Rubin Suleiman

Les commentaires qui suivent sur la représentation de la féminité dans les radioromans ont été inspirés par la lecture d'une série de descriptions critiques réalisées dans le cadre de recherches plus larges sur les feuilletons radiophoniques, menées par Renée Legris<sup>1</sup>. Il est apparu

---

<sup>1</sup> Les analyses ont été faites par Marie-Christine Leduc, Michel de Smet, Claude Monfils et Renée Legris, grâce à une subvention de recherche octroyée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Quant à la rédaction du présent article, il a été rendu possible par l'aide financière accordée par le Fonds interne de recherche de l'UQAM. Les analyses seront publiées intégralement sous peu.

intéressant de s'attarder sur la représentation de la féminité en particulier dans les oeuvres d'auteurs féminins qui ont largement contribué à enrichir le genre du feuilleton radiophonique. Nous observons donc, par le biais d'une synthèse de ces descriptions critiques, l'apparition de la féminité dans *Ceux qu'on aime* d'Aliette Brisset-Thibaudeau (1938), *C'est la vie* de Jean Desprez (1939), *Je vous ai tant aimé* de Jovette Bernier (1951), *le Survenant* de Germaine Guèvremont (1952) et *les Visages de l'amour* de Charlotte Savary (1955). Les personnages féminins sont les protagonistes dans ces oeuvres, à l'exception du *Survenant* dont les héros sont sans conteste le *Survenant* et Didace Beauchemin. Cependant les personnages féminins acquièrent de la profondeur et de l'importance dans l'adaptation qu'a faite Germaine Guèvremont de son roman pour la radio.

En lisant les analyses sémiotiques de ces radioromans, on constate comment les oeuvres reprennent la représentation de la femme évoquée par Suleiman, la montent en épingle pour la remettre subtilement en question. Elles décrivent en effet l'ancestral besoin d'une moitié de l'humanité de se définir par la négation de l'autonomie de l'autre et par son insertion dans un carcan de rôles prédéterminés. Effectivement ces oeuvres de femmes, tout en étant nourries de l'imaginaire masculin, dont le poids pèse depuis des siècles sur les grandes cultures de la planète, s'abreuvent aussi abondamment à une observation «par le dedans», à une connaissance intime de la féminité.

Le discours tenu sur la condition féminine apparaît d'abord dans les programmes narratifs des récits qui la décrivent comme imposée par la suprématie de ce qu'il est convenu d'appeler le sexe fort. Mais il est aussi tenu par les personnages féminins eux-mêmes, qui deviennent le porte-parole de l'idéologie qui les relègue dans l'infériorité. C'est là une démonstration limpide du piège dans lequel se sont enlisées les femmes, victimes d'une culture qui, tout à la fois, les exclut et vit à leurs dépens.

Dans son ouvrage duquel est extrait l'exergue qui coiffe ces lignes, Susan Rubin Suleiman (1984) pose les questions suivantes:

What is it, in our culture and history — some would even claim in our biology — that has obliged men to prove their

masculinity always and only through the repeated affirmation that they are «not female»? Why is misogyny a transcultural and transhistorical phenomenon, apparently as universal as the incest taboo?<sup>2</sup>

La pertinence de ces interrogations devant le phénomène de la représentation de la féminitude nous permet d'étayer l'interprétation du discours sur la condition féminine de données anthropologiques, historiques et sociologiques.

### 1.1. Le paradigme de l'individuel et du collectif

Les personnages féminins des quatre radioromans et de la série dramatique qui nous occupent ne manquent pas de variété. On passe en effet, tour à tour, des missionnaires Marie Rollet et Marie de l'Incarnation et de la cantatrice Albani — réincarnées dans la série *les Visages de l'amour* qui se spécialisait dans la présentation d'héroïnes historiques — à des personnages plus ordinaires: célibataires, jeunes ou d'un certain âge, épouses et mères, campées dans les mondes fictifs de *C'est la vie*, *Ceux qu'on aime*, *Je vous ai tant aimé* et *le Survenant*, plus proches du simple quotidien.

Les analyses sémantiques de type greimasien se concentrent sur la recherche des noyaux sémiques qui sous-tendent l'émergence des configurations lexématiques des textes et de leur illustration ou «figurativisation», selon la terminologie consacrée de la sémiotique, dans les programmes narratifs de chaque récit. Cette méthode permet de dégager les traits essentiels qui construisent les personnages fictifs par leurs actions, lesquelles érigent aussi la dynamique du récit.

Le personnage construit par son action remonte à l'étude, toujours pertinente, que fait Aristote, dans sa *Poétique*, de l'art de bâtir une

---

<sup>2</sup> Susan Suleiman Rubin, «Malraux's Women: A Revision», dans *Witnessing André Malraux. Visions and Re-Visions*, Brian Thompson et Carl A. Viggiani, éd., Wesleyan University Press, Middleton, 1984, p. 157.

tragédie. Il n'est donc pas étonnant que le système d'analyse greimasien ait recours aux modalités aristotéliennes du vouloir, du pouvoir, du savoir et du devoir pour constituer son observation de l'organisation textuelle.

Le regroupement des sèmes, lexèmes et configurations lexématiques récurrents (qui sont presque tous communs à l'ensemble des textes) en six grands champs sémantiques, amorce la synthèse. Ces champs sémantiques sont ensuite scindés en deux groupes de trois, pour obtenir l'axe de l'individuel et celui du collectif. Ce couple de sèmes (individuel, collectif) se constitue alors comme paradigme de la description de la condition féminine dans les cinq oeuvres et ce, en raison de leur apparition dans les structures profondes de chacun des récits. Le tableau 1 présente les résultats de cette première étape de la synthèse. La suite tend à montrer la pertinence du paradigme pour l'observation de l'idéologie de conservation sous-jacente à la conception d'un certain idéal féminin proposé dans les radio-feuilletons et la série.

À l'axe du collectif se greffent les champs sémantiques de la vie conjugale, de la vie familiale et de la vie sociale. À celui de l'individuel, ceux de la vie affective et sexuelle, de l'épanouissement individuel et de l'accomplissement professionnel. Il ressort de l'ensemble des analyses que l'axe du collectif recouvre les valeurs données comme positives. Ce sont celles de l'idéologie de conservation.

# LA REPRÉSENTATION DE LA FÉMINITUDE / 39

**Tableau 1**

## AXE DU COLLECTIF

### Champ sémantique de la vie conjugale

mari, couple, mariage, normalité, déterminisme féminin, amour conjugal, sexualité de procréation, moralité, statut social normal, destinée matérielle assurée, statisme.

### Champ sémantique de la vie familiale

déterminisme féminin, maternité vertueuse, amour filial, foyer, normalité, statisme, famille, dévouement.

### Champ sémantique de la vie sociale

autorité, pouvoir politique, pouvoir hiérarchique et institutionnel de l'Église, soumission, altruisme, patriotisme, colonisation, missionnariat, dévouement, moralité, statut socio-économique.

\*\*\*\*

## AXE DE L'INDIVIDUEL

### Champ sémantique de la vie affective et sexuelle

aventure, amour, marginalité, amoralité, dynamisme, célibat, plaisir, sexualité génitale, érotisme.

### Champ sémantique de l'épanouissement individuel

amour, sexualité, amour filial, altruisme, charité, célibat, mariage, maternité, vie religieuse, contemplation, autonomie financière, dynamisme.

### Champ sémantique de l'accomplissement professionnel

talent, carrière, argent (capitalisation), travail, statut social, autonomie financière, missionnariat, dynamisme.

En plus des éléments mariage, maternité vertueuse, famille, foyer, etc., manifestés comme tels dans les oeuvres, se trouvent aussi dans l'axe du collectif, la sexualité de procréation, le pouvoir institutionnel de l'Église, le statut social normal, la destinée matérielle assurée, etc. L'axe de l'individuel, pour sa part, se compose d'un bon nombre de données à valeur dysphorique dans ce contexte, à savoir: aventure, statut marginal, sexualité génitale, amoralité, capitalisation de l'argent, etc.

Dans ce type de lecture organisée en système binaire, les axes de l'individuel et du collectif demeurent nécessairement en opposition et ne sauraient être complémentaires qu'accidentellement. Le fonctionnement des modalités du vouloir, du savoir, du pouvoir et en particulier du devoir, dans les programmes narratifs des Sujets féminins, met en relief cette opposition de l'individuel et du collectif.

Les analyses illustrent clairement comment la modalité du vouloir se dilue toujours dans celle du devoir à l'issue du programme narratif qui achève le récit. C'est que les feuilletons sont généreusement imprégnés de l'idéologie de conservation. Ils illustrent comment la prééminence de l'axe du collectif sur celui de l'individuel joue au détriment des désirs et besoins fondamentaux des Sujets féminins.

## **1.2. L'apparition du paradigme dans les programmes narratifs**

Ainsi, Marie Rollet accepte d'aller en Nouvelle-France et épouse la «carrière» de colonisatrice et missionnaire bien qu'elle ne partage pas, au départ, le rêve de son mari. Son désir individuel de vivre pleinement l'amour conjugal passe obligatoirement par le devoir de suivre son conjoint et d'adhérer au projet colonisateur. La survie du couple et de la famille Rollet constitue l'axe du collectif auquel est assujéti le vouloir individuel de Marie.

Quant à Marie de l'Incarnation, malgré des aptitudes évidentes à mener à bien la fondation et la direction d'un couvent en Nouvelle-France, elle est amenée à quitter la vie missionnaire qui la projetait dans une sphère d'activités réservée aux évêques et missionnaires masculins,

pour retourner à la vie mystique qu'elle avait d'abord choisie. Dans ce cas, le vouloir individuel du personnage est totalement sacrifié au vouloir collectif présenté comme «l'insondable volonté de Dieu».

Dans le texte sur Marie Rollet, le missionnariat se situe donc dans l'axe du collectif, tandis que dans celui de Marie de l'Incarnation, il faut le placer dans l'axe de l'individuel comme désir auquel le Sujet féminin se voit forcé de renoncer au terme du récit. Ceci explique la présence simultanée de l'élément «missionnariat» dans les deux axes du paradigme<sup>3</sup>.

L'adhésion prescrite au devoir-faire niant le vouloir-faire individuel du Sujet apparaît aussi dans la biographie d'Albani, un des volets de la série *les Visages de l'amour*. En effet, alors que le talent de la cantatrice doit être retenu au nombre des acteurs-Destinateurs du premier programme narratif (dont l'Objet est le succès dans la carrière de chanteuse), il est surprenant de ne pas trouver comme Destinataire le bien-être d'Emma dans le deuxième programme narratif dont l'Objet est le mariage. Or, le Destinataire de ce second programme narratif est le statut social normal.

De façon générale, les quêtes de carrière sont incompatibles avec les quêtes de mariage et ces dernières excluent les quêtes d'amour. En tout cas, le personnage féminin, qui ne peut assortir son identité d'un rapport stable et socialement accepté à un personnage masculin, se trouve dans une situation d'autant plus précaire qu'il met en danger son indispensable intégration sociale.

Il en est ainsi pour Tante Jeanne et Françoise Doré, Sujets et Destinateurs de *C'est la vie*. Ces deux célibataires fondatrices d'une

---

<sup>3</sup> Une remarque semblable s'impose pour l'élément «mariage», lui aussi présent à la fois dans les axes du collectif et de l'individuel. Il se trouve que selon les feuillets et selon les circonstances et les personnages qu'ils mettent en place, le mariage est tantôt l'Objet du vouloir du Sujet féminin (dans une quête amoureuse qui se range dans l'axe de l'individuel); tantôt l'Objet de son devoir (dans une quête de statut socio-économique qui se greffe à l'axe du collectif et exclut, le plus souvent, le sentiment amoureux).

pension pour jeunes filles voient, à plusieurs reprises, la survie de leur projet mise en péril. Une première fois les bienfaiteurs menacent de retirer leur soutien financier jugeant la conception des bonnes moeurs des deux femmes non conforme à la leur; ultérieurement les différends s'accumulent jusqu'à un point culminant où la moralité de la vie passée de Tante Jeanne est mise en doute. Le surgissement inopiné du fils de cette dernière dans le récit règle le problème de l'absence de rapport des deux femmes avec un personnage masculin. Les deux célibataires sont du coup projetées du contexte social précaire dans le contexte familial, plus propice à l'acquisition d'un statut social normal: l'une devient une mère dont le fils sauve la réputation; l'autre épouse ce fils décidément très commode.

Ainsi les carrières de directrice et de trésorière d'une pension de jeunes filles ne suffisent pas à conférer à Françoise Doré et à Tante Jeanne une identité respectable socialement. D'autant plus que leur savoir moral est mis en doute par les détenteurs du pouvoir économique. Cette remise en question du savoir moral des deux femmes se manifeste entre autres dans leur choix d'accueillir une danseuse de cabaret à la pension. Le personnage de la danseuse est évidemment marqué des traits de la jeune fille aux moeurs douteuses.

En définitive il faut se marier pour s'assurer un statut social normal et une destinée matérielle solide, ce qui d'entrée de jeu tend à exclure la poursuite d'une carrière. En conséquence, il y a deux sortes de femmes de carrière: celles qui font un choix professionnel approuvé socialement (celui d'enseignante, par exemple) et celles qui optent pour des carrières marginales pour une femme (danseuse ou chanteuse, en l'occurrence). Et les textes ne se gênent pas pour accoler arbitrairement à ces carrières inadéquates la fonction parallèle et presque obligatoire de maîtresse au moins virtuelle.

Ceci à une exception près cependant, celle de la biographie d'Albani. On réhabilite le métier de chanteuse<sup>4</sup> dans le cas d'Emma

---

<sup>4</sup> Il faut bien voir qu'il s'agit pour Albani d'une carrière de cantatrice et non pas de chanteuse populaire. Cette nuance a son importance quand on compare le personnage d'Albani à celui de Ginette Bélair du *Faubourg à m'lasse* de Pierre

Lajeunesse en insistant sur son obéissance à un père qui rêvait pour lui-même (il est le premier acteur-Destinateur de la quête de la carrière à succès) d'une telle destinée. Le texte insiste aussi sur le sentiment patriotique de la cantatrice, sur son rôle d'ambassadrice culturelle du Canada et enfin sur son mariage rendu tout de même compatible avec sa carrière.

À l'inverse, Colombe Chardonnel, de *Je vous ai tant aimé*, doit abandonner la poursuite d'une carrière de chanteuse et épousera, après de nombreux délais, un homme qu'elle n'aime pas d'un amour passionné. Sa double quête d'une carrière et d'une vie amoureuse ne peut qu'être vouée à l'échec, la poussant irrémédiablement dans une marginalité insoutenable. De toute façon, pour bien montrer que le Sujet effectue somme toute le bon choix en se conformant au désir paternel, l'anti-programme est défini par des acteurs-Destinateurs qui se révèlent malhonnêtes. Tant pis pour le ravage de son identité, le personnage est réintégré dans la sphère du collectif, celle où les valeurs de la société contrôlent le destin individuel, celle où se trouve la vraie place des femmes.

Ceci se confirme dans le texte de *Ceux qu'on aime* où une quête d'aventure, d'un sujet masculin cette fois, est récupérée idéologiquement. Henri Lanoix a la passion du pilotage d'avion; ce désir, dysphorique dans le contexte de sa famille bourgeoise, est transformé en patriotisme: il devient pilote de guerre lors du deuxième conflit mondial. Mais le personnage est aussi caractérisé par ses flirts avec des femmes, elles aussi conçues comme dysphoriques dans la dynamique textuelle. Henri Lanoix arrive finalement à concilier son vouloir individuel avec le vouloir collectif et tout rentre dans l'ordre.

Il n'en est pas ainsi pour les personnages féminins, nous l'avons vu, et Louise Lanoix n'échappe pas à ce destin. Louise, soeur d'Henri, constitue un archétype du personnage féminin qui «tient le discours» de l'idéologie conservatrice à la fois dans les propos qu'on lui prête et dans les programmes narratifs qui lui incombent. Ainsi Louise se charge, non seulement d'entériner le conservatisme familial quant au choix d'une

---

Dagenais, qui rêve de devenir une vedette de la chanson du jour au lendemain à la faveur d'un concours amateur.

carrière pour Henri, mais elle veille aussi à l'éclairer sur l'incongruité de ses conquêtes amoureuses. Quant à ses quêtes personnelles, elles se résument au mariage et à l'amour, les deux s'excluant cependant. Louise épouse d'abord Alain Dorval, ami de la famille, parce que le mariage constitue, en temps de guerre, le devoir-faire d'une femme. Plus tard, se croyant veuve, elle s'engage dans une véritable quête amoureuse. Mais le retour de son mari, qui a échappé à la mort au combat et revient guéri d'une amnésie totale, oblige Louise à renoncer à ses amours.

Pour le frère comme pour la soeur, l'idéologie de conservation est un obstacle de taille à leur épanouissement personnel. À la clôture du récit cependant, le personnage masculin s'en tire par un compromis, mais le personnage féminin, lui, n'est pas arrivé à contourner le vouloir/pouvoir collectif.

Plusieurs Sujets féminins se voient assigner le rôle de mère vertueuse<sup>5</sup> à un moment ou l'autre des récits. Marie de l'Incarnation et Marie Rollet remplissent une fonction d'éducation dans leur missionnariat; Tante Jeanne et Françoise Doré doivent éduquer et protéger les jeunes filles qu'elles accueillent; Louise Lanoix exhorte son frère à se conformer aux attentes familiales et sociales.

L'importance du rôle de mère vertueuse n'a d'égal que l'incidence de la fonction de reproduction dans l'identité d'une vraie femme. Ainsi Phonsine Beauchemin, que son beau-père tient responsable de la stérilité du couple qu'elle forme avec Amable, se trouve-t-elle décrite par une sorte de non-être. En effet, le personnage se construit paradoxalement, non pas par ses actions, mais par son absence d'actions. Phonsine *n'est pas* une vraie paysanne, pas plus qu'une vraie femme, puisque non seule-

---

<sup>5</sup> Par opposition à la mère dénaturée à qui il ne reste plus que la fonction biologique de reproduction puisqu'elle renonce à prodiguer soins, affection et éducation à ses enfants. Incidemment, une des conquêtes amoureuses d'Henri Lanoix se révèle être une de ces «mères dénaturées» ayant abandonné ses enfants pour poursuivre une carrière. Le statut de mère vertueuse implique que l'exercice des devoirs maternels soit poussé à son paroxysme, la qualité du dévouement se jugeant à l'aune des sacrifices et renoncements consentis.

ment elle ne perpétue pas la lignée, mais de surcroît, elle n'arrive pas à effectuer correctement les tâches de sa condition d'épouse de paysan.

À l'opposé de Phonsine, Marie-Amanda Beauchemin se constitue comme personnage autant par son «faire» que par son «savoir-faire» domestique et pédagogique. Elle *est* l'idéal féminin du discours conservateur défendu par Didace Beauchemin: ménagère et cuisinière accomplie et mère biologique d'une nombreuse famille, elle agit de plus comme la mère de tous et chacun (son père, sa belle-soeur, etc.) qu'elle sait comprendre, amadouer, reconforter, encourager. Ce contraste avec Phonsine accentue l'acuité de son apparent «non-être».

Mais c'est à travers la perception qu'a le Survenant de Phonsine que se complète la description du personnage. Nouveau paradoxe, puisque ce Survenant représente l'idéal masculin de Didace. Or, contrairement à Didace et à Amable, le Survenant «voit» l'être profond de Phonsine, que masque l'absence des actes que le vouloir collectif prescrit à une authentique paysanne. Le personnage du Survenant devient dans ce cas, comme dans d'autres, le porte-parole d'une remise en question d'un ordre établi immuable.

C'est aussi par le biais de la relation amicale du Survenant et de Phonsine que se présente le dernier trait de son «non-être». Au-delà de la négation de l'identité de paysanne, le personnage se voit aussi nier l'identité de femme, tout simplement, puisqu'il est privé de vie amoureuse et sexuelle. Par ce dernier trait, Phonsine apparaît comme une sorte de «vieille fille», à l'image de sa voisine Angéline Desmarais.

Le personnage d'Angéline s'élabore, lui, par des actes, mais par des actes négatifs: refus d'épouser Odilon Provençal, refus de s'engager à fond dans une relation amoureuse avec le Survenant; autant de prises de position qui confirment le personnage dans sa condition. Ce comportement typique de la «vieille fille» asséchée par son refus de l'amour charnel, définit un type de femme que rejette le modèle du devoir-faire féminin circonscrit par l'abnégation et la fonction biologique de reproduction. Une célibataire en âge d'être mariée est une «vieille fille» et non pas une femme mûre, car une vraie femme, encore une fois, doit être épouse et mère.

À cette «candidate au mariage» déçue, s'oppose Bedette Salvail. Ce personnage se construit par une série d'actions menées à l'encontre du devoir-faire réservé à une jeune fille. Sa coquetterie, ses démarches répétées de séduction, puis sa quête d'autonomie représentent autant d'attaques à l'image de la jeune fille à marier, innocente, soumise à son père et en sereine attente du «bon parti» qui la consacrerait «femme» aux yeux de la communauté. C'est encore par le biais du regard positif que porte le Survenant sur sa quête d'autonomie que le personnage de Bedette accède à son statut d'être, jusque-là voilé par un paraître marqué au sceau d'une prétendue inconscience.

La condition féminine dans les oeuvres étudiées se définit donc par la nécessaire adhésion aux prescriptions sociales qui régissent avec rigidité les choix existentiels des Sujets féminins. Leur vouloir-faire personnel doit inévitablement céder la place à un devoir-faire inéluctable, parce que dicté par l'omnipotence de la collectivité, dépositaire exclusif du savoir absolu. La tension dramatique des feuilletons surgit donc au moment où les personnages féminins principaux cherchent à opposer au devoir-faire, leur vouloir individuel, le plus souvent en contradiction, au moins en partie, avec le devoir-faire: Marie de l'Incarnation devient une missionnaire entreprenante; Colombe Chardonnel tente de faire carrière; Bedette Salvail flirte avec l'autonomie. Si la tension dramatique n'est pas créée par des entreprises de la part des personnages, elle l'est par le combat intérieur qui se livre en eux entre le vouloir individuel et le devoir-faire prescrit. Marie Rollet est déchirée entre ses désirs personnels et la mission que se donne son mari; Albani (Emma Lajeunesse) souffre de solitude en pleine gloire; Phonsine Beauchemin se replie sur elle-même, incomprise et traquée; Angéline Desmarais, effarouchée par la vie, s'enfonce dans son isolement.

De façon générale les dénouements restituent l'ordre établi. Cependant le bouleversement provoqué par l'opposition des individus aux diktats collectifs aura déclenché une certaine prise de conscience de l'emprise outrancière du savoir-pouvoir collectif sur le vouloir individuel. Le personnage devenu marginal par son désir de secouer cette emprise est réintégré, non sans toutefois avoir gagné une certaine dignité. En cela, les feuilletons remettent en question, plus ou moins subtilement et à des

degrés divers, l'idéologie de conservation qu'ils décrivent. *Le Survenant* apparaît comme exemplaire à cet égard. Le surgissement, au milieu d'une communauté traditionnelle, d'un personnage aussi énigmatique que le Survenant, ralliant aussi bien l'assentiment de Didace, porte-étendard de l'immuable tradition, que celui de trois femmes — dépossédées de, ou en rupture avec leur rôle traditionnel — traduit éloquemment le dialogue entre le savoir-pouvoir collectif et le vouloir individuel qu'instaure le radiroman.

## 2. Une conception masculine de la féminitude

### 2.1. «Civilisation mâle» et idéologie de conservation

Ainsi qu'on le voit, il est assez facile de dégager un dénominateur commun aux cinq oeuvres quant à l'inscription de l'idéologie de conservation dans la manifestation de la condition des personnages féminins.

Les analyses décrivent ce dénominateur commun comme l'obligée dilution du vouloir individuel des Sujets féminins dans le devoir imposé par la communauté. Ceci permet de constater jusqu'où doivent aller les Sujets féminins dans leur renoncement à des désirs individuels légitimes, mais incompatibles avec la culture de leur collectivité; alors que le Sujet masculin, amené lui aussi à se conformer, arrive à s'accommoder du devoir imposé par la collectivité pour atteindre l'accomplissement d'un désir personnel. La destinée d'Henri Lanoix en est un bon exemple. Il va sans dire cependant qu'il serait naïf d'en conclure que tous les personnages masculins des feuilletons s'épanouissent individuellement, en tirant habilement leur épingle du jeu des contraintes sociales.

Au contraire, certains personnages masculins, dans *le Survenant* par exemple, ont déjà perdu, à l'ouverture du récit, ou perdent les caractéristiques traditionnellement dévolues à la virilité. Ainsi, Amable Beauchemin se révèle totalement dépourvu des traits fondateurs du solide paysan qu'il devrait être pour assurer la suite du vigoureux Didace, son père. Quant au Survenant, s'il est robuste, généreux, habile de ses mains, il lui arrive aussi de fuguer à Sorel. Ces fugues rappellent à Didace qu'il manque au

«Grand Dieu des routes» une qualité essentielle: on ne peut se fier complètement au Survenant; à n'importe quel moment l'appel de l'aventure pourra être plus fort que l'attachement au Chenail du Moine<sup>6</sup>.

Il ne faut pas négliger le fait que les hommes du *Survenant* et Henri Lanoix appartiennent à deux classes sociales distinctes, respectivement la classe paysanne et la bourgeoisie. Mais peu importe la classe sociale du personnage, il sera viril, conformément aux attentes de la société, s'il manifeste de la force physique et de l'autorité et s'il se qualifie comme éventuel «bon parti», c'est-à-dire honnête travailleur et soutien de famille.

Ces rôles prescrits, auxquels les personnages des feuilletons ne sauraient échapper, traduisent les valeurs de l'idéologie de conservation, encore dominante au moment de la diffusion des oeuvres. Idéologie de conservation qui visait à sauvegarder la religion et la langue du peuple canadien-français, en s'appuyant, entre autres, sur la nécessité d'une vie de famille très encadrée et du respect d'une morale étroite et désincarnée. Or, on peut voir dans cette idéologie un avatar de ce que Maurice Champagne-Gilbert appelle la «civilisation mâle», dans son essai *la Famille et l'homme à délivrer du pouvoir* (1980), où il explore des voies alternatives aux rôles que doivent assumer les hommes dans nos sociétés et qu'il décrit comme ceux de pourvoyeurs, de gérants d'objets et de guerriers. Ces rôles masculins appellent le rôle féminin stabilisateur de mère vertueuse, pilier de la famille et reposoir des valeurs traditionnelles de la morale et de la religion<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> *Faubourg à m'lasse* de Pierre Dagenais traite d'une semblable opposition entre deux personnages masculins, le fils aîné Bélair et le chambreur François, qui présentent et perdent tour à tour les qualités du futur «bon père de famille».

<sup>7</sup> Il n'est pas possible de ne pas penser que si l'idéologie de conservation constitue le cheval de bataille de l'Église catholique du Canada français à l'époque de la production des feuilletons, c'est que cette idéologie prend racine au coeur même de la «civilisation mâle», laquelle s'appuie fortement, en Occident, sur la tradition judéo-chrétienne qui réduit la femme au modèle de vierge-mère/fille de joie.

En effet les exigences du salut de la collectivité canadienne-française s'accommodent bien de la définition rigide des rôles sociaux et familiaux masculins et féminins de la «civilisation mâle». Que la description de ces rôles se retrouve dans les feuilletons en fait davantage, selon nous, des manifestations de la «civilisation mâle», fondamentale dans l'organisation collective des sociétés occidentales, et appuie l'idéologie de conservation dont l'influence est évidente au Québec dans les années de production et de diffusion des oeuvres<sup>8</sup>.

## 2.2 La féminité dans l'imaginaire d'une culture phallocrate

L'image de la femme, en tant qu'être faible et soumis (assimilé à l'enfant) et que l'homme doit protéger, est fermement ancrée dans l'imaginaire. Les personnages féminins des radio-feuilletons correspondent d'emblée à cette image ou sont amenés à y correspondre dans le déroulement de l'intrigue. Il nous est apparu intéressant de chercher comment a pu se former une telle représentation de la femme maintenue dans une condition inférieure.

Des études sur les causes et les mécanismes de l'infériorisation des femmes permettent, d'une part, de définir ce qu'on pourrait appeler la culture phallocrate, et, d'autre part, d'observer la formation du concept de féminité dans l'imaginaire d'une telle culture. On voit ainsi, surtout grâce à des travaux en anthropologie, la culture phallocrate apparaître comme l'ensemble des caractéristiques constituant l'organisation des sociétés humaines, où la collectivité des individus de sexe masculin est considérée comme supérieure, irréductible protectrice et responsable de la communauté entière. Ainsi, en nous appuyant sur deux études

---

<sup>8</sup> Il est nécessaire ici de préciser que déjà, dans *Faubourg à m'lasse* (1948-1953) par exemple et dans les *Visages de l'amour* (début des années 60), il est possible de déceler, dans le premier cas au moins, des velléités de remise en question de l'idéologie de conservation, et dans le second, une approche de la description de la condition féminine légèrement empreinte d'une influence, disons, pré-féministe.

anthropologiques et une analyse socio-historique, nous arrivons à une interprétation des feuillets radiophoniques qui voit se manifester, dans leur discours sur la condition féminine, la conception de l'état de féminité propre à la culture phallocrate.

Dans l'introduction intitulée «Toward a Logic of Culture» de son ouvrage *A Theory of Semiotics* (1979), Umberto Eco fournit la démonstration de la conception de la condition inférieure des femmes dans cette culture. Il se réfère, en cela, à la description que donne Lévi-Strauss du processus symbolique de l'échange des femmes:

[...] a woman's symbolic value which puts her in opposition within the system to other women. The woman, the moment she becomes «wife», is no longer merely a physical body: she is a *sign* which connotes a system of social obligations<sup>9</sup>.

Ainsi, dans ce que nous nommerons la logique de la culture phallocrate, la femme affublée de son rôle d'épouse n'est plus seulement un objet physique, mais devient un objet-signe. Ce qu'Eco oublie de dire cependant, c'est qu'une femme, en tant qu'objet-signe, se trouve, dans le système sémantique masculin, non seulement en opposition avec les autres femmes-objets-signes, mais en état d'infériorité par rapport aux hommes, réduite, comme elle l'est, à une simple valeur d'échange. Cette réification de la femme en dit long sur la conception mâle de la féminité.

### 2.2-a. La condition féminine: deux points de vue anthropologiques

L'anthropologue américaine Helen Fisher propose la thèse du «contrat sexuel» pour décrire l'évolution de l'humanité naissante vers une survie de l'espèce fondée sur l'organisation sociale telle que nous la connaissons encore. Dans son livre *la Stratégie du sexe*<sup>10</sup>, elle fait

---

<sup>9</sup> Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1979, p. 26.

<sup>10</sup> Helen F. Fisher, *la Stratégie du sexe. L'Évolution du comportement humain*, Paris, Calman-Lévy, 1983.

remarquer que si la station debout a facilité aux premiers humains, entre autres choses, le transport des denrées alimentaires vers le lieu de rassemblement du clan pour la distribution, elle a aussi provoqué des transformations anatomiques qui ont amené une adaptation génétique vers l'accouchement avant terme, afin d'enrayer l'augmentation des décès des femelles en couches.

Mais tout ceci provoqua aussi la prolongation de la période des soins nécessaires aux nouveaux-nés plus vulnérables et fit de la maternité un fardeau. Les femmes durent faire alliance avec les hommes pour assurer la survie de leur progéniture. Et ce sont celles qui arrivaient à copuler le plus fréquemment, celles donc dont la gestation était la plus courte, qui obtenaient plus facilement de la viande du produit de la chasse pour elles et leurs petits. À mesure que se développa ce schème social, croit Fisher, la tendance à s'allier à un seul mâle pour une longue période de temps, lequel pouvait être sûr de sa paternité face aux enfants qu'il protégeait, s'accrut. Si ce «contrat sexuel» a constitué un des modes d'adaptation de l'espèce humaine pour assurer sa survie, il ne suffit pourtant pas à expliquer le statut social inférieur des femmes.

Chantal Kirsh, dans un important article<sup>11</sup> montre pour sa part que «ce qui a rendu nécessaire une réelle infériorisation sociale des femmes a été leur capacité d'enfanter, leur contrôle sur les enfants, et la nécessité pour les hommes d'acquiescer ce contrôle»<sup>12</sup>. Ainsi, pour Kirsh, le rapport homme/femme serait-il devenu petit à petit un rapport d'inégalité à mesure que les hommes ont pris conscience du pouvoir que procurait aux femmes leur capacité de reproduction de la «force de production», selon le vocabulaire de la grille marxiste qui était son étude.

Les enfants constituaient une force de travail entièrement contrôlée par les femmes puisqu'elles en avaient l'entière responsabilité. Leur production jumelée pouvait satisfaire leurs besoins. Les hommes risquaient de se retrouver déficitaires plus souvent qu'à leur tour. Il

---

<sup>11</sup> Chantal Kirsh, «Forces productives, rapports de production et origine des inégalités entre hommes et femmes» dans *Anthropologie et Sociétés*, vol. 1, n° 3, 1977, pp. 15-41.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 37.

fallait donc qu'ils s'accaparent la force de travail des enfants, surtout quand l'organisation de la chasse se complexifia et nécessita la production d'outils et d'armes de plus en plus efficaces.

Mais pour ce faire, les hommes devaient d'abord contrôler les femmes. Or, comme ce sont eux qui disposaient des armes pour la chasse, il leur était facile d'en menacer les femmes afin qu'elles consentent à ce que les adolescents mâles les quittent pour se joindre aux chasseurs. Les mâles répondaient ainsi à la nécessité d'assurer leur survie.

Ces deux hypothèses anthropologiques sur les causes préhistoriques de l'infériorisation de la moitié de l'espèce humaine, malgré leurs différences, partagent le mérite d'évacuer d'entrée de jeu, comme le note Kirsh, l'idée que le statut social inférieur des femmes soit «le résultat d'un complot masculin»<sup>13</sup>. Elle signale cependant:

Une fois établie la domination des hommes, [...] de grandes précautions durent être prises pour que les avantages acquis ne soient pas perdus. Il est tout à fait possible de penser que dès ce moment des moyens idéologiques furent employés: valorisation du travail masculin, par exemple, et que la division sexuelle du travail devint rigide non pas tellement parce que c'était nécessaire pour la production [contrairement à ce que laissent entendre beaucoup d'auteurs], mais bien parce que c'était nécessaire pour pouvoir maintenir les femmes à leur place, c'est-à-dire dans un rôle considéré comme inférieur<sup>14</sup>.

## 2.2-b. La condition féminine: une analyse socio-historique

Cette remarque va nous permettre d'aborder l'histoire récente. Sheila M. Rothman<sup>15</sup> divise ce centenaire en quatre périodes définies par

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>15</sup> Sheila M. Rothman, *Woman's Proper Place: A History of Changing Ideals and Practices, 1870 to the Present*, New York, Bantam Books, 1981.

un modèle de rôle féminin propre à chacune<sup>16</sup>. Les deux premiers modèles surtout constituent, à peu de chose près, les composantes de «l'idéal féminin» que prêchait l'idéologie de conservation aux femmes québécoises de la même époque. Rothman définit le «virtuous womanhood» de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme le comportement féminin codifié où s'incarnent et se diffusent dans la famille et la société les valeurs soi-disant intrinsèquement féminines de chasteté et de sensibilité. Le modèle de l'«educated motherhood» — apparu dans les années 20 et remis à la mode dans les années 50 — privilégie la fonction maternelle et se caractérise, d'une part, par l'abondance soudaine d'ouvrages destinés aux femmes, mais écrits par des hommes sur l'art d'élever les enfants, et, d'autre part, par la prolifération d'institutions vouées à la protection de la santé des mères et de leurs enfants, et à la préservation du bien-être de ces derniers.

Les années 20 avaient déjà transporté la femme de la chambre d'enfants à la chambre à coucher conjugale. Cela avait été l'avènement de la «wife-companion». Le mariage romantique, engendré par l'amour et consolidé par la persistance de ce sentiment, devait construire la pérennité de la cellule familiale. Mais c'était à la femme que revenait la tâche d'assurer la durabilité du sentiment amoureux et du bonheur conjugal. Pour y arriver, l'épouse veillait à demeurer attirante afin que son mari puisse toujours être fier de sa beauté. Elle s'assurait aussi de combler tous les besoins affectifs et sexuels de son conjoint. Elle organisait la vie sociale du couple afin que celle-ci serve de tremplin à la carrière du mari. Elle avait une vie intellectuelle enrichissante qui nourrissait celle du couple et en chassait l'ennui.

En réaction à ce programme censé régir la féminité, le modèle de la «woman as a person» du mouvement de libération féminine, réamorcé dans les années 60, met de l'avant l'épanouissement des femmes en tant que personnes et non plus par le biais des rôles sociaux d'épouse et de mère, dans lesquels les visées conservatrices de la culture phallocrate cherchent à les confiner.

---

<sup>16</sup> Rothman précise que si chaque modèle apparaît à une époque donnée, cela ne signifie pas que le nouveau venu chasse celui qui le précède. Tous les modèles coexistent chacun avec plus ou moins de prégnance, et ce jusqu'à maintenant.

Les personnages historiques de Marie Rollet et de Marie de l'Incarnation, tels qu'ils apparaissent dans les radio-feuilletons, appartiennent au «virtuous womanhood» et à l'«educated motherhood». Tous deux mettent en valeur la chasteté, l'un par son état de religieuse, l'autre par sa fidélité conjugale. De plus leur fonction de missionnaires les amène à prêcher l'adhésion au «virtuous womanhood» et à agir comme des mères éducatrices. Il en est de même de Tante Jeanne et de Françoise Doré dans leur rôle d'animatrices d'une maison d'accueil pour jeunes filles. Quant à Marie-Amanda Beauchemin, elle se constitue de toute évidence comme l'archétype de la «vertueuse femme-mère éducatrice». La «wife-companion» manque à notre inventaire cependant, car si Louise Lanoix présente les atouts nécessaires à ce type d'épouse, l'absence d'amour dans son mariage la disqualifie d'emblée. De plus, il est évident que ce troisième type d'idéal féminin, très marqué par son appartenance à la classe moyenne et moyenne supérieure, ne pouvait pas être abondamment décrit dans des oeuvres qui situent surtout leurs intrigues dans des milieux modestes<sup>17</sup>.

Les types dominants d'idéal féminin proposé dans les feuilletons restent donc ceux du «virtuous womanhood» et de l'«educated motherhood». Pourtant, la remise en question de l'idéologie de conservation véhiculée par le personnage du Survenant transforme les descriptions de Phonsine Desmarais et de Bedette Salvail. Le regard que le Survenant pose sur ces deux personnages, perçant leur paraître dysphorique dans le contexte traditionnel évoqué par le feuilleton, tend à leur conférer un certain statut de personne à part entière. Ces deux personnages féminins, comme tous ceux qui tentent de s'appropriier le statut de personne autonome, se trouvent dans une situation précaire par rapport à la communauté à laquelle ils appartiennent: ils sont décrits comme menaçant l'ordre établi, un ordre où l'égalité des hommes et des femmes est inconcevable.

---

<sup>17</sup> D'autre part, on peut aussi penser que la «wife-companion» serait plus états-unienne, dans sa conception, que canadienne-française, si on se réfère à l'époque de son surgissement, en tout cas. Notons par ailleurs que le personnage d'Élise Velder, dans *la Pension Velder* de Robert Choquette, répond très bien aux canons de la «wife-companion».

Notre synthèse des analyses sémiotiques de *Ceux qu'on aime*, *C'est la vie*, *Je vous ai tant aimé*, *le Survenant* et *les Visages de l'amour* met en évidence les prescriptions de la culture phallocrate quant aux rôles sociaux dévolus aux personnages féminins. La représentation de la féminité se fait dans un discours qui relève du système sémantique mis en place selon les impératifs de cette culture. En tant qu'objet-signé dans la culture phallocrate, la femme, maintenue en état d'infériorité, apparaît dans l'imaginaire comme un être fragile qui doit être dominée pour sa propre protection. Ainsi, dans les intrigues des radioromans où les personnages féminins se situent dans le contexte d'une carrière par exemple, les célibataires et les veuves sont décrites par des propositions à contenu sémantique négatif par rapport à l'idéal féminin: privées de vie amoureuse, stériles, solitaires, égoïstes, reproductrices dénaturées, objets sexuels virtuels.

Nous avons vu, en effet, que les femmes de carrière des feuilletons souffrent de n'être pas comme les autres femmes, c'est-à-dire de ne pas pouvoir définir leur rôle par rapport à leur association avec un personnage masculin. Chaque feuilleton se clôture par l'entrée dans l'ordre de la destinée féminine, grâce à l'accomplissement d'un programme narratif qui couronne une quête de statut acceptable pour le Sujet féminin, selon le modèle imposé, à savoir celui de mère vertueuse, ou d'épouse, ou de religieuse, mais de religieuse soumise et non pas de missionnaire trop entreprenante.

### Conclusion

Les champs sémantiques de l'axe de l'individuel comportent des valeurs qui appartiennent à la fois à la culture phallocrate et au modèle du «woman as a person» de Rothman préconisé par le mouvement féministe. Les analyses montrent comment la culture phallocrate récupère ou repousse ces valeurs selon qu'elles assurent sa stabilité ou la mettent en péril.

Selon nous, le portrait de Marie de l'Incarnation est peint en insistant sur le fait qu'elle éprouve, au départ, un penchant mystique,

qu'elle comble en entrant en religion. Quand la possibilité de devenir missionnaire se présente, Marie accepte ce nouvel objectif, le fait sien, y voit un autre appel divin. Mais sa réussite est mal vue dans le monde masculin de l'Église hiérarchique et le texte revient sur la volonté de Dieu pour produire chez Marie le désir de retourner vers la vie mystique. L'analyse du traitement de la biographie d'Albani tient de la même approche. Le texte récupère l'idéologie de conservation en opposant la carrière au bonheur d'Emma: au fond d'elle-même, comme toutes les femmes, Emma Lajeunesse aspire au mariage et à la maternité, mais elle choisit de faire carrière pour obéir à son père. Ces deux cas sont exemplaires du fonctionnement ambigu de l'opposition des axes de l'individuel et du collectif.

L'émergence des champs sémantiques de l'axe de l'individuel ne fait pas que mettre en relief l'omniprésence de l'idéologie de conservation qui rejette cet axe au profit de celui du collectif. Elle lève aussi le voile sur le besoin pour l'ensemble des auteures de remettre en question l'emprise de cette idéologie sur la société. Cette remise en question se manifeste assez clairement par l'entremise du personnage du Survenant. Nous ne pouvons pas ne pas voir là, par ricochet, une certaine interpellation des valeurs de la culture phallocrate. Interpellation timide encore, lisible en filigrane dans les feuilletons, surgissant comme d'une source profonde chez ces auteures féminines produisant, par le biais des radio-feuilletons, une représentation de la féminité par trop entachée de la lourde tradition littéraire, trop longtemps occupée presque exclusivement par l'imaginaire masculin.

Toutefois, cette interprétation des feuilletons, en particulier des textes de la série *les Visages de l'amour* et du *Survenant*, plus proches dans le temps de la poussée du discours féministe de la seconde moitié du siècle, pourrait servir d'hypothèse à une étude des débuts du glissement du système sémantique de la culture phallocrate vers un autre système, postulé par une culture en puissance, celle de l'égalité dans la différence. Dans un système culturel transformé, le système sémantique utilisé pour décrire la condition féminine subirait une métamorphose et la représentation de la femme dans l'imaginaire pourrait éventuellement être conçue à plus juste titre comme la féminité.

## Un «Petit Voyage» aux «Nouveautés dramatiques»

Le 5 septembre 1921, un navire largue sur les quais du port de Montréal un pauvre hère à bout de ressources. Ce rat de cale, marseillais de naissance, parisien d'adoption, ignorait alors que le destin ferait de lui un virtuose de la torture, du sadisme et de la cruauté. Aurait-il repris la mer si on lui avait appris que ses intrigues feraient pleurer par dizaines de milliers ces Québécois et surtout ces Québécoises qui l'accueillaient? Quoi qu'il en soit, après le triomphe de sa *Mère abandonnée*<sup>1</sup>, Henry Deyglun est perçu essentiellement comme un auteur de mélodrames.

Mais c'est là une erreur de perspective que l'histoire littéraire hésite encore à corriger. S'il est un élément, en effet, qui caractérise l'oeuvre de cet auteur prolifique, c'est la diversité. Deyglun pratique la comédie, le drame, le roman et l'essai. Dès 1933, il se lance avec bonheur dans l'écriture radiophonique. Il ne faut donc pas s'étonner qu'en octobre 1950, lorsque *les Nouveautés dramatiques*<sup>2</sup> apparaissent à l'horaire de Radio-Canada, Henry Deyglun soit un des premiers à y apporter sa collaboration. *Le Petit Voyage* est diffusé le 12 novembre 1950, dans une réalisation de Guy Beaulne<sup>3</sup>.

En 1950, bien sûr, on ne se pose pas les mêmes questions qu'aujourd'hui. À tout le moins, on ne les pose pas de la même façon. Voilà pourquoi nous avons voulu prendre, comme point de départ de notre analyse, les questions posées par les intervenants eux-mêmes dans la série

---

<sup>1</sup> Mélodrame de Henry Deyglun présenté au Chanteclerc en 1925.  
<sup>2</sup> Série diffusée à CBF du 15 octobre 1950 au 15 avril 1962.  
<sup>3</sup> Pour le texte, voir Louise Blouin et Raymond Pagé dans «Dossier Henry Deyglun», *l'Annuaire théâtral*, Montréal, Société d'histoire du théâtre du Québec, 1985, pp. 110-127 (à l'avenir: *A.T.*). L'enregistrement de l'émission est disponible à Radio-Canada.

en général, dans *Le Petit Voyage* en particulier. En somme, nous retenons le postulat que le discours radiophonique propose son propre instrument d'analyse. «Comment» parle le sujet engagé dans les circonstances particulières de son discours, discours considéré, selon l'expression de Patrick Charaudeau, comme une dialectique «d'actes significateurs»<sup>4</sup>?

Une première audition de l'émission laisse l'impression d'avoir été victime d'un discours décevant, et même insignifiant. Un jeune couple d'explorateurs, Line et Jean, est enlevé par des extra-terrestres dans une soucoupe volante. Les captifs, cobayes des Hilariens qui les plongent tour à tour dans les éprouvettes de la sérénité, de la beauté, de l'angoisse et de l'enfance, sont ensuite renvoyés sur terre et se réveillent dans leur lit. C'est le procédé classique exigé par le vraisemblable: un rêve, provoqué par l'anxiété de Line qui doit soutenir, quelques heures plus tard, une thèse à la Faculté des sciences.

Voilà, en bref, le discours que l'auditeur de 1950 semble avoir été en mesure de capter. Or la relecture nous donne sur celui-ci un avantage indiscutable. Elle nous permet d'échapper au rythme de continuité imposé par la radio. *Le Petit Voyage* apparaît alors dans une perspective nouvelle, nettement plus stimulante. Son intérêt ne se limite plus à la diégèse, mais semble plutôt résider dans le fait que ce radiothéâtre joue avec la naïveté de l'auditeur. Celui-ci devient, sans le savoir, le cobaye d'une expérience où le fait théâtral est constitué essentiellement d'un métalangage du discours dramatique. L'intertextualité engagée entre le sujet-destinateur et le sujet-destinataire informe une aventure qui se réalise dans le temps et dans l'espace, donc une aventure incontestablement radiophonique.

Ce projet d'écriture s'inscrit d'abord dans la structure générale du texte. Celui-ci se construit en trois temps. Au centre, occupant presque tout l'espace du récit (en fait 25 des 30 minutes de l'émission), un rêve, soit un lieu de fiction. Mais ce rêve est en quelque sorte mis entre parenthèses: d'une part en amont, où une didascalie invite le réalisateur

---

<sup>4</sup> Patrick Charaudeau, *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique (Théorie et pratique)*, Paris, Hachette, 1983, p. 13.

à signaler le contexte onirique à l'auditeur<sup>5</sup>; d'autre part en aval, où le réveil des dormeurs amorce la séquence finale. Il est à remarquer cependant que les deux indices proposés par la didascalie d'ouverture n'offrent à l'auditeur aucun rapport logique avec les événements qu'ils devraient annoncer. En conséquence ces indices risquent fort de ne pas être pris en compte.

Or c'est manifestement là une stratégie du scripteur. Celui-ci cherche à donner au rêve un effet de réel. L'emprunt à l'univers de la science-fiction, loin d'accentuer le caractère onirique de la diégèse, l'ancre au contraire dans un réel extra-diégétique. En effet la fin des années 40 et le début des années 50 marquent, en Scandinavie d'abord et en Amérique ensuite, l'irruption de milliers de soucoupes volantes et d'autres O.V.N.I. dans le ciel de notre planète-épreuve. Du moins les témoignages qui en font état se multiplient<sup>6</sup>. *Le Petit Voyage* peut donc apparaître comme une dramatisation d'un de ces récits. Le lieu est précis, identifiable: Los Alamos, au Nouveau-Mexique. La parole de Jean est celle d'un JE qui insiste sur sa fonction de témoin d'un réel immédiat: «Ma caméra, où est ma caméra?... Je vois une soucoupe volante de mes propres yeux... il n'y a pas de doute»<sup>7</sup>. Enfin, élément non négligeable, l'enlèvement de Jean et de Line a lieu à 9h30 (21h30), soit à l'heure même où débute l'émission.

L'intention que Deyglun révèle par cette stratégie nous semble assez claire: introduire l'auditeur dans la réalité du rêve, mais en lui dissimulant la nature onirique de cette réalité. La réalité du lien entre l'auteur et l'auditeur est ici fondée sur une tromperie, c'est-à-dire sur une illusion.

L'objectif de Deyglun n'est pas seulement de donner à l'aventure qui structure la diégèse un caractère de vraisemblance mais aussi, et peut-

---

<sup>5</sup> «Bruit d'un réveil-matin tout près du micro... Souffle de deux dormeurs...», *A.T.*, p. 110.

<sup>6</sup> Guy Tarade, *Soucoupes volantes et civilisations d'outre-espace*, Paris, Éditions J'ai lu, 1969, pp. 203-222.

<sup>7</sup> *A.T.*, p. 112.

être surtout, d'expérimenter la puissance de suggestion du médium radio-phonique sur l'auditeur en jouant avec celui-ci et en se jouant de lui. Ce jeu est marqué dans le texte même par des indices qui, s'ils étaient élucidés par l'auditeur, lui feraient prendre conscience qu'on se moque de lui. Ainsi Jean répète par deux fois à Line: «C'est du rêve pur»<sup>8</sup>; «Je fais un beau rêve»<sup>9</sup>. Cette dénégation du rêve s'affirme aussi dans la présence permanente des Hilariens, dont le nom signifie «ceux qui rient de...».

Ces indices peuvent difficilement prendre valeur de signes pour l'auditeur car l'intention du scripteur est de les rendre obscurs. Ils sont là, cependant, et qui ne les a pas remarqués ou qui les a mal interprétés devient lui-même la victime de «ceux qui rient de...». Le scripteur sait que le radiothéâtre impose son rythme à l'auditeur et il profite pleinement de cet avantage, non sans un certain amusement.

Le réalisateur de l'émission appuie avec brio cette stratégie du scripteur. Afin d'accroître l'effet de réel, il élimine les marques trop transparentes du rêve, comme le bruit du réveil-matin et le souffle des deux dormeurs<sup>10</sup>. Mais il ajoute des indices d'une autre nature. Ainsi le discours des Hilariens est ponctué d'un rire automatique, ridicule, signifiant d'insignifiance puisqu'il s'adresse à l'auditeur.

Dans cette mise en scène, la musique joue un rôle d'une grande importance. Qu'elle soit utilisée comme transition ou comme effet sonore, son rythme et sa tonalité reproduisent ce rire des Hilariens et portent, par conséquent, l'intention du scripteur et du réalisateur. La musique de clôture est particulièrement expressive à cet égard. Elle surgit lentement comme un lourd sarcasme, puis son rythme s'accroît rapidement pour éclater en une cascade de fous rires, essayant sans doute ici d'entraîner l'auditeur, maintenant conscient d'avoir été piégé, dans l'hilarité générale. C'est la tentative de réconciliation des Hilariens et des Terriens!

---

<sup>8</sup> A.T., p. 123.

<sup>9</sup> A.T., p. 124. N'est-ce pas Freud qui a dit que le rêve intérieur est celui qui renvoie au vrai?

<sup>10</sup> Voir ci-haut, note 5.

Cette tentative est confirmée par la dernière intervention de l'annonceur, intervention ajoutée par le réalisateur et qui s'adresse directement à l'auditeur: «Et voilà! C'était un rêve». Puis, sur un ton humoristique: «Hon! Vous l'aviez deviné...!» Cette dernière remarque, qui introduit un bref effet de conversation, lance en fait un dernier trait d'ironie. L'annonceur laisse le dernier mot à l'auditeur tout en lui faisant sentir que lui, il n'est pas dupe. Il s'assure du même coup une sortie élégante dans l'éventualité où la mèche aurait été effectivement éventée.

Ici nous cernons le véritable projet de parole qui est à la source de l'émission. L'ironie déployée par le jeu de cache-cache entre le destinataire et le destinataire du *Petit Voyage*, a essentiellement une fonction métalinguistique: c'est à un petit voyage dans l'univers fantastique du discours radiophonique que l'auteur et le réalisateur nous convient.

Qu'est-ce en effet que ce voyage, que ce rêve, sinon la représentation des désirs et des peurs du personnage Line? À l'intérieur de la fiction se construit une autre fiction, discours émanant du fantasme d'un personnage qui rêve. Nous voici donc entraînés dans un voyage intérieur où le JE de Line porte un regard de conscience sur lui-même ainsi que sur la réalité qui lui est extérieure. Et ceci se réalise par un effet d'irruption du fantastique dans l'univers de la quotidienneté, du «normal». L'auditeur ne sait pas (ou du moins ne devrait pas savoir) que le discours englobé est le produit d'un personnage qui rêve. Mais il a conscience, conscience peut-être engourdie mais réelle, que le texte de l'émission est la construction d'un auteur qui en quelque sorte fantasme, crée un univers de fiction. Et c'est précisément cette conscience que le médium tente d'endormir pour assurer l'évasion dans l'imaginaire, à moins que ce ne soit l'invasion de l'imaginaire.

Le rêve de la diégèse offre donc une métaphore de la création artistique. Line, dans l'acte inconscient de production d'une parole, apparaît comme la substitution par équivalence de l'auteur. Mais en tant que destinataire interprétant de sa propre production onirique, elle représente également l'auditeur. «On ne voit rien. On n'entend que ces

sonorités bizarres, inidentifiables»<sup>11</sup>, remarque Line en s'éveillant dans la soucoupe volante. N'est-ce pas là l'impression d'une auditrice de la radio? Line insiste: «Qu'est-ce que cette paroi? Cette sorte de cage où nous sommes?... Car en somme nous ne savons pas où nous sommes. Rien autour de nous dans cette cage ne peut nous renseigner. Elle est faite de matériaux inconnus, inidentifiables»<sup>12</sup>. Cage-studio? Cage-récepteur? Cage-imaginaire? Ces matériaux nouveaux, mouvants, fluides, ne connotent-ils pas des ondes sonores? D'ailleurs Jean, entraîné sur l'astre de Jouvence, s'exclame: «L'air est chargé d'ondes de jeunesse»<sup>13</sup>.

Line et Jean sont donc, à double titre, les cobayes d'une expérience. D'une part, comme personnages de fiction, ils sont des créations de l'auteur, projection de son désir: «[...] nous sommes ici en pays d'Hilare. Ce savant doit nous observer au fond de notre vivier avec ses instruments et nos discours l'amusent»<sup>14</sup>. Remarque confirmée par l'Hilarien lui-même: «[...] on peut lire vos pensées, diriger vos sensations, mais jamais vous n'aurez rien à craindre»<sup>15</sup>. En effet, puisqu'ils sont des personnages de fiction! Et Jean de s'interroger sur l'identité de ce manipulateur: «Qui peut bien nous guider dans cet embarras de trafic interplanétaire? [...] Sans doute, nous sommes *radioguidés*...»<sup>16</sup>. D'autre part, ces cobayes sont également les substitutions équivalentes de l'auditeur, manipulé de la même façon par les stratégies de communication de l'auteur.

Quant aux Hilariens qui, à l'intérieur du discours diégétique, fabriquent les éléments constitutifs du voyage fantastique, et ce par simple effets de suggestion, ils illustrent bien sûr le travail et l'attitude tant du réalisateur que du scripteur. Ils déplacent Jean et Line, les plongent en différents lieux théâtraux, chacun de ceux-ci étant caractérisé par une atmosphère originale, source d'un sentiment précis.

<sup>11</sup> A.T., p. 114.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 122. C'est nous qui soulignons.

Le discours radiophonique se laisse donc entendre dans cette émission comme un jeu gratuit entre le destinataire et le destinataire, dans une tentative de manipulation de l'espace et de la distance. Distance et non distanciation, car le destinataire-auditeur ne doit pas prendre conscience que rêve et émission sont de simples effets de fascination. L'auditeur n'est pas amené à réfléchir sur le discours pendant le radiothéâtre, et il pourrait difficilement le faire après puisqu'il ne lui est offert qu'une seule lecture. Son rôle, c'est de se laisser capturer, captiver.

Cette séduction ne peut cependant opérer qu'à deux conditions. La première est énoncée explicitement dans la diégèse par l'intermédiaire du personnage Line: «Oh! Jean, Jean comme il faut croire»<sup>17</sup>. À cet acte de foi, à cette mise en disponibilité du destinataire doit toutefois répondre un pouvoir de séduction puissant. Line en précise l'intensité et l'effet: «C'était tellement net ce que j'ai vu, entendu, senti dans ce rêve que je ne suis pas loin de croire d'avoir une existence concomitante à celle, que seule, tu me connais»<sup>18</sup>. Réveil après un rêve ou retour d'une autre existence perçue comme un rêve?

Mais par quels moyens la radio peut-elle obtenir une telle puissance de suggestion? Quelles sont les techniques de théâtralisation les plus efficaces? *Le Petit Voyage* pose la question et tente d'y répondre tout à la fois. Le jeu entre le destinataire et le destinataire a pour fonction essentielle et avouée d'expérimenter un mode de communication, de multiplier les expériences de mise à distance de l'auditeur et de mise en contact avec lui. En somme, ce radiothéâtre génère une pragmatique du langage radiophonique. Il se concentre sur la fonction phatique du discours en misant non sur le vraisemblable ou le réalisme, comme peut le laisser supposer la chasse aux effets de réel, mais sur un jeu gratuit de pures sensations.

Sa structuration en multiples séquences marque déjà un souci de soutenir et de relancer l'attention de l'auditeur. Mais elle permet surtout

---

<sup>17</sup> A.T., p. 122.

<sup>18</sup> A.T., p. 127.

de fractionner le récit en fragments d'événements, chacun de ces fragments étant destiné à induire chez l'auditeur une émotion ou un sentiment particulier: peur et angoisse, sérénité, déplacement dans l'espace et dans le temps. L'émission se construit à la manière d'un dialogue entre le destinataire et le destinataire, fondé «sur le fugitif, l'invisible, jouant sur l'alerte, l'émotion, l'imaginaire»<sup>19</sup>.

*Le Petit Voyage* cherche non seulement à faire entendre mais aussi à faire voir, faire sentir et faire comprendre. Le sens auditif est sollicité par les effets sonores traditionnels: sons étranges, sifflements, grésillements, rugissements, cris et musique qui tentent de provoquer l'anxiété; sifflements et effets de freinage pour la vitesse dans l'espace; voix qui rajeunissent jusqu'aux vagissements d'un bébé pour le voyage dans la quatrième dimension.

Mais c'est le sens visuel qui est convoqué comme support privilégié de l'expérience. C'est le texte qui semble appuyer le signe sonore, et non l'inverse. Scripteur, narrateur et réalisateur donnent l'impression de s'effaçer devant des témoins dont le dire est le produit d'une expérience saisie grâce à une connivence essentielle de la vue et de l'ouïe. Le médium radiophonique est utilisé comme un instrument capable d'assurer une projection de lumière sur l'écran-imaginaire de l'auditeur, un cinéma de l'ouïe qui réalise son effet par le regard: «[...] nous voyons là, sous nos yeux, le fantastique en illumination...», s'exclame Line<sup>20</sup>. Il ne s'agit pas là d'un simple rapport métaphorique. La lecture des didascalies paraît indiquer que Deyglun considère comme possible de transporter la lumière par l'intermédiaire d'ondes sonores. La didascalie suivante est particulièrement significative à cet égard: «Il faut donner l'impression du *bruit* que fait un projecteur puissant qui s'ouvre dans la nuit des *vibrations de lumière*»<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> André-Jean Tudesq, «Les conditions de production du discours radiophonique», dans *Aspects du discours radiophonique*, Paris, Didier érudition, 1984, p. 18.

<sup>20</sup> A.T., p. 123.

<sup>21</sup> A.T., p. 121. C'est nous qui soulignons.

Quant au sens olfactif, sa sollicitation par le biais du médium radiophonique reste un défi. Deyglun s'y essaie dans une séquence où le champ sémantique se déploie en prenant appui sur les paradigmes «respi-re» et «air»<sup>22</sup>. Mais cet «air» convoque le «*on air*», qui lui nous rappelle que ce texte est d'abord le métalangage d'une pragmatique de la théâtralisation radiophonique. Deyglun l'offre aussi comme un discours plus général sur l'art et la création.

L'oeuvre de fiction, qui est création artistique, est présentée ici comme la mouvance continuelle de formes fluides, créées par une mise en correspondance du son, de la lumière, du silence et de l'ombre. L'oeuvre d'art s'y définit par l'imprévisible. Le rythme ne se soumet à des règles que pour mieux donner forme à l'inconnu, rendre visible l'imprécis et créer le mystère. La création artistique est présentée comme un produit du libre jeu de la subjectivité, une activité ludique et gratuite qui vise avant tout à plaire par une plongée dans l'aventure et la liberté. L'auteur est un dieu qui maintient en vie, par un acte permanent, l'univers qu'il a créé. Sans cette création continue, sans cette relation permanente de l'être créateur et de l'être créé, tout disparaîtrait comme un songe au réveil du dormeur.

Effectivement, lorsque tombe la dernière note du thème musical à la fin de l'émission, lorsque l'auditeur décroche de la fiction ou qu'il tourne le bouton du récepteur, il ne reste rien de la fable. «Un rêve a passé», conclut Jean<sup>23</sup>. Cette remarque laconique rappelle celle de F. Brown à la fin de sa nouvelle *Martiens go home*:

Luke a raison: l'univers et tout ce que celui-ci renferme existent seulement dans son imagination. C'est lui qui l'a inventé, comme il a inventé les Martiens. Seulement voilà: c'est moi qui ai inventé Luke. Conclusion: quelle possibilité d'existence cela laisse-t-il à Luke ou aux Martiens? Ou à vous qui me lisez, tout autant que vous êtes?<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> A.T., p. 114.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 126-127.

<sup>24</sup> F. Brown, *Martiens go home*, cité dans Henri Baudin, *la Science-fiction*, Paris-Montréal, Bordas, Coll. Connaissance, 1971, p. 118.

Il est probable qu'une première audition postérieure à la lecture de cette brève analyse provoque un sentiment de déception. Mais que s'est-il réellement passé pendant ce *Petit Voyage*, sinon une expérimentation sur le langage radiophonique? un jeu d'écriture dont le seul plaisir est l'enjeu? Voilà qui suffit à donner à cette «nouveauité dramatique» une couleur de «modernité»<sup>25</sup>. Deyglun montre ici la souplesse de son talent ainsi que son intérêt pour les différents modes d'écriture. Avec cette émission, la série des *Nouveautés dramatiques* s'affirme explicitement comme un laboratoire d'écriture dramatique. D'entrée de jeu, elle prend son sens.

---

<sup>25</sup> *Modernités*, radiothéâtre de Henry Deyglun diffusé à CBF le 19 février 1956, dans le cadre des *Nouveautés dramatiques*.

Louis Francoeur

## La parole en retrait

Hermogène disait: «La nature n'assigne aucun nom en propre à aucun objet: c'est affaire d'usage et de coutume chez ceux qui ont pris l'habitude de donner les noms»<sup>1</sup>. Depuis ce célèbre dialogue entre Cratyle et Hermogène, nous avons toujours été placés dans une situation similaire à celle de Socrate appelé à trancher leur pénible débat concernant le caractère arbitraire ou motivé des signes linguistiques. Du reste, nous savons d'expérience quelle importance revêt cette question quand il nous faut nous pencher sur la nature même des signes dramatiques, ceux que nous sommes encore convenus de distinguer entre signes linguistiques et signes iconiques, comme si nous voulions toujours marquer leur différence, en les opposant radicalement l'un à l'autre. C'est que nous sommes inconsciemment tributaires du débat instauré par Platon il y a plus de deux mille ans: «Le plus grand déchirement de notre temps vient du bruit formidable que fait le langage pour prétendre qu'il produit le siècle alors que nous vivons, taciturnes, dyslexiques, noyés parmi les objets»<sup>2</sup>.

Fascinés par le sort que réservaient les mythes grecs aux passions du coeur humain, condamnés, nouveaux Sisyphe, à chercher inlassablement des réponses à nos interrogations les plus secrètes, nous avons acquis la certitude que nous trouverions toujours dans le langage des dieux une parole qui fût à la mesure de nos espoirs. Des tragiques grecs à la littérature française contemporaine, Antigone, Oedipe, Orphée, Protée, Eurydice et Médée, nous étaient devenus à ce point familiers que nous n'aurions jamais douté de leur présence salutaire dans notre mémoire collective. Eschyle, puis Racine, Cocteau, Claudel, Anouilh et Montherlant nous avaient habitués à confier au langage grec le soin d'établir les

---

<sup>1</sup> Platon, *Oeuvres complètes*, tome V, 2<sup>e</sup> partie, Cratyle, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Société d'édition «Les Belles-Lettres», 1950, 384d.

<sup>2</sup> Michel Serres, *Statues*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», p. 51.

frontières de notre culture. La famille des Amphitryons ne pouvait s'éteindre avec le personnage de Giraudoux. Tôt ou tard apparaîtrait, espérons-nous, un trente-neuvième époux d'Alcmène qui serait «un petit Messie pour trois ou quatre phrases»<sup>3</sup>. Et voilà que, plutôt, surgit sous nos yeux incrédules un univers de dragons, verts, rouges, blancs, qui nous parlent en diverses langues d'un pays aux horizons encore inconnus.

Le théâtre que nous nous plaisons volontiers à reconnaître, parmi tous les genres littéraires, comme celui dont le rythme de développement est plus lent, n'en constitue pas moins dans toutes les cultures un témoin privilégié des mutations profondes susceptibles de s'y produire. Le nôtre n'échappe pas à cette réalité. Nous n'avons présentement qu'à observer sa structure sémiotique pour nous persuader que des changements de la plus haute importance sont en train de se produire. La parole est comme placée en retrait. Elle qui s'était vu reconnaître depuis plus de deux mille ans le pouvoir unique d'engendrer le monde, est confinée depuis peu, impuissante, à un rôle secondaire dans l'univers dramatique. C'est que la logique qui guidait l'être humain dans la création et l'organisation du monde change progressivement de support. La parole cède peu à peu sa place à l'objet. Ce n'est pas une mince révolution qui secoue ainsi le monde de la dramaturgie, si nous nous souvenons que depuis les premières pièces d'Euripide jusqu'à celles de Corneille ou de Ionesco, ce fut toujours par la magie de la parole que nous sommes parvenus à nous rendre le monde acceptable. Chaque soir, toutes les scènes théâtrales du monde nous rappelaient le pouvoir unique de la parole à organiser l'idéologie que nous souhaitions voir dominer le monde. Nous n'avions que faire du geste et du regard que nous avions, du reste, relégués au second plan, tout juste bons, pensions-nous, pour servir la parole souveraine. Nous avons cru cet ordre pérenne. Comment se pouvait-il que nous entendions aujourd'hui le chant des dragons couvrir, pour notre confort, la plainte exaspérante d'Amphitryon? Comment aurions-nous pu, hier encore, imaginer voir sur la scène le tai-chi se déployer, pour notre édification, sur les pas aériens d'Alcmène? Nous n'avions pas remarqué que depuis plus de deux mille ans, notre culture

---

<sup>3</sup> Jean Giraudoux, *Juliette au pays des hommes*, Oeuvre romanesque, tome 1, Paris, Grasset, 1955, p. 601.

avait sans cesse oeuvré à créer son propre chaos, un univers autrement organisé, qui permettrait la substitution de l'objet à la parole. Possesseurs d'une culture que nous ne pouvions imaginer différente, arpenteurs des limites que nous lui avions tracées, nous acceptions sans trop de peine que ce qui se trouvait en dehors de ses frontières fût sa négation même. Au reste, aussi longtemps que nous prétendions donner de l'être humain une définition qui trouvât dans la parole le critère discriminant, faisant de l'homme, parmi tous les animaux, «celui qui parle», nous n'avions pas à craindre de perdre notre identité. L'énumération de tous les autres attributs dont l'homme avait été l'objet n'avait toujours été, en réalité, que l'inventaire de ses aptitudes à demeurer l'«être parlant». Si, en effet, les Romains s'étaient plu à retenir en l'être humain la dimension rationnelle de cet être raisonnable entre tous, ils ne l'avaient jamais fait au détriment de la parole qui, chez lui, donnait accès à la représentation et à la communication de la pensée. L'*homo faber* du début de l'ère moderne n'avait pas laissé d'être aussi un homme de parole, dans la vie quotidienne comme au théâtre. Comme l'aura été, en son temps, l'*animal laborans* que nous avaient offert comme héros les philosophes du XIX<sup>e</sup> siècle. Rouage essentiel de la désormais nécessaire productivité, l'homme ainsi défini ne vivait pas moins sous le joug léger de la même loi de transformation «linguistique» de son travail. En établissant les conventions qui définissaient les conditions et les règles de son activité quotidienne, l'homme se donnait toujours l'illusion sinon la certitude de dominer l'objet sur lequel il devait se pencher tous les jours. Bref, tout était pour le mieux dans notre culture aussi longtemps que la parole, véritable légisigne, pouvait forger la loi. Facilitant l'éclosion d'un certain type de textes dramatiques, sanctionnant, juge suprême, le permis et l'interdit, combattant même les oeuvres pour elle trop encombrantes, la parole assurait son règne, comme elle l'avait toujours fait, par sa transcendence incontestée. Aujourd'hui encore, menacée par la soudaine invasion de l'objet sur la scène, comme en témoignent les spectacles du Théâtre Repère et de Carbone 14, la parole feint d'ignorer le danger. Le Bérenger de *Rhinocéros* ne doit-il pas son salut à l'impuissance qu'il éprouve à métamorphoser la parole humaine en barrissements?

Ahh, Ahh, Brr! Non, ce n'est pas ça! Essayons encore plus fort! Ahh, Ahh, Brr, non, non, ce n'est pas ça! Que c'est faible! comme cela manque de vigueur! Je n'arrive pas à barrir.

Je hurle seulement. Ahh, Ahh, Brr! Les hurlements ne sont pas des barrissements! [...] Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout! Je ne capitule pas!<sup>4</sup>

Souveraine parole, qui, dans l'aveu même de son assujettissement, ouvre la voie de la libération de l'homme qui la prononce, comme le fait aussi Clov dans *Fin de partie*:

On m'a dit, Mais c'est ça, l'amour, mais si mais si, crois-moi. [...] On m'a dit, Mais c'est ça, l'amitié, mais si, mais si, je t'assure, tu n'as pas besoin de chercher plus loin. On m'a dit, C'est là, arrête-toi, relève la tête et regarde cette splendeur. Cet ordre! On m'a dit, Allons, tu n'es pas une bête, pense à ces choses-là et tu verras comme tout devient clair. Et simple<sup>5</sup>.

Les *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay se trouvaient-elles moins sous le pouvoir libérateur du langage quand elles découvraient dans le rythme incantatoire du bingo l'unique issue à leur servile condition de ménagères?

Là, c'est ben simple, j'viens folle! Mon Dieu, que c'est donc excitant, c't'affaire-là! Chus tout' à l'envers, j'ai chaud, j'comprends les numéros de travers, j'mets mes pitounes à mauvaise place, j'fais répéter celle qui crie les numéros, chus dans tous mes états! Moé, j'aime ça, le bingo! Moé, c'est ben simple, j'adore ça, le bingo! Moé, y a rien au monde que j'aime plus que le bingo! La partie achève! J'ai trois chances! Deux par en haut, pis une de travers!<sup>6</sup>

Loin de proposer une nouvelle dramaturgie, comme on aurait voulu nous le faire croire, les oeuvres de Beckett, de Ionesco et de Tremblay étaient, par la transcendance qu'elles reconnaissaient à la langue, la

---

<sup>4</sup> Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, Théâtre III, Paris, N.R.F., 1963, acte III, p. 117.

<sup>5</sup> Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Édition de Minuit, 1957, pp. 107-108.

<sup>6</sup> Michel Tremblay, *les Belles-Soeurs*, Théâtre vivant 6, Montréal, CEAD, 1968, acte II, p. 55.

parfaite incarnation de la tradition dramatique d'Occident. La grandeur tragique des hurlements de Bérenger, de la plainte de Clov ou du chant des belles-soeurs résidait tout entière dans une langue dont la poésie créatrice évoquait, pour nous, l'aveu sublime de Phèdre: «Malheureuse, quel nom est sorti de ta bouche?» Vanité des débats qui entourèrent ces oeuvres, lorsque nous nous souvenons qu'elles se nourrissaient toutes à la même source grecque.

Du reste, toutes les irrévérences que l'on avait osé commettre envers le ciel, toutes les transformations que l'on avait fait subir à l'itinéraire terrestre des dieux, toutes les sanctions que l'on s'était avisé de prendre à l'encontre des créatures célestes avaient toujours été accomplies dans le respect absolu, non pas de la légende, tant s'en faut, mais du langage grec dans lequel les hommes parlaient des dieux. Giraudoux en est un témoin privilégié dans son *Amphitryon 38* dont l'héroïne a cent fois «changé, par une phrase humble ou charmante, la vérité divine en vérité humaine»<sup>7</sup>. Le sujet n'est certes pas nouveau et l'auteur tient à préciser, avec l'humour qu'on lui reconnaît volontiers, qu'il a eu trente-sept devanciers. Le compte est-il juste? À vrai dire, Giraudoux se soucie aussi peu de faire de l'arithmétique que de se conformer à la légende grecque elle-même.

Dans le récit antique, Alcmène appartient à la race de Persée. D'une beauté remarquable, elle a été confiée par son père à Amphitryon sans que celui-ci, cependant, n'obtienne l'autorisation de consommer leur mariage avant qu'il ne l'eût vengée de la mort de ses frères. Ils vivront pendant un certain temps en exil, à Thèbes. Puis Amphitryon partira en expédition contre les Téléboens. C'est au moment où, vainqueur, il revient dans son pays d'adoption que Jupiter décide de s'unir à Alcmène. Puisque la vertu de la jeune femme est aussi bien connue des dieux que des hommes, le maître de l'Olympe revêtira l'aspect d'Amphitryon. Lorsque celui-ci rentre chez lui, il est tout étonné de ne pas recevoir un accueil empressé. De surcroît, lorsqu'il commence à raconter à Alcmène sa campagne militaire et sa victoire, celle-ci répond qu'elle en connaît

---

<sup>7</sup> Jean Giraudoux, *Amphitryon 38*, Théâtre, tome 1, Paris, Grasset, 1958, II, 3, p. 168.

déjà tous les détails. Consulté au sujet de ce mystère, Tirésias, le devin, révèle au nouvel époux son infortune glorieuse. Amphitryon songe à punir l'épouse «infidèle» mais l'intervention de Jupiter l'en empêchera.

De cette légende qui fut tant de fois l'objet de la sémiosis dramatique, Giraudoux respectera les grandes lignes, tout en lui conférant une signification très personnelle. Chez Plaute et chez Molière aussi bien que chez leurs nombreux imitateurs, l'intrusion de Jupiter dans l'heureux ménage servait de simple prétexte à un quiproquo qui pouvait mettre à profit toutes les facettes de la comédie légère. Le chassé-croisé des personnages, Alcmène trompée par Jupiter, Amphitryon abusé par le dieu, tous ces personnages qui ne savent plus où ils en sont dans le drame dont ils sont les innocentes victimes, cela pouvait, en effet, fournir une abondante matière à comédie. Giraudoux, pourtant, en reprenant la vieille légende, la ramène à ses sources grecques. Il n'était d'ailleurs pas le premier depuis Molière à renouveler ainsi la légende de la naissance d'Héraclès. Un siècle avant lui, Kleist, le dramaturge allemand, avait déjà choisi cette voie. C'est lui qui, en particulier, avait fait passer le rôle principal d'Amphitryon à Alcmène<sup>8</sup>. La vierge fidèle était une passionnée d'absolu qui aimait moins dans Amphitryon le héros réel que celui dont elle nourrissait ses rêves. En revanche, l'orientation que Giraudoux donnera à la fable grecque, s'expliquera bien plus par la conception qu'il se fait de l'ordre de l'univers que par le besoin d'absolu de ses personnages. Chez les auteurs grecs, Alcmène était avant tout le symbole de la fidélité conjugale, tandis que les dieux engagés dans cette aventure personnifiaient la puissance despotique de l'ordre divin. Si les promesses de Jupiter pour s'approcher de la jeune femme conféraient au refus d'Alcmène une valeur héroïque, cela ne diminuait en rien l'autorité et le prestige du maître de l'Olympe, familier de ces aventures galantes. Chez Giraudoux, il en ira tout autrement pour les dieux qui ne sortiront pas grandis de leur incursion dans l'intimité des hommes<sup>9</sup>. Ainsi, non seulement Giraudoux dirige-t-il notre attention sur Alcmène plutôt que sur

---

<sup>8</sup> Jacques Voisine, *Trois Amphitryons modernes (Kleist, Henzen, Giraudoux)*, Archives de lettres modernes, 1961, III, n° 35.

<sup>9</sup> René Marill Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Paris, Nizet, 1957, p. 360.

Amphitryon mais encore fera-t-il de son héroïne le symbole de la créature humaine parfaite. La fidélité conjugale n'est plus une fin en soi, comme avaient pu le concevoir les fabulistes grecs, elle devient un moyen de s'accomplir pleinement à l'intérieur de la création, tout en permettant de s'opposer aux avances des dieux.

J'ai des sens mesurés, et qui ne s'égareront pas. Je suis sûre que je suis la seule humaine qui voie à leur vraie taille les fruits, les araignées, et goûte les joies à leur vrai goût. Et il en est de même de mon intelligence. Je ne sens pas en elle cette part de jeu ou d'erreur qui provoque, sous l'effet du vin, de l'amour, ou d'un beau voyage, le désir de l'éternité<sup>10</sup>.

Pour Giraudoux, la tragédie des dieux et des hommes implique le bonheur et le salut de la création tout entière. Un bonheur menacé, certes, et par quelles ruses divines, mais qui pourrait ne jamais disparaître si les hommes et les dieux consentaient à vivre en harmonie dans l'univers que le poète leur destine. Le regard que pose Alcmène sur l'ensemble des créatures les rassemble toutes dans un même sentiment d'unité cosmique et sa voix, quand elle les nomme, met à l'unisson toutes les voix de la création. L'univers poétique qui nous est ainsi proposé repose essentiellement sur le pouvoir de la parole qui crée l'harmonie et règle les rapports des dieux et des hommes. «Et maintenant que la légende est en règle, comme il convient aux dieux, réglons au-dessous d'elle l'histoire par des compromissions, comme il convient aux hommes»<sup>11</sup>, suggérera Alcmène à Jupiter. Ainsi la légende grecque a-t-elle acquis une nouvelle dimension, grâce à la parole du sourcier de l'Eden, comme Giraudoux aimait se nommer.

Entre le mont Olympe et le Taygète, par une opération habile, nous avons fait sortir des sillons un beau gazon, qui deviendra blé, et lancé sur les seringas deux vagues entières d'abeilles. Sur les bords de la mer Égée, la vue des flots et des étoiles n'opprime plus le coeur, et dans l'Archipel, nous avons capté

---

<sup>10</sup> *Amphitryon* 38, II, 2, p. 162.

<sup>11</sup> *Ibid.*, III, 6, p. 218.

mille signaux de temples à astres, d'arbres à maisons, d'animaux à hommes<sup>12</sup>.

Voilà le nouvel ordre du monde qu'entendent instaurer Alcmène et Amphitryon. Jupiter a créé la terre, certes, «mais la beauté de la terre se crée elle-même» ou presque. Car, après tout, Jupiter n'a peut-être pas fait exprès pour créer ce monde dont il se montre si fier maintenant? «Mais crois-tu que Jupiter ait su vraiment, le jour de sa création, ce qu'il allait faire?», s'enquiert Alcmène<sup>13</sup>. Car elle a vu, elle, l'univers se transformer sous ses yeux; elle a assisté, émerveillée, à une nouvelle création, celle dont son époux a été l'auteur. Alors que Jupiter n'a rien fait d'autre que de plonger l'humanité «dans un terrible assemblage de stupeurs et d'illusions»<sup>14</sup>, Amphitryon a tout fait exprès pour elle: c'est lui qui a donné naissance aux pins parasols, aux pins cèdres, aux pins cyprès, à toutes ces masses vertes ou bleues sans lesquelles un paysage n'existe pas. C'est lui aussi qui a procuré à Alcmène ses couleurs préférées; non pas celles de l'arc-en-ciel, oeuvre bâclée de Jupiter, mais le mordoré, le pourpre, le vert lézard, c'est lui qui a trouvé le moyen, entre deux guerres, d'inventer une nouvelle greffe pour les vergers et un système de poulies pour fenêtres! «Tu as modifié pour moi le goût d'une cerise, le calibre d'un rayon: c'est toi mon créateur»<sup>15</sup>. Tel est le pouvoir de l'être humain qui rend à la création l'harmonie, la beauté et la fantaisie que Jupiter avait été impuissant à lui transmettre. *Amphitryon* 38 devient, par la parole du poète, la nouvelle histoire du paradis perdu et retrouvé. Le petit messie a suscité sous nos yeux un monde parfaitement ordonné, unifié, qui tire sa beauté et son harmonie des êtres humains qui acceptent de se solidariser avec lui. Ce qui est particulièrement vrai du couple que forment Amphitryon et Alcmène. Jupiter lui-même ne reconnaîtra-t-il pas, à la fin de son aventure terrestre, la puissance de cette union? «J'aime, au début des ères humaines, ces deux

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, I, 2, p. 132.

<sup>13</sup> *Ibid.*, II, 2, p. 159.

<sup>14</sup> *Ibid.*, II, 2, p. 160.

<sup>15</sup> *Ibid.*, II, 2, p. 161.

grands et beaux corps sculptés à l'avant de l'humanité comme des proues»<sup>16</sup>.

Si *Amphitryon 38* est parvenu à nous offrir un univers aussi parfait c'est que son auteur a conféré à ses personnages un tel pouvoir de persuasion sur la création et sur les dieux qu'ils éliminent du même coup toute possibilité de désordre. Un univers aussi merveilleux pouvait-il exister ailleurs que dans l'imagination créatrice du poète et grâce à la puissance de son verbe?

Ainsi la pièce de Giraudoux est-elle, pour nous, la manifestation éclatante de la conception que se faisait notre culture de sa dramaturgie. Nous étions toujours conviés à y observer le même système sémiotique hétérogène dont nous remarquons que les éléments constitutifs, fussent-ils linguistiques ou iconiques, obligatoirement présents, étaient souvent mis au service des légendes venues des temps les plus reculés. Nous ne pouvions observer aucune redondance de l'un à l'autre. Nous remarquons plutôt qu'ils étaient complémentaires et, surtout, qu'ils étaient situés dans une relation hiérarchisée. Nous n'aurions pu trouver chez l'un une information qui appartint à l'autre. Nous observions dès lors, entre eux, une relation d'interprétance qui devait assurer la cohérence parfaite de leurs rapports. De par leur nature même, les signes iconiques ne peuvent se commenter eux-mêmes et n'ont aucune possibilité de commenter les signes linguistiques. En revanche, les signes linguistiques sont tout à fait aptes à interpréter les signes iconiques et à s'interpréter eux-mêmes. Nous avons ainsi la certitude que, grâce à cette transcendance linguistique sur toutes les autres formes de langage, notre culture, comme elle l'avait fait depuis les chants d'Homère, possédait un modèle adéquat du monde. Les procédés de singularisation qui nous permettaient de voir, de sentir, d'éprouver le monde, étaient des procédés linguistiques. Situés à l'origine de toute vision nouvelle de l'univers, les procédés linguistiques de singularisation avaient toujours constitué le moyen privilégié qu'ait retenu notre culture pour créer son univers dramatique. Ainsi dans *Amphitryon 38*, Alcmène tient-elle à Jupiter un discours qui repose tout entier sur ce genre d'inférence:

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, III, 4, p. 207.

ALCMÈNE: Et si je vous offrais mieux que l'amour? Vous pouvez goûter l'amour avec d'autres. Mais je voudrais créer entre nous un lien plus doux encore et plus puissant: seule de toutes les femmes je puis vous l'offrir. Je vous l'offre.

JUPITER: Et c'est?

ALCMÈNE: L'amitié!

JUPITER: Amitié! Quel est ce mot! Explique-toi. Pour la première fois, je l'entends<sup>17</sup>.

Non seulement le discours linguistique d'Alcmène engendre-t-il son activité de persuasion à l'endroit de Jupiter, lui proposant son amitié plutôt que de se rendre complice d'un amour divin par trop encombrant, mais il l'aide à demeurer fidèle à son époux, il lui permet de garder sa place dans son univers parfait qui est le sien et, surtout, il apporte un dénouement heureux à la situation ambiguë dans laquelle la jeune femme se trouvait compromise depuis le début de la pièce. L'énoncé «Et si je vous offrais mieux que l'amour» constitue ce procédé linguistique de singularisation utilisé par Alcmène pour créer une vision nouvelle des rapports entre les dieux et les hommes. Celle-ci énonce une hypothèse, un CAS, qui ne peut être vérifié. Ce CAS, unique en son genre, devient pour les spectateurs l'ouverture *inattendue* sur le monde merveilleux d'Alcmène. Dans la culture dominée par la parole, ce type de procédé linguistique était, en réalité, la seule opération logique qui autorisait le dramaturge à poser un univers dans lequel une jeune femme parfaite pouvait offrir au maître des cieux une vertu étrangère à l'Olympe, l'amitié.

Si, dans notre culture, les procédés linguistiques de singularisation possèdent ce pouvoir irremplaçable de créer des mondes fictifs, c'est parce que, à l'instar de Giraudoux, nos dramaturges, eux aussi petits messies pour trois ou quatre phrases, ont appris à nommer les choses que

---

<sup>17</sup> *Amphitryon* 38, III, 5, p. 209.

leurs sens percevaient. Ils ont cru, à leur tour, qu'en nommant ainsi les êtres, non seulement parviendraient-ils à ordonner l'univers, comme le fit Alcène pour sa modeste part, mais encore seraient-ils en mesure de créer leur propre monde, et le nôtre. Dire le monde, c'était faire le monde. Du moins était-ce là la foi des dramaturges qui, de tout temps, réinventaient ainsi la vision que nous pouvions avoir de notre univers et de son destin<sup>18</sup>. D'Aristote à Chomsky, il avait toujours été entendu que le processus et le système logiques trouvaient leur parallélisme dans le processus et le système linguistiques<sup>19</sup>. Faut-il nous étonner, aujourd'hui, que de Sophocle à Giraudoux la performance dramatique de chaque auteur, comme mue par une nécessité intérieure, ait eu recours à la compétence linguistique pour assurer la logique de son univers? La langue de nos dramaturges leur permettait de recréer chaque fois le monde, en le soumettant à l'ordre logique de ses propres catégories conceptuelles<sup>20</sup>. Ceci était particulièrement pertinent pour les catégories de l'espace et du temps.

En faisant du temps un procédé linguistique de singularisation, la parole dramatique se l'approprie pour le transformer en mesure de son propre temps intérieur, comme le fait Alcène en présence de Jupiter:

ALCÈNE: Si tu n'es pas celui près de qui je m'éveille le matin et que je laisse dormir dix minutes encore, d'un sommeil pris sur la frange de ma journée, et dont mes regards purifient le visage avant le soleil et l'eau pure; si tu n'es pas celui dont je reconnais à la longueur et au son de ses pas s'il se rase ou s'habille, s'il pense ou s'il a la tête vide, celui avec lequel je déjeûne, je dîne et je soupe, celui dont le souffle, quoi que je fasse, précède toujours mon souffle d'un millième de seconde; si tu n'es pas celui que je laisse chaque soir s'endormir dix minutes avant moi, d'un sommeil volé au plus vif de ma vie, afin qu'au moment même où il pénètre dans les rêves je sente

---

<sup>18</sup> Claude Hagège, *L'homme de paroles*, Paris, Fayard, 1985, pp. 129-130.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 145.

son corps bien chaud et vivant, qui que tu sois, je ne t'ouvrirai point!<sup>21</sup>

Seule la parole, en faisant voir le temps comme instrument de désautomatisation de la vie réelle, pouvait permettre aux spectateurs d'avoir accès à l'irréel, qui est le temps de la vie intérieure de l'héroïne de Giraudoux.

De la même manière pouvons-nous pénétrer dans l'espace que dessine pour nous Alcène lorsqu'elle entreprend de rassurer son époux au sujet des visées de Jupiter:

ALCÈNE: Ayons confiance en sa bonté... À cette place où nous recevons les hôtes de marque, dans nos cérémonies, attendons-le. J'ai l'impression qu'il ignorait notre amour. Du plus profond de l'Olympe, il faut qu'il nous aperçoive ainsi, l'un près de l'autre, sur notre seuil, et que la vision du couple commence à détruire en lui l'image de la femme isolée...<sup>22</sup>

Dans l'un et l'autre exemple, la langue du dramaturge n'est pas simple instrument de représentation de la réalité spatio-temporelle, elle devient le moyen par excellence d'exploration et de découverte de son propre monde intérieur.

Ainsi, depuis des siècles de culture occidentale, il avait été entendu que la saisie et l'expression du monde naturel devaient s'effectuer dans un ordre des mots qui reflétait un ordre du monde. Que le sujet, le verbe et le complément apparaissent dans cette fondamentale distribution n'offrait aucune surprise à ceux qui avaient entendu le discours de Rivarol<sup>23</sup>, selon lequel le français nommait d'abord le sujet de la phrase, ensuite le verbe qui est l'action et enfin l'objet de cette action. Il faut bien comprendre que derrière cette logique naturelle qui s'était attribué

<sup>21</sup> *Amphitryon* 38, I, 6, p. 150.

<sup>22</sup> *Ibid.*, III, 3, p. 202.

<sup>23</sup> Antoine de Rivarol, *Discours sur l'universalité de la langue française*, LXV, Classiques Larousse, 1936, p. 49.

toutes les apparences du syllogisme se dissimulait une idéologie dominante qui se plaisait à concevoir les dieux et les hommes comme des sujets, principes premiers de l'univers, qui voyait leurs gestes et leurs actions comme nécessaires à l'organisation de la nature, sinon à sa réalisation, et qui, enfin, envisageait le monde comme pur objet de leur activité dominante.

Notre observation de la création dramatique en Occident, et tout particulièrement au Québec, confirme, au reste, l'incontestable domination de la structure linguistique sur toute autre forme de langage. Toutefois, des expériences dramatiques, d'abord marginales puis, maintenant, de plus en plus nombreuses, sont apparues sur nos scènes, qui nous offrent une organisation des signes théâtraux que nous n'aurions pu prévoir. Pour la première fois, en effet, depuis les tragiques du siècle de Racine, la structure linguistique SUJET, VERBE, OBJET cède le pas à un système dramatique tout à fait opposé, dont l'ordre logique serait plutôt celui qui présente d'abord l'objet, puis ensuite l'action de cet objet et, enfin, le sujet passif de l'action, l'être humain. À y regarder de plus près, nous constatons que cet objet nous est d'abord donné à contempler, pour ensuite s'animer, non pas sous l'action de l'homme, mais plutôt comme mû par sa propre force intérieure. Dans l'irrépressible mouvement de l'objet, le sujet, autrefois souverain comme, du reste, la langue qu'il parlait, se trouve maintenant emporté.

L'ordre du monde qui nous est aujourd'hui présenté sur la scène, pour être nouveau, n'en est pas moins aussi naturel que le premier. L'accent seul a été déplacé. Condillac, pour sa part, avait déjà noté que les sourds-muets expriment leur pensée dans l'ordre de la gesticulation de l'action<sup>24</sup>. L'antériorité chronologique des objets qu'ils désignent est suivie par l'expression de l'action dans les gestes puis par le sujet qui parle. Nouvel ordre des mots, auquel correspond un nouvel arrangement du monde: OBJET, VERBE, SUJET, soit exactement l'inverse de la structure que l'on avait crue canonique. Si le naturel de type linguistique nommait l'agent en premier, le naturel de type spatial propose d'abord ce qui crée l'espace, c'est-à-dire l'objet. Les spectateurs qui, au Québec ou

---

<sup>24</sup> Claude Hagège, *op. cit.*, p. 171.

en Europe, ont assisté à la représentation de la *Trilogie des Dragons* de Robert Lepage n'ont pu pénétrer dans l'espace des dragons verts, rouges et blancs que grâce à une double modélisation d'objets. À l'aide de boîtes à chaussures, modélisation métaphorique d'abord de maisons, de boutiques, de commerces de toutes sortes d'où Jeanne et Françoise feront surgir leurs inséparables compagnons du jeu de la vie et de la mort. Modélisation métonymique dans la suite de la pièce quand, au début de la deuxième partie, Jeanne, enceinte, fera découvrir, à de petits souliers blancs d'enfants, l'univers caché de son ventre. Nouvelle modélisation métonymique d'objets dans cette autre scène dramatique où plusieurs paires de chaussures blanches seront écrasées sous les bottes de militaires, transformées pour la circonstance en patins à lames. Cette double modélisation d'objets n'avait pas, pour être comprise par les spectateurs, à être traduite dans des signes linguistiques. Sa seule existence comme signe iconique suffisait déjà à créer un nouveau type d'inférence abductive. La vision des boîtes à chaussures puis des chaussures elles-mêmes devait permettre aux spectateurs de formuler l'hypothèse qu'ils se trouvaient en présence d'un monde d'objets dont la logique inédite les conviait à une fête originale de l'esprit et du cœur.

Il n'est pas étonnant que dans cette nouvelle série culturelle<sup>25</sup>, la parole se manifeste d'une manière particulière dans le rôle qui lui est assigné parmi tous les signes théâtraux. Loin d'occuper la place prépondérante qui lui était réservée dans la série précédente, la parole sera reléguée à la fonction ancillaire d'accessoire, comme le seraient le costume ou la canne d'un personnage. Elle se fera décor, pour sa seule beauté sonore, lorsqu'elle se dira en français, en anglais, en italien ou en chinois. Elle se contentera, surtout, d'accompagner le geste créateur, comme dans cette réplique de Jeanne: «O.K. Pis là y'a un homme qui arrive, qui fabrique des souliers pis qui voudrait qu'on les vende»<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Louis Francoeur, *les Signes s'envolent*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1985, p. 70.

<sup>26</sup> Diane Pavlovic, «Reconstitution de la trilogie», *Cahiers de théâtre Jeu*, 1987, 4, n° 45, p. 45.

Si le retrait de la parole<sup>27</sup> a permis l'émergence du langage de l'objet, elle ne se trouve pas complètement exclue de la dramaturgie contemporaine, tant s'en faut. Non seulement est-elle encore présente dans et autour de la *Trilogie des Dragons*, mais elle est appelée à jouer un rôle indispensable dans la sémiosis dramatique. Le titre même ne devient-il pas un signe indiciel qui a justement pour fonction d'indiquer aux futurs spectateurs le type de relations qu'ils devront établir avec la scène: une promesse, d'abord, reliée à la trilogie, celle de trois étapes dans le récit, et une énigme, ensuite, celle de la nature des dragons. Nul ne sait encore s'ils seront rouges, blancs ou verts. Pourtant les affiches qui allient l'écriture au dessin, les caractères chinois à la représentation du dragon, ne laissent pas de nous rassurer sur l'univers dans lequel nous sommes conviés à entrer, grâce à la présence de l'écriture romaine, si familière à notre regard et, pour cette raison, si rassurante: la *Trilogie des Dragons* est bien l'oeuvre de gens de chez nous, elle sera jouée par des comédiens que nous avons appris à apprécier, la mise en scène a été conçue par celui-là même — vous souvient-il? — qui nous avait enchantés dans *Vinci*. C'est écrit en toutes lettres sur l'affiche: qu'avons-nous à craindre? «Le langage veut que le monde ne vienne que de lui. Au moins le dit-il»<sup>28</sup>. Nous n'aurions donc plus qu'à lire pour nous sentir réconfortés. Et à l'intérieur de la pièce elle-même, la présence du journal quotidien comme la lettre au fiancé, comme la leçon de dactylo, comme l'identification du *Chinatown*, comme les dialogues mêmes constituent autant de points de repère qui pour nous sont aussi des balises lumineuses.

Que le théâtre, enfin, devienne une écriture d'ombre et de lumière, un texte né du rythme des objets, n'empêchera jamais la nécessité de son interprétation linguistique. Un signe sans interprète n'est pas un signe. Pour que le théâtre puisse assumer tout son poids de signe culturel, son interprétation devient nécessité absolue. Le travail que s'imposent les critiques n'aura jamais été aussi essentiel. Le plaisir du commentaire que se permettent les spectateurs n'aura jamais été aussi fécond. Toutefois,

---

<sup>27</sup> George Steiner, *Dans le château de Barbe-Bleue*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1971, pp. 126-128.

<sup>28</sup> Michel Serres, *op. cit.*, p. 111.

si le déplacement d'accent de la parole à l'objet nous trouble à ce point, c'est que nous avons oublié que «nous venons des choses avant de naître à la parole»<sup>29</sup>. Prisonniers de la tradition stoïcienne et saussurienne, il faudrait bien que nous consentions un jour à entendre la voix de Cratyle. Peut-être, à cet instant, serons-nous sur le point de découvrir que les mots aussi avaient leur poids d'iconicité. Alors, Hermogène serait mort? À suivre.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 62.

## NOTE DE RECHERCHE

Anne Bédard

### **Le discours de l'espace théâtral: du monologisme au dialogisme.**

**L**e théâtre est un art de l'espace. C'est un principe qui sous-tend toute pratique ou réflexion théorique sur le théâtre. L'espace étant considéré comme le support de la représentation, il peut être envisagé comme émetteur et récepteur d'un discours établissant les relations scène-salle et révélant en même temps les rapports sociaux existants. Conformément aux recherches de Patrice Pavis sur le texte «spectaculaire», nous envisageons l'espace de la représentation en tant que «mise en texte» de l'espace scénique et public.

Le rôle grandissant du spectateur au théâtre nous permet de comprendre l'espace en tant que contenant d'un discours émis et produit en fonction d'un sujet esthétique. Par le fait même, l'espace fait partie du discours et doit être étudié en tant que tel et à partir du «langage» qui le caractérise.

Comme tout discours, la représentation théâtrale, un phénomène socio-culturel de la communication, doit faire l'objet d'une théorie dialogique qui tienne compte du rapport entre la production du message et sa réception. La plus petite unité du discours étant, chez Bakhtine, l'énonciation, laquelle est inséparable de son contexte — qui lui confère sa signification —, nous considérons pour notre part l'espace de la représentation en terme d'énonciation. Le texte doit ici être étudié dans son contexte, en l'occurrence le contexte scénique immédiat qui, bien sûr, renvoie à un contexte référentiel plus large: le social.

À ce niveau, le discours produit par la représentation théâtrale est en fait bivocale: il inclut et superpose le texte de l'auteur (linguistique) et le texte du metteur en scène (extra-linguistique). Dans la représentation théâtrale, c'est donc l'énoncé de l'auteur plus celui du metteur en scène (qui concrétise et organise cet énoncé au moyen de codes idéologiques non linguistiques qui déterminent le discours de l'espace théâtral, soit l'énonciation complète du spectacle.

Ainsi, entre le texte linguistique et le contexte scénique qui lui est donné à la représentation, il y a toujours une interrelation d'ordre sémantique ou, pour utiliser les mots de Bakhtine, «une relation dialogique interne» par laquelle les deux discours s'interprètent et s'éclairent mutuellement: le texte renvoie au contexte qu'il éclaire, mais ce contexte, à son tour, jette une lumière particulière sur le texte dont la signification peut changer d'un contexte à l'autre. Car, soulignons-le, le lieu théâtral n'est pas indifférent, pas plus que le lieu représenté sur scène: le contexte immédiat de la scène enchâsse l'énonciation dans une situation concrète et sociale. La signification de l'énonciation devait tenir compte du contexte structuré et parlant que comporte tout acte de parole<sup>1</sup>, le discours théâtral doit être étudié dans son ensemble: texte + contexte.

En changeant le contexte, on change la signification. Par conséquent, un metteur en scène peut respecter le discours énonciatif de l'auteur, ou bien le ré-interpréter en y ajoutant un ou plusieurs accents appréciatifs en regard d'un horizon social déterminé, dépendamment toujours du contexte social dans lequel il s'inscrit.

Un metteur en scène qui respecterait trop à la lettre l'énoncé de l'auteur risquerait de clore le discours théâtral et de l'enfermer dans le discours dramatique dont la fonction première n'est pas d'être lu mais d'être vu et entendu. Et cela peut avoir une influence dégradante sur le public, à qui l'on retirerait de ce fait toute possibilité d'interprétation, parce que le sens serait ici donné dans l'unité de l'oeuvre achevée, une èt

---

<sup>1</sup> «L'acte de parole s'exprimant au travers du prisme du milieu social qui nous englobe». Mikhaïl Bakhtine, *le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977, p. 123.

immuable, comme si la vérité n'était donnée qu'à un seul individu. Dans ce type de mise en scène propre au théâtre mimétique traditionnel, le contexte scénique n'apporte pas de sens nouveau à la signification globale de l'énonciation, il ne sert qu'à illustrer le texte, à décrire les lieux de l'action. La scène est une «iconisation» du sens intégralement compris dans le texte. Les codes extra-linguistiques mis en application ne produisent pas un discours second qui, en ce cas, produirait des interférences au niveau de l'émission du message.

L'ensemble des signes émis par la scène s'organise en un système de significations statiques prédéterminé par la structure textuelle. Les signifiants extra-verbux, loin de se superposer en couches successives distinctes, perdent leur individualité esthétique et leur propriété sémiotique. Les paradigmes de la représentation n'étant qu'une redondance de signifiés, la signification sera une et univoque.

Un message qui, dans une théorie de la communication, se communique clairement et sans équivoque est fort en signification mais cependant très faible en informations et offre peu de possibilités d'interprétation: la clarté du message aplatit le texte spectaculaire à un seul niveau de lecture.

Privée de son dialogisme réfractant, une telle représentation ne peut aboutir qu'à une représentation mono-accentuelle de la réalité telle qu'elle paraît être ou qu'on voudrait qu'elle soit, et non telle qu'elle est. Et nous ajouterons, avec Bakhtine, que l'être pour exister doit non seulement se refléter dans le signe mais aussi s'y réfracter et que, d'autre part, le signe doit refléter et réfracter une autre réalité<sup>2</sup>.

Dans le théâtre mimétique traditionnel, le discours iconique, surchargé et puissant, rend le signe monosémique: tous les éléments de la représentation convergent vers un sens unique. Le monologisme incite tous les spectateurs à adopter la même attitude envers le contenu. Le langage n'est qu'imitation extérieure, simple reproduction des normes admises.

---

<sup>2</sup> Voir Bakhtine, *op.cit.*, pp. 26-27.

Le signe mono-accentuel se rapproche de très près de la définition du signal telle que formulée par Bakhtine. Selon lui, le signal est fait pour être identifié, il ajoute cependant qu'il ne peut rien refléter ni réfracter alors que, pour notre part, nous avançons que le théâtre de type traditionnel, le théâtre à texte, réfléchit une certaine image de la réalité qui est «le socialement accepté».

Admettons que cela tienne au fait de la différence qui existe entre identifier un objet et s'identifier à l'objet. Ainsi serait-il préférable de supposer que plus la transmission du discours ne tient compte que des conditions de son émission, sans que n'interfèrent les conditions réelles de sa réception, plus le mot se fige et tend vers sa réification. Évidemment, les répliques des personnages constituent un dialogue (au sens étroit du terme), mais un dialogue qui ne réussit pas à franchir le cadre de la scène (ou tout simplement la limite de la scène) constitue une énonciation monologique qui, privée de son rapport dialogique avec la salle, meurt et se fige (il s'agit de la réification selon Bakhtine). L'oeuvre fermée aux influences du contexte encadre le discours dans une seule signification livrée sans partage à une intention absolue, ignorante d'autrui, et qui emprisonne la vérité dans le monologue clos d'une conscience.

Contrairement au signal, le signe est fait pour être compris. Le processus de décodage est un acte de compréhension qui se trouve à la base de l'interaction verbale. Tout acte de décodage implique un rencodage, comme tout acte de compréhension (décodage) implique et contient une réponse (rencodage). Or, la transposition du réel n'est qu'un transcodage qui ne peut de ce fait provoquer l'encodage d'une réplique. Ainsi dirons-nous que dans le théâtre mimétique traditionnel le spectateur n'est pas un producteur de sens qui participe à l'élaboration et à l'évolution de l'idéologie, car ce type de théâtre tend à imposer sa vision du monde en la maintenant dans un monologisme qui sert ses propres intérêts, souvent ceux de la classe dominante.

Comme le souligne Henri Lefèbvre, la représentation de l'espace est l'espace dominant de la société; en des termes plus bakhtiniens, nous dirions que cet espace impose son dogmatisme dans une parole achevée qui fait autorité.

Henri Lefebvre, dans son livre *la Production de l'espace*<sup>3</sup>, fait la distinction entre, d'une part, les représentations de l'espace qui sont liées aux rapports de production, à l'ordre qu'ils imposent et par là, à des relations frontales, c'est-à-dire l'espace conçu; et, d'autre part, les espaces de représentations qui sont liés au côté clandestin et souterrain de la vie sociale, c'est-à-dire l'espace vécu. Ceci nous permet de soutenir que dans le théâtre traditionnel l'espace devrait se lire en terme de représentation de l'espace, c'est-à-dire de l'espace conçu.

Or, «comme toute pratique spatiale, la pratique sociale se vit avant de se concevoir; mais le primat spéculatif du conçu sur le vécu fait disparaître avec la vie, la pratique»<sup>4</sup>. Ainsi l'espace théâtral traditionnel peut aisément exercer son pouvoir de domination de la pensée sur l'acte, de la théorie sur la pratique. L'espace théâtral, dans sa relation scénosalle unidirectionnelle, reproduit donc les structures de l'espace social dont il est issu, à savoir: un système hiérarchique au sommet duquel règne le discours verbal.

Surestimer les textes en réduisant à eux le visible et l'intelligible équivaut à sous-estimer l'espace. Théorique plutôt que pratique, le théâtre de la représentation s'érige en système universel. Le texte fermé aux influences du contexte dirige les actes du langage vers une communication à sens unique garantie par l'unité de l'oeuvre, par la stabilité des rapports entre les signes émis par la scène; le spectateur n'échappe pas à la norme, à la règle préétablie une fois pour toutes, aux conventions mimétiques qui assurent un standard de compréhension.

Dans un art de la représentation où le primat du discours fait généralement loi, la gestualité ne peut servir qu'à illustrer une parole. Visibilité plutôt qu'action, le jeu de l'acteur est un procédé qui imite un engagement physique. Il y a redondance du geste par rapport à la «voix»; il est un dire mais il ne dit rien de plus que le déjà dit (le texte). Le discours physique (le corps de l'acteur) est donc la copie, le dédoublement

---

<sup>3</sup> Henri Lefebvre, *la Production de l'espace*, Paris, éd. Anthropos, 1974.

<sup>4</sup> Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 44.

du discours psychique (le personnage); l'acteur incarne le personnage. Or, l'acteur, qui n'a aucune valeur sur le plan du vécu, puisqu'il ne vit qu'à travers son personnage, transmettra un savoir qu'il n'a pas éprouvé par lui-même. La personne s'efface derrière le personnage et l'idéologie s'installe.

Dans le théâtre de recherche, par contre, la construction de l'espace s'élabore essentiellement à partir de la gestuelle des comédiens. Il ne suffit pas de transformer les formes spatiales de l'extérieur pour établir de nouveaux rapports entre la scène et la salle; c'est de l'intérieur qu'il faut construire l'espace, l'osciller, l'expérimenter dans toutes ses possibilités, le déconstruire et le reconstruire sans cesse. L'armature du bâtiment architectural est inaltérable, mais la structure interne de la représentation, l'architectonique de l'espace dirons-nous, a la propriété d'être mobile et malléable du point de vue de son contenu.

L'espace du public n'est pas modifiable au sens concret du terme, mais la réception du message occupe un certain espace mental. Au niveau des codes de la communication, une perception différente de la réalité oblige le spectateur à décoder les signes visibles de la représentation en fonction de leur référent pour ensuite être en mesure de rencoder le message de la communication théâtrale. Le théâtre de recherche refuse toute idée d'une image scénique dont le pouvoir suggestif réside dans l'effet de la vraisemblance. L'aire de jeu n'est plus soumise aux lois de la perspective familière aux spectateurs, au contraire, elle brise la continuité des plans et rompt avec l'illusion de la profondeur. La scène n'est plus le reflet d'une réalité acceptée par tous, elle tient sa réalité d'elle-même et parle son langage propre, mais c'est au spectateur qu'il revient de comprendre ce langage et de l'organiser en unité de sens, modifiant, par le fait même, l'espace de la réception.

La scène ne représente pas une portion de réel, mais évoque plutôt des fragments de réalité que le spectateur doit reconstituer intérieurement par la force de son imagination. La description du lieu ne sera pas totale mais partielle, minimale: «L'architecture de scène qui refuse l'illusion se contente d'indiquer les traits caractéristiques, elle travaille avec des

abstractions, laissant au spectateur le mal de les concrétiser»<sup>5</sup>. L'économie des signes spatiaux assure une mise en condition de la jouissance esthétique du spectateur amené à participer à la construction de la représentation qui reste ouverte à plusieurs lectures possibles.

L'oeuvre ne se referme pas en une totalité parce qu'il y a interaction entre les éléments signifiants de la représentation. Chacun des éléments producteurs du spectacle garde son individualité et livre son message. En général, les mises en scène propres au théâtre de recherche utilisent tous les moyens à leur disposition: décor, costume, accessoire, son, éclairage, geste, mouvement, projection filmique, photographique ou vidéo, bande sonore et musique «live» concourent à créer le sens pluriel de la représentation. Les signes, qui sont des éléments d'information, se superposent les uns aux autres et mettent ainsi en lumière les diverses couches textuelles d'une polyphonie ouverte à diverses combinaisons de signifiants et de signifiés qui produiront le sens du discours.

Bien que chacun des signes de la scène parle un langage qui lui est propre, ce n'est toutefois que par l'interaction des différents langages qu'il devient possible pour le spectateur de lire la représentation. Pour Patrice Pavis, «tout élément isolé de la scène n'acquiert de sens que si l'on comprend son rôle dans l'énonciation scénique»<sup>6</sup>. Suivant cette acception, nous conviendrons qu'il revient au spectateur d'établir le réseau des significations qu'il est amené à parcourir en plusieurs sens à la fois. Le rappel de tel indice (par exemple la projection du film *le Septième Sceau* de Bergman au début de la présentation du *Bord Extrême*) jumelé à tel autre (une lumière particulière, une musique, un objet scénique ou autre) peut être significatif pour un spectateur et n'éveiller aucun intérêt pour son voisin; l'expérience de chacun sera en ce domaine fort différente. Notre appréhension du monde et de la réalité est en cela très relative. À chacun revient de choisir son point de vue, car la représentation doit partir dans toutes les directions: le dialogisme se nourrit

---

<sup>5</sup> Bernard Dort, «Le lieu de la représentation épique», *Travail théâtral*, n° 27, 1977, p. 45.

<sup>6</sup> Patrice Pavis, *Voix et images de la scène: vers une sémiologie de la réception*, Lille, Presses de Lille, 1985, p. 152.

d'abord de signes polysémiques ouverts à plusieurs sens et, ensuite, d'un discours polyphonique ouvert à plusieurs voix.

L'on remarque cependant une grande économie des signes au niveau des décors, costumes et objets. Un décor ou un simple dispositif scénique réduit à son minimum de significations, tel le mur de briques dans *le Polygraphe*, peut signifier tour à tour le mur extérieur d'une maison, un pont, une bouche de métro, un mur intérieur, voire un intérieur complet par ce qu'il ne dit pas mais que l'on peut imaginer ou lui faire dire ; le «non-dit» étant plus significatif que le «dit». L'information nous sera transmise par les conditions de sa situation d'énonciation. De même en est-il des objets choisis non pour leur beauté plastique, mais pour leur pouvoir de signifier plusieurs référents de la réalité. Ainsi, un même signifiant s'ouvre à plusieurs signifiés, être polysémique, «il n'a pas encore de sens. Il prend un sens quand il devient discours, quand on voit comment il est produit, par et pour qui il est produit, en quel lieu et en quelles circonstances»<sup>7</sup>.

Ainsi le texte spectaculaire n'a de sens que s'il s'adresse à nous, interlocuteurs potentiels, dans un contexte spatio-temporel déterminé. L'énonciation étant pour la sémiologie la marque du sujet dans l'énoncé, l'acte de sémantisation nécessite donc l'interaction d'au moins deux énonciations, celle d'un auteur (ou d'un collectif) et celle d'un spectateur. Mais, comme tout discours, le théâtre doit faire l'objet d'une théorie dialogique qui tienne compte du rapport entre la scène et la salle.

Pour Bakhtine, l'énonciation en tant que tout ne se réalise que dans le courant de la communication verbale. Les dimensions et les formes de l'énonciation actualisée sont déterminées par la situation de l'énonciation et de son auditoire. L'actualisation présuppose une interaction entre le locuteur et l'auditeur, c'est ce dernier qui correspond au protagoniste réel de l'échange verbal.

«L'auditeur qui reçoit et comprend la signification [...] d'un discours adopte simultanément par rapport à ce discours une attitude responsive

---

<sup>7</sup> Anne Ubersfeld, *l'École du spectateur*, Paris, Éd. Sociales, 1981, p. 17.

active»<sup>8</sup>. La compréhension de la parole chez l'auditeur est un processus actif de l'interaction verbale; c'est la compréhension qui se trouve à la base du fait que tout acte de compréhension est une réponse, une contre-parole qui s'oppose à la parole du locuteur. Le texte troué de la représentation exige, pour être compris, un décodage des signes que nous recodons avec des mots à nous, formant alors une réplique qui s'infiltré et s'inscrit dans les interstices du dialogue scénique, décentralisé parce qu'orienté vers le public.

Le dialogue est une des formes les plus importantes de l'interaction verbale, mais on peut comprendre le dialogue dans un sens élargi, c'est-à-dire non seulement comme échange à haute voix mais comme tout échange verbal, de quelque type qu'il soit. Ainsi, le spectacle théâtral, envisagé comme énonciation, apparaît dans le cadre d'une situation de communication comme une acte destiné à une «compréhension responsive active»<sup>9</sup> de la part du spectateur. Ce dialogisme, élaboré par Bakhtine, répond aux nouvelles structures de la représentation théâtrale prise en tant que phénomène de la communication.

Il est un point important de la représentation auquel nous n'avons fait qu'allusion et qui aurait mérité d'être analysé davantage, nous voulons parler de la fonction indicielle du signe. Patrice Pavis nous en a déjà fourni la définition. Pour lui, la fonction indicielle «dépend de la situation dans le message, de l'énonciation, de la scène et de l'acteur comme source d'ostentation et de présence physique, en somme de l'emploi du signe dans le discours général de la scène».

Nous croyons que le théâtre de recherche ouvre une voie nouvelle en favorisant tout particulièrement cette fonction vouée aux oubliettes par le théâtre occidental dit traditionnel. Il se pourrait que les signes

---

<sup>8</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1979, p. 274.

<sup>9</sup> «La compréhension responsive active n'est rien d'autre que le stade initial, préparatoire à une réponse (quelle que soit la forme de sa réalisation)». Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, op. cit., p. 275.

indiciels, n'étant plus liés mimétiquement à leurs référents, conduisent à une production de l'espace plus métaphorique que métonymique. À partir de ces prémisses, il nous faudrait démontrer que le sens métaphorique, plus subjectif, parvient à impliquer le spectateur dans le discours de l'espace théâtral, l'invitant ainsi à participer à la création du sens et de l'idéologie par la mise en pratique de son imagination. Cette recherche reste à faire.

## ENTREVUE

Jean-Pierre Ronfard

### L'itinéraire pré-québécois

*U cours des trente années qu'il a consacrées au théâtre du Québec, Jean-Pierre Ronfard s'est rarement éloigné de la ligne de feu. Toujours sur la brèche, il a été de la plupart des grands moments de l'histoire théâtrale récente. On lui doit, entre autres choses, la création des Oranges sont vertes de Claude Gauvreau en 1971, la fondation du Théâtre Expérimental de Montréal, avec Pol Pelletier et Robert Gravel en 1975, celle du Nouveau Théâtre Expérimental en 1979. Depuis 1981, Jean-Pierre Ronfard participe à la grande aventure de l'Espace libre.*

*C'est avec le Nouveau Théâtre Expérimental qu'il crée la mémorable Vie et mort du Roi Boiteux (du 20 juillet 1981 au 9 juin 1982), Autour de Phèdre (le 7 mars 1988) et le Grand théâtre du monde (le 10 janvier 1989). Il monte aussi un Titanic délirant, avec Carbone 14, dans un cimetière d'autos montréalais lors du Festival du Théâtre des Amériques de 1985. Au total, Jean-Pierre Ronfard a signé la mise en scène de vingt-cinq oeuvres dont il est l'auteur, le co-auteur ou le traducteur.*

*Bien qu'il ait produit de très beaux spectacles pour la scène traditionnelle (celle du TNM présentait dernièrement un Euripide et un Ionesco), Ronfard préfère les aires ouvertes plus conformes à son esthétique, à son goût de la liberté et à son mode de fonctionnement.*

*Auteur, acteur, animateur et metteur en scène, il a aussi rempli des fonctions administratives d'importance, à la direction de la section française de l'ENT de 1960 à 1965, et à titre d'adjoint de Jean-Louis Roux au TNM, en 1970-1971.*

*Il confie, ici, un aspect méconnu de sa vie, celle précédant son arrivée définitive au Québec. Valérie Brault, Denys Lefebvre et Marcel Levasseur ont recueilli ses propos pour l'Annuaire théâtral. L'entrevue a eu lieu à Montréal le 7 avril 1989.*

\* \* \*

A.T.: Nous connaissons bien le N.T.E. (Nouveau Théâtre Expérimental), surtout depuis la création de l'Espace Libre et la production du *Roi Boiteux*; par contre, nous connaissons peu votre période pré-qubécoise; pourriez-vous nous parler un peu de votre enfance? Nous savons que vous êtes né en France en 1929...

J.-P. R.: Oui, dans le nord de la France, dans un petit village où mon père était ingénieur des mines, à deux kilomètres de la frontière belge. J'ai eu une enfance absolument banale, sans aucun traumatisme. Même la guerre (qui a été une guerre dure: l'invasion avec l'évacuation, les bombardements) m'a laissé un souvenir heureux. C'était la grande aventure, même quand on était sous les bombes. Pour un petit garçon de onze ans, c'est le grand jeu, c'est Robin des Bois: on couche dehors, on est poursuivi. Finalement, même les choses dites douloureuses, j'ai trouvé ça assez plaisant. C'était le grand jeu, dangereux mais intéressant: le genre petit scout; et ça, je ne peux pas dire que ça me déplaisait. Évidemment, pendant mon enfance, il y a eu des circonstances tragiques, mais je crois qu'à cause de mon caractère, à cause de ma famille qui est une famille très douce, je n'ai pas été marqué par une enfance traumatisante, malheureuse et désespérante; pas du tout. Au contraire, j'ai eu une enfance très amusante. Alors après, j'ai fait des études et, comme j'étais précoce, j'ai passé un tas d'examens; ce qui m'a amené d'abord à une licence en lettres. Et pendant que je faisais mes études universitaires, j'ai participé à des activités de théâtre amateur dans la petite ville où j'étais. J'ai aussi fait du théâtre universitaire. Et puis, à l'époque, il y avait une organisation en France qui était chapeautée par le ministère de la Jeunesse et des Sports, et qui organisait des stages de formation de comédiens. Il y avait des stages de différents degrés. Les stages du premier degré, qui étaient le dégrossissement du métier de comédien,

duraient une semaine; tu pouvais en faire autant que tu le désirais. Ensuite, si tu le voulais et si les directeurs des stages de second degré trouvaient que tu avais le talent, tu participais à un stage de six semaines qui se passait, l'été, dans un village de la province française, où on prenait ces six semaines à monter un spectacle qui devait être présenté à la population.

A.T.: Ce goût du théâtre, d'où vient-il? Avez vous eu des influences ou est-ce venu naturellement?

J.-P. R.: Ça a débuté avec le théâtre amateur à partir de quatorze ou quinze ans et ça a duré jusqu'à l'âge de vingt ans. J'adorais ça!

A.T.: Vous le faisiez pour votre plaisir? Vous n'envisagiez pas nécessairement une carrière au théâtre?

J.-P. R.: Non, parce qu'à ce moment-là je faisais mes études en lettres pures, c'est-à-dire: français, latin, grec et puis philosophie du moyen âge. Mon objectif était d'acquérir des diplômes, dont la licence en lettres, mais en même temps, tous mes loisirs étaient consacrés au théâtre. Après, à vingt-deux ans, un metteur en scène professionnel m'a demandé de faire partie de son équipe qui s'appelait l'Équipe théâtrale, en Algérie.

A.T.: À partir de ce moment-là, j'imagine que votre intérêt pour le théâtre est devenu plus sérieux; vous avez sans doute commencé à découvrir certains auteurs...

J.-P. R.: J'ai toujours été intéressé par la découverte des auteurs; d'autant plus que c'était juste après la guerre, entre 1945 et 1952. Il y avait une effervescence intellectuelle, à ce moment-là, qui était immense. Il y avait une profusion d'essais d'avant-garde que l'on devait à des auteurs comme Tardieu, Ionesco, Beckett et Adamov. Moi, je faisais mes études et je lisais les grands auteurs et les auteurs de l'avant-garde.

A.T.: Montiez-vous des pièces de ces auteurs, ces auteurs de l'avant-garde?

J.-P. R.: À l'époque, dans la troupe d'amateurs où j'étais, c'était vraiment des spectacles d'amateurs avec des pièces qui n'étaient pas des pièces de boulevard mais qui étaient des pièces accessibles; des pièces d'intérêt culturel, relativement intéressantes. Un peu le répertoire du Vieux-Colombier. D'ailleurs pour nous, à l'époque, le grand homme, c'était Copeau. C'était un peu comme un dieu. Mais, quand même, il y avait tout le nouveau théâtre qui commençait, et moi, ça m'intéressait. Après, j'ai été invité à travailler avec une troupe professionnelle ambulante qui parcourait toute l'Algérie. On faisait un théâtre qui s'adressait autant aux Français d'Algérie qu'aux Arabes et ça, à l'époque, c'était étrange et même un peu suspect pour la bonne bourgeoisie francophone d'Algérie. Alors, évidemment, toute cette activité-là a été gravement compromise par le déclenchement de la guerre d'Algérie, le 1<sup>er</sup> novembre 1954; mais moi j'avais quitté l'Algérie depuis juillet 1953.

A.T.: Et où êtes-vous allé, après l'Algérie?

J.-P. R.: Comme j'avais un enfant et que le salaire que je gagnais comme comédien était d'environ quatre-vingts dollars par mois, je me suis dit: «Il faut que j'arrive à avoir un salaire plus solide». Avec les diplômes que j'avais, j'ai décidé de passer l'agrégation de grammaire. En France, c'est un concours qui vient après la licence. Alors j'ai passé le concours, ce qui m'a permis de devenir professeur envoyé par la France dans des pays étrangers, et c'est comme ça que je suis allé en Grèce, au Portugal et en Autriche. Je faisais deux choses: j'étais professeur à l'université et en même temps animateur dans une troupe de théâtre amateur. C'est comme ça que j'ai fait l'apprentissage du métier de comédien; et puis, dans la troupe d'amateurs où j'étais, à Doué, dans le Nord, j'avais pris les fonctions de comédien, de metteur en scène et d'écrivain à la solde du groupe: quand on avait besoin d'un texte, je le rédigeais. Après, j'ai fait partie d'une troupe professionnelle en Algérie, avec laquelle j'ai fait pendant deux ans de la tournée, du montage, de la mise en scène et de l'écriture de spectacle.

A.T.: Vous travailliez alors dans une troupe professionnelle?

J.-P. R.: Oui, avec une troupe professionnelle, dirigée par un metteur en scène professionnel.

A.T.: Qu'est-ce que vous pensez du travail que vous faisiez à l'époque?

J.-P. R.: Ce qui m'intéressait surtout, c'était l'activité théâtrale, rassembler des gens autour d'un même projet, plutôt que le résultat. Je n'en étais pas à une étape de recherche formelle.

A.T.: Vous avez dit dans une entrevue, qu'à l'époque, votre travail de mise en scène ressemblait étrangement à de la dictature. Est-ce bien vrai?

J.-P. R.: Tout ce qu'il y a de plus vrai. J'ai une petite anecdote à raconter à ce sujet. Une pièce que j'avais montée avec une troupe d'amateurs à Doué avait été primée par un concours de jeunes compagnies et elle devait être jouée dans différentes villes, dont Paris. Pour un petit provincial comme j'étais, aller jouer la pièce à Paris, c'était la consécration. Je me rappelle que j'avais fait faire à un petit comédien des gestes extrêmement précis et qu'on a dû remplacer ce comédien... Eh bien j'ai fait faire au remplaçant les mêmes gestes que son prédécesseur. Je n'ai jamais refait cela. Je pense avoir détruit chez ce comédien le sens artistique; ce fut un véritable crime.

A.T.: À l'époque, est-ce que vous prépariez tout à l'avance avant de faire une mise en scène?

J.-P. R.: Oui, oui, et je le fais encore. Je crois qu'il faut tout préparer dans le détail mais je sais qu'au moment où on entre dans la salle de répétition il faut tout oublier. Moi, j'adore la répétition. Il se passe en répétition quelque chose de précieux que j'aime beaucoup. Ce n'est pas une exécution de ce que j'ai dans le crâne mais une série de propositions qui viennent souvent de moi comme metteur en scène parce que j'ai de l'avance; mais il y a aussi des intuitions de comédiens qui arrivent sur ce travail préalable du metteur en scène, qui bouleversent les idées préconçues qu'on avait... jusqu'à ce qu'on arrive à une forme. Ce que j'aime, c'est partir d'un fouillis imaginatif et peu à peu y mettre de l'ordre. J'ai déjà fait du théâtre où je faisais n'importe quoi et j'ai adoré ça; mais maintenant, ça ne m'intéresse plus. Il n'y a rien de plus semblable au «n'importe quoi» que le «n'importe quoi», alors que l'on croirait que c'est

là le lieu de l'imagination... Le «n'importe quoi», c'est toujours la même chose.

A.T.: Est-ce qu'à vos tout débuts, avant même d'arriver au Québec, vous faisiez déjà ce «n'importe quoi» que vous avez adoré pendant un certain temps?

J.-P. R.: Non, moi j'étais *straight*. Je me rends compte maintenant que j'étais *straight* au début.

A.T.: Qu'est-ce qui vous a décidé de venir au Québec?

J.-P. R.: J'étais en Autriche, à l'époque; c'était en 1960. Je reçois un coup de fil d'un ami du T.N.P. (Théâtre National Populaire), à Paris, qui cherche un directeur pour la section française de l'École Nationale de Théâtre du Canada. Michel Saint-Denis, conseiller artistique de l'É.N.T., avait entendu parler de moi par mon ami du T.N.P. avec qui j'avais travaillé comme assistant à une mise en scène. C'est comme ça que j'ai démissionné de mon poste à Vienne pour venir au Québec pour l'ouverture de l'É.N.T. J'ai eu du mal les premières années parce que je ne connaissais pas du tout le métier de directeur. À la fin de l'année, je devais partir mais il y a eu une demande des gens qui travaillaient avec moi, alors je suis resté à mon poste jusqu'en 1964. Après, j'ai décidé d'arrêter parce que je trouvais que je commençais à radoter. Dans l'enseignement artistique, il faut faire attention de ne pas se répéter; il ne faut pas enseigner trop longtemps. Ensuite je suis reparti en Europe pendant cinq ans. À ce moment, je travaillais dans un institut d'éducation populaire qui formait des directeurs de maisons de jeunes et de maisons de la culture et, entre temps, je venais au Québec faire des mises en scène. J'avais ma troupe en Europe avec laquelle j'ai fait une grande tournée en Afrique noire en 1966. Le voyage en Afrique noire, du point de vue culturel, a été déterminant comme influence. C'était la découverte d'une civilisation essentiellement fondée sur la parole; l'histoire du bouche à oreille. Tout était rattaché à la présence du conteur. Ça été pour moi une véritable leçon de mythologie de voir des conteurs raconter le même conte mais en y ajoutant des parties de leur propre vie. Pendant la tournée bicolore que je faisais, je sélectionnais des stagiaires dans cinq pays africains; je me suis donc bientôt retrouvé à la tête de cinquante

comédiens africains et on a monté un spectacle de création collective parce que je ne voulais pas leur imposer ma façon de voir le théâtre. On commençait la journée avec des contes que les comédiens racontaient pour ensuite les transposer au théâtre et c'est rapidement devenu une très belle pièce; une des plus belles que j'aie montées. C'était une pièce avec une base de palabre, avec des improvisations de scènes choisies, exécutées par des improvisateurs merveilleux qui se rappelaient leurs improvisations dans les moindres détails. C'étaient des gens près de leur corps.

A.T.: Après votre tournée en Afrique noire et avant de revenir au Québec, vous êtes resté un peu en France. Vous avez donc assisté aux événements de mai 68...

J.-P. R.: Ce qu'il y avait de bien en 68, c'est que d'un seul coup il y avait un peuple tout entier qui en avait marre. Et les gens supportaient très bien les désagréments du bouleversement des structures; les gens étaient heureux. On n'a jamais autant rigolé de notre vie.

A.T.: Est-ce que vous faisiez du théâtre pendant ce temps?

J.-P. R.: Je travaillais alors au théâtre de l'Épée de Bois et, quand sont survenus les événements de mai 68, on a continué à faire du théâtre, mais du théâtre improvisé: c'est-à-dire qu'on ouvrait le théâtre le matin à neuf heures et pendant toute la journée on créait une pièce que l'on allait jouer dans les rues, le soir.

A.T.: Est-ce là qu'est apparue la notion de fête dans votre théâtre?

J.-P. R.: Oui. Pour moi, mai 68, c'était une fête théâtrale: une fête très heureuse... incohérente comme ce n'est pas possible, mais un bon coup d'incohérence, quelquefois, ça fait du bien. Alors on a fait ça pendant les mois de mai et juin, puis, avec un groupe, on a traversé toute la France en faisant du théâtre dans les rues. Ça a abouti à Avignon au début d'août 1968, où il y a eu une contestation importante contre Bédaride et Vilar parce qu'ils nous apparaissaient comme les papes de la culture et, à l'époque, on ne voulait pas de papes. Nous, on soutenait le Living Theatre et son anarchie.

A.T.: Et après, vous êtes revenu au Québec...

J.-P. R.: Oui, je suis revenu en 1969 et j'ai travaillé avec Pauline Julien, Louise Forestier et Yvon Deschamps sur un spectacle qui s'appelait *Moi, ma maman m'aime*. C'était une satire de la vie familiale québécoise. Après, Jean-Louis Roux m'a demandé d'être secrétaire général au T.N.M. (Théâtre du Nouveau Monde) et j'y suis resté pendant deux ans seulement car j'en avais marre. En 1971, j'ai monté *les Oranges sont vertes* de Claude Gauvreau. J'ai senti l'urgence de monter cette pièce et Jean-Louis Roux a accepté de le faire parce qu'à l'époque il y avait beaucoup de théâtre naturaliste québécois et que le théâtre de Gauvreau offrait autre chose: une voix poétique qu'il me semblait indispensable de faire entendre.

A.T.: Et en 1972, vous avez quitté le T.N.M. sur un coup de tête...

J.-P. R.: Oui, sur un coup de tête, mais c'était sain pour moi de le faire. Je ne me sens pas à l'aise dans les institutions trop encadrées. Ce qui ne m'a pas empêché d'ailleurs de continuer à faire de la mise en scène. Et puis, en 1974, débutait la grande aventure du Théâtre Expérimental de Montréal. Moi, Robert Gravel et Pol Pelletier (que j'avais rencontrée à Ottawa), on a loué un local sur la rue Saint-Paul où l'on écrivait des pièces et on se les présentait entre nous, sans spectateurs. Le propriétaire du restaurant La Charade, où nous allions souvent manger, nous a proposé de transformer le haut de la maison Beaujeu en théâtre. On a accepté et on y a monté notre premier spectacle qui s'appelait *Une femme, un homme*; spectacle qui était orienté sur le jeu de l'acteur et de l'espace. On était très préoccupés par l'espace. Quand le T.E.M. a commencé, on expérimentait beaucoup. Puis il y a eu, entre Pol et le reste du groupe, un débat qui a duré des mois et qui s'est terminé par une scission du groupe et la création du Théâtre Expérimental des Femmes. C'est alors que nous avons commencé à travailler sur Shakespeare: nous voulions monter un spectacle de cabaret avec des personnages shakespeariens et, chaque semaine, on présentait des scènes tirées de pièces de Shakespeare au reste du groupe. C'est comme ça qu'on est passé à travers toute l'oeuvre de Shakespeare. Après, on a commencé à écrire des textes qui, à notre avis, étaient shakespeariens. Puis, un jour, je suis arrivé avec l'arbre généalogique du *Roi Boiteux* et

c'est à partir de cet arbre que j'ai continué à écrire la pièce. Je présentais mon texte aux autres et je voyais, selon leurs réactions, ce que j'allais garder. J'ai écrit beaucoup d'autres textes par la suite. Au Théâtre Expérimental, on a toujours beaucoup écrit. Tout ce qu'on faisait avait une base d'improvisation et de discussion, mais cette base aboutissait à l'écriture. Je crois que l'on percevait l'écriture comme un prolongement et un correctif de nos improvisations. Enfin, il y a eu la formation de l'Espace Libre avec d'autres troupes dont les Enfants du Paradis, qui sont aujourd'hui devenus Carbone 14. Ce passage du Théâtre Expérimental au Nouveau Théâtre Expérimental a été très dur mais extrêmement enrichissant. Je suis très heureux d'avoir participé à la création de l'Espace Libre parce que c'est un lien merveilleux où l'on peut faire des choses complètement «pétées».

A.T.: En somme, ce qu'il y a de plus important pour vous, c'est de vous amuser?

J.-P. R.: Oui, oui, beaucoup... beaucoup!

(Propos recueillis par Valérie Brault, Denys Lefebvre et Marcel Levasseur à Montréal, le 7 avril 1989.)

## COMPTES RENDUS

DAVID, Gilbert, éd., *Veilleurs de nuit. Saison théâtrale 1988-1989*, les Herbes rouges 178-179, Montréal, 1989, 78 p., 6\$.

La revue *les Herbes rouges* a donné naissance à la maison d'édition Les Herbes rouges, il y a une dizaine d'années, et a créé une collection «Théâtre» que dirige Gilbert David. La collection compte surtout des oeuvres dramatiques et a déjà recruté des dramaturges d'importance (Claude Poissant, Normand Canac-Marquis). La maison d'édition, à ce qu'on dit, va accueillir de plus en plus de textes critiques et théoriques sur le théâtre. Nous ne pouvons que nous en réjouir et souhaiter que l'entreprise réussisse.

*Veilleurs de nuit. Saison théâtrale 1988-1989* est la première publication critique de la maison. Et on ne pouvait pas imaginer plus critique. Conçu comme un bilan de la saison théâtrale 1988-1989, l'ouvrage a été produit en étroite collaboration avec l'Association québécoise des critiques de théâtre (AQCT) dont c'est, à l'exception des remises annuelles de prix, la première manifestation publique d'envergure. L'AQCT a été fondée en 1984 avec, pour principal objectif, de favoriser la communication entre critiques et chroniqueurs de théâtre dans le but d'améliorer la critique théâtrale et, partant, l'ensemble de l'activité théâtrale. L'initiative était excellente, et on se demande bien pourquoi elle arrivait si tard.

Le projet de ces *Veilleurs de nuit*, dont Gilbert David a été le promoteur principal, était de proposer un bilan de la saison et, ainsi que le précise Michel Vaïs, président de l'AQCT, «d'éclairer quelque peu les choix faits cette année» lors de la remise des prix. Mais à la lecture, on se rend vite compte que ce double objectif a été largement dépassé et c'est tant mieux.

La moitié des membres de l'AQCT (treize sur vingt-sept) ont répondu à l'invitation des Herbes rouges et proposé leur bilan de la saison écoulée. Visiblement, Gilbert David leur a laissé pleine liberté. Cela se perçoit à la longueur des textes publiés (de deux à six pages) et plus

encore à leur teneur. Certains critiques s'en sont tenus à un bilan très minutieux de la saison, des meilleures aux pires productions; d'autres en ont proposé une vision plus globale, illustrée ici et là de quelques moments signifiants; d'autres enfin ont choisi les grandes envolées lyriques et abstraites. Mais, quelle que soit la formule adoptée, tous ces textes demeurent très personnels tant par leur style que par les préoccupations esthétiques qui les sous-tendent.

Parmi les bilans attentifs, notons celui de Solange Lévesque, qui suggère une cartographie réfléchie des productions («Régions sauvages», «Sentiers battus», etc.) avec une belle perspicacité, et ceux de Gilles G. Lamontagne, Diane Pavlovic et Michel Vaïs, très fouillés et très systématiques. Certains critiques ont abordé la saison sous un angle plus restreint (Aline Gélinas: la place du corps de l'acteur; Jérôme Langevin: l'opposition productions sobres et superproductions) qui ne manque pas non plus d'intérêt. Cette première série de textes, si elle offre au lecteur actuel ou futur de bons comptes rendus de la saison, souffre justement de sa trop grande précision. Trop près de leur objet et trop soucieux de le décrire, les signataires n'ont pas voulu (ou pas pensé à) le situer dans une perspective historique plus vaste. Bien que très intéressants et très bien étayés, ces bilans établissent rarement des rapports avec ce qui s'est fait antérieurement ou avec ce qui se fait ailleurs.

C'est justement cette ouverture qui caractérise la deuxième série de bilans. Parmi ceux-là, notons ceux de Paul Lefebvre, Stéphane Lépine et Gilbert David. Ici, le propos n'est pas tant d'analyser la saison que de réfléchir sur les grandes tendances qui se dessinent depuis quelques années (tant dans le domaine de la dramaturgie que de la scénographie, du jeu, de la mise en scène, etc.) et de suggérer certaines avenues futures.

David, Lefebvre et Lépine constatent avec regret l'effacement grandissant du théâtre expérimental au profit de «ce qui marche», de «l'efficacité bien pensante», des «formules à succès», du «prêt-à-porter néo-académique» et du «bien léché d'abord et avant tout». Quant à la dramaturgie, elle souffre de ne trop savoir qui elle est ni où elle va ni comment elle y va, écartelée entre un théâtre de recherche qui tourne à vide et un théâtre institutionnel qui ne prend plus de risques.

La troisième série de textes, beaucoup moins importante, m'apparaît déconnectée et sa place, dans un tel ouvrage, demeure discutable.

Dans l'ensemble, *Veilleurs de nuit* ne présente pas une image très flatteuse du millésime écoulé. La morosité gagne le camp des critiques (ce qui n'est pas nouveau), tandis que les salles les plus en vue font de meilleures recettes (en particulier le TNM, le Rideau vert et la Compagnie Jean Duceppe). Il y a, encore une fois, un hiatus marqué entre les réceptions publique et critique, qu'il serait bon d'analyser. Et on se demande si, entre les formidables outils promotionnels dont disposent plusieurs compagnies et le public consommateur de médias, le critique traditionnel n'est pas aussi en quête de lui-même, se sentant un peu seul, un peu vain. Le malaise, en tout cas, apparaît en filigrane dans presque chacun des bilans proposés.

L'autre élément surprenant qui ressort de ces *Veilleurs de nuit*, c'est la relative unanimité des critiques. Les productions qu'ils ont retenues individuellement sont à peu près les mêmes: *Madame Louis XIV*, *À quelle heure on meurt?*, *Autour de Phèdre*, *Elvire Jovet 40*, *l'Annonce faite à Marie*, *le Grand Cahier*, *Terre promise / Terra promessa* et le Pirandello des Russes (lors du dernier FTA). Et ils vécurent sensiblement les mêmes déceptions (les classiques en particulier). La convergence des opinions et des choix peut rassurer (tous ces critiques ne peuvent pas se tromper!); mais, justement, on peut déplorer qu'il n'y ait pas plus d'éclectisme et de parti pris belliqueux parmi eux, qu'il n'y ait pas de luttes idéologiques, de disputes esthétiques, de portes claquées, d'épithètes lapidaires et de condamnations sans appel. Bref, d'engagement. Là comme ailleurs, la paix tranquille des certitudes confortables et grégaires menace. Et il ne serait pas déplacé de dénoncer chez nos critiques les travers (paresse, embourgeoisement, pusillanimité) qu'ils reprochent à nos créateurs. C'est bien la preuve qu'ils participent d'une même époque.

Ce ne sera pas le moindre des mérites des *Veilleurs de nuit* que de nous faire prendre conscience de cette tendance et de cette parenté d'esprit. Rien ne pouvait les rendre plus manifestes que cette juxtaposition de textes *a priori* si hétéroclites.

L'objectif de ce premier essai a donc été largement dépassé. Non

seulement y a-t-on rendu compte de la saison 88-89 avec détails et intelligence, mais on y a autant, sinon davantage, révélé une critique dont la principale caractéristique n'est habituellement pas la transparence. Son discours s'y dévoile en même temps que son objet pour la plus grande joie du lecteur et le bonheur du chercheur.

La lecture de ce petit ouvrage est aisée et agréable. On regrette cependant que des photographies de production ne soient pas plus nombreuses et que les textes soient regroupés par ordre alphabétique d'auteurs et non selon leur contenu et leur approche. On peut également souhaiter que, à l'avenir, on consacre plus de place au théâtre jeune public (très ignoré) et à ce qui se fait à l'extérieur de Montréal (il n'y a qu'un texte sur Québec et un autre sur Ottawa-Hull), de même qu'au théâtre d'été.

L'éditeur a jugé à propos de publier, en annexe, la liste des spectacles théâtraux présentés à Montréal au cours de la saison et le code d'éthique et de déontologie de l'AQCT. L'initiative est excellente mais, tant pour les chercheurs que les historiens, il ne serait pas inutile de donner plus de détails sur chacune des productions (les principaux participants et créateurs) et d'étendre la liste à l'ensemble du Québec, du moins pour les créations ou principales reprises. La publication de la liste des prix décernés par l'AQCT et leurs récipiendaires serait également souhaitable.

*Veilleurs de nuit. Saison théâtrale 1988-1989* apparaît donc comme un témoignage indispensable pour quiconque s'intéresse à l'actualité et au devenir du théâtre au Québec. Les Herbes rouges entendent répéter l'expérience cette année encore. C'est à souhaiter ardemment. Et on se prend à rêver aux trésors que constitueraient, après quelques années, ces *Veilleurs* annuels pour la communauté des chercheurs. Et pourquoi pas, dans le même esprit, des *Veilleurs* quinquennaux ou décennaux?

*Département des langues et littératures  
Collège de Valleyfield*

JEAN-MARC LARRUE

VIGEANT, Louise, *la Lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, coll. Synthèse, 1989, 226 p., 24.95\$.

Pour ceux qui souhaitent dépasser la simple critique d'humeur en matière de spectacle théâtral, ou pour ceux que la théorie analytique rebute par sa complexité, Louise Vigeant propose quelques outils maniables alliés à une méthodologie rigoureuse.

L'ouvrage se présente comme la vulgarisation d'une thèse de doctorat que l'auteure a soutenue en sémiologie, à l'Université du Québec à Montréal, en 1985. Il faudrait plutôt parler ici de sémiotique, comme le précise Louise Vigeant, puisque les présupposés de son travail sont les sémiotiques peircienne et grémásienne. Il faut souligner cependant que jamais la sémiotique de Vigeant ne se veut écrasante; au contraire, elle fait preuve d'un respect de l'oeuvre théâtrale dont elle dégage la spécificité. Ainsi le texte théâtral (entendre ici tout ce qui fait partie du spectacle théâtral) se voit subdivisé en textes partiels: espace, objet, jeu et texte dramatique.

L'espace est analysé selon quatre constituantes, à savoir le lieu théâtral (la salle ou tout autre lieu), l'espace scénographique (l'organisation spatiale de la scène et de l'auditoire), l'espace scénique (localisation et figuration mentale de l'action par le metteur en scène) et enfin l'espace dramatique (espaces multiples de la fiction). L'approche se fait donc de façon systématique puisque l'on va d'une matérialité brute (espace réel) à une matérialité plus abstraite (espace fictionnel). Quant à l'objet et au jeu des comédiens, ces textes partiels sont conçus dans un contexte de communication. À cet égard, les fonctions de la communication de Jakobson ont été refondues au gré de la spécificité théâtrale: fonctions esthétiques, ludique, métalinguistique, spatiale, représentative et syntaxique.

La notion de texte dramatique réfère à une conception plus traditionnelle du texte, lequel est considéré comme l'aboutissement du travail à l'écriture. Là encore, Vigeant prend soin d'en dégager la spécificité par rapport à l'écriture romanesque et ce, par des éléments qui lui sont

propres sinon redéfinis: didascalité, monologue, dialogue, narration et chœur. En ce qui a trait au contenu (l'histoire), la méthode préconisée est celle de Greimas. S'il est vrai que le schéma actantiel de ce dernier subit aujourd'hui les foudres des méthodes post-structuralistes, il faut néanmoins préciser que l'auteure n'en limite l'usage qu'à cet objet d'analyse qu'est le texte dramatique.

Adaptée à des fins didactiques, la thèse de Vigeant nous est transmise avec un souci de clarté et un soin d'éviter toute la sécheresse qui est souvent le tribut des écrits théoriques. Relativement de grand format (26,5 X 19,5 cm) et imprimé sur papier de qualité, l'ouvrage, plus près du manuel que du traité, est structuré à des fins de consultation rapide. Ainsi trouve-t-on, parmi les atouts périphériques, une table des matières détaillées, un glossaire des termes théoriques et des annexes traitant de généralités fort utiles (typologie des esthétiques théâtrales et précisions sur la distinction sémiologie/sémiotique).

En ce qui a trait à l'organisation interne, chaque chapitre compte deux parties: la première expose les notions théoriques, tandis que la seconde se veut une application pratique de la première, ce qui rend l'apprentissage graduel et plaisant. Ces chapitres sont conclus par des «À Retenir» qui présentent la synthèse de la matière et par des bibliographies partielles qui ne se répètent pas dans la bibliographie générale. Il faut souligner que la démonstration est ponctuée d'exemples et d'illustrations tirés de productions québécoises relativement récentes: *Vie et mort du Roi Boiteux*, *Mao Tsé Toung ou soirée de musique au consulat*, écrites et montées par Jean-Pierre Ronfard; *les Paravents* de Genet, montée par André Brassard, etc.

Louise Vigeant, qui est collaboratrice à la revue *les Cahiers de théâtre Jeu* et professeure de français au Collège Edouard-Montpetit, a su mettre à profit son expérience pédagogique. Elle a inclus à la fin du volume une série d'exercices où l'autodidacte pourra mettre à l'épreuve sa compréhension de la matière et où l'enseignant pourra, quant à lui, puiser des activités de classe.

Finalement, *la lecture du spectacle théâtral* vise un double objectif: introduire son lecteur à une compréhension globale de la spécificité

COMPTES RENDUS / 109

théâtrale, tout en lui inculquant une base théorique par le biais d'une langue sans artifice.

*Département de littérature comparée  
Université de Montréal*

MICHEL CURTAT

*Théâtre québécois: ses auteurs, ses pièces. Répertoire du Centre d'essai des auteurs dramatiques*, Montréal, VLB éditeur/Cead, 1990, 307 pages. 14.95\$

Sur la couverture du *Répertoire du Centre d'essai des auteurs dramatiques*, édition 1990, un décor de Claude Goyette pour *les Belles-Soeurs* de Michel Tremblay. Des toits environnants, une vue plongeante sur la cuisine de Germaine Lauzon. C'est la figuration même du projet que se donne le Cead: promouvoir et diffuser le «théâtre québécois, ses auteurs, ses oeuvres». C'est dans la foulée de ses 25 années d'existence que le Cead nous offre la quatrième édition de son *Répertoire* publiée cette fois avec le concours de VLB, maison d'édition dont on connaît bien la qualité de présentation des ouvrages.

L'immense tâche de rendre compte de la production relativement récente des oeuvres dramatiques québécoises et de fournir des renseignements sur leurs auteurs s'inscrit dans l'entreprise importante à laquelle se voue notamment le Cead. Il s'agit de «raviver les mémoires», de «contrer l'éphémère de la représentation théâtrale»<sup>1</sup>, de contribuer de plus en plus effectivement à poser un geste de responsabilité collective face au phénomène théâtral tel qu'il s'est vécu et se vit présentement au Québec.

Tout comme dans les éditions précédentes, le propos du présent ouvrage s'en tient à la constitution d'un répertoire dans l'acception première du mot au Robert, soit un «inventaire méthodique où les matières sont classées dans un ordre qui permet de les retrouver facilement». On ne peut s'empêcher toutefois d'y chercher des jalons en vue de l'éta-

---

<sup>1</sup> Hélène Dumas, présentation du *Répertoire du Cead*, édition 1990, p. VII.

blissement de ce qu'il est convenu d'appeler le répertoire national du théâtre québécois, cette «liste des pièces, des oeuvres qui forment le fonds d'un théâtre et sont susceptibles d'être reprises». Un glissement de l'une à l'autre acception ne saurait cependant s'effectuer à la légère. La perspective adoptée par les rédacteurs de l'ouvrage est celle de la recherche la plus exhaustive possible du corpus des quinze dernières années pour en fournir une description objective, utilisable par les principaux intervenants en théâtre d'ici et d'ailleurs. La réflexion sur ce qui «mériterait» de figurer au répertoire national est, comme on le devine, d'un tout autre ordre.

Tout porte à croire que le travail accompli par le Cead, particulièrement visible dans les publications du *Répertoire* et la présentation de lectures publiques d'oeuvres inédites ou de répertoire (formule exploitée depuis peu, en 1986 et 1989 notamment), répond de plus en plus adéquatement aux besoins des praticiens et des analystes du théâtre québécois. La version 90 du *Répertoire* est un des derniers résultats de cette recherche incessante à laquelle se livre le Cead.

Au point de départ, l'édition de 1979-80, mise au point par une équipe des *Cahiers de théâtre Jeu*, consacrait une mince tranche de 70 pages sur 147 aux oeuvres des auteurs membres du Cead. Dans l'édition de 1985, à laquelle s'est ajoutée une annexe en 1987, c'est à un ensemble organisé que nous avons accès et non à un simple échantillonnage de résumés imagés de leurs oeuvres par les auteurs. On y dresse en effet une sorte de portrait de l'activité théâtrale de 1975 à 1985-87 qui se présente en gros comme suit: courte biographie des auteurs<sup>2</sup> et présentation des oeuvres classées selon l'année de leur création. L'ensemble est articulé en trois sections: la première est consacrée aux auteurs solos et à leur théatrogaphie, la deuxième aux auteurs collectifs et à leur théatrogaphie et la troisième aux résumés des textes écrits en collaboration. À ceci s'ajoutent des photographies hors-texte ainsi que des index: titres, auteurs et traducteurs.

---

<sup>2</sup> Sont retenus les auteurs signant au moins une pièce écrite en solo, ou au moins trois en collaboration, à condition que cette ou ces oeuvres aient été portées à la scène par des professionnels dans l'intervalle des années 1975 à 1985-1987.

L'édition de 1990 propose sensiblement le même classement. Dans la première section, les notes biographiques sur les auteurs (numérotés de 1 à 128) sont complétées et agrémentées d'une photographie de chacun d'eux. Sont résumées toutes les oeuvres originales ainsi que les adaptations et les oeuvres produites à la radio. Les oeuvres non éditées et celles qui n'ont pas été présentées sur une scène professionnelle depuis 1975 sont seulement mentionnées de même que les traductions. La deuxième section offre une présentation de six collectifs en opération (numérotés de 128 à 134) et de leur théâtrographie. Dans la troisième section, on propose enfin un inventaire de 80 textes écrits en collaboration. Leurs résumés s'accompagnent notamment de précisions sur les auteurs et leur groupe d'appartenance ainsi que sur les dates des productions.

À la fin de l'ouvrage, un album de 36 photographies, judicieusement choisies et disposées, s'ouvre sur la jeunesse tourmentée de *Gil* pour se clore sur la solitude débilante du vieux Ragone du *Roi Boiteux*. Les index (auteurs, titres, traducteurs) permettent enfin une consultation rapide des données. Le système des renvois y est particulièrement efficace ainsi que les références aux publics visés.

À partir d'une comparaison entre l'édition précédente et celle de 1990, nous sommes maintenant amenés à poser quelques questions, à discuter de certains choix des rédacteurs. Nous avons noté 34 nouvelles entrées dont 28 auteurs-membres nouvellement inscrits. On y reconnaît des créateurs de succès récents: Dalpé, D'Astous, Pednault. On peut se demander si Languirand et Loranger sont aussi des acquisitions du Cead. On a décidé par ailleurs de faire place à quatre grands disparus du théâtre québécois: Ferron, Gauvreau, Leclerc et Sauvageau.

Nous avons compté 19 auteurs retranchés du *Répertoire*. Les raisons du retrait sont cependant difficiles à cerner. On peut voir qu'on retient les oeuvres écrites en collaboration de certains pour les résumer dans la section qui y est consacrée. Il en va de même pour Odette Gagnon et Lise Gionet par exemple. Mais des omissions plus importantes sont faites et on ne peut que les mentionner pour les regretter. Pourquoi Rock Carrier, Louis-Marie Dansereau, Pierre Morency, Claude Roussin,

Marcel Sabourin, Louis Saia et André Simard n'y occupent-ils plus la place qui leur était acquise dans des éditions précédentes?

Ceux qui auront recours au Répertoire de 1990 seront surtout frappés par l'abondance des informations colligées, la pertinence du système de classement et la qualité d'impression de l'ouvrage. En effet, les intervenants liés directement à la pratique théâtrale tout comme ceux qui s'adonnent à la recherche dans le domaine auront à leur disposition une mine de renseignements sur les textes du passé et les nouveaux: date de la création, nom de la compagnie productrice, synopsis de la pièce, durée et distribution requise, public visé, traduction. Consulter le *Répertoire*, c'est aussi, bien sûr, s'ouvrir les portes des locaux du Cead, de sa librairie et de sa bibliothèque qui contient une banque de données informatisées.

On voit que ce lieu d'appartenance que se sont donné au fil des ans les auteurs dramatiques québécois est résolument soutenu par une équipe de chercheurs et d'animateurs à qui on ne peut que rendre hommage. Leur adhésion à la cause et à leurs oeuvres transparait dans la recherche patiente et éclairée de ces sourciers du théâtre d'ici. Au Cead s'inscrivent bien sûr des jalons de l'histoire du théâtre québécois, mais c'est surtout notre mémoire vive qui s'y développe<sup>3</sup>.

*Département de français  
Collège Ahuntsic*

LISE ARMSTRONG

HÉBERT, Chantal, *le Burlesque québécois et américain*. Textes inédits, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1989, coll. «Vie des Lettres québécoises», n° 27, 335 p. 23.00\$

En 1981, Chantal Hébert publiait chez HMH un premier ouvrage sur *le Burlesque au Québec*, un divertissement populaire tantôt déprécié par la

---

<sup>3</sup> Nous vous référons à la communication de Georges Banu au Colloque «Mémoire et appropriation» (UQAM, octobre 1988) publiée dans *l'Annuaire théâtral* n° 5-6, pp. 29-35.

critique bien pensante et tantôt dévalué par la culture dominante. L'auteure menait une enquête historique sérieuse sur ce genre particulier de spectacles, cherchant surtout à relater l'évolution du burlesque en terre québécoise et le fonctionnement de ses diverses composantes. Elle se limitait alors à réhabiliter ce théâtre longtemps laissé en marge de l'institution théâtrale dans la perspective des héritages culturels américain et français, sans pour autant le comparer à l'une ou l'autre tradition.

Dans son récent ouvrage intitulé *le Burlesque québécois et américain* — une thèse de doctorat quelque peu modifiée —, Hébert élargit son champ d'investigation en situant ce genre dramatique québécois dans le grand ensemble américain. Tout en montrant la filiation directe des comédies québécoises et américaines, elle réussit à déceler la part d'authenticité québécoise de ces créations à partir de 150 canevas dramatiques sélectionnés et regroupés par thèmes (75 pour chacun des corpus) dont six sont publiés en annexe. La période de 1930-1950 correspondant à l'âge d'or du burlesque au Québec se trouve ainsi considérée en regard du burlesque américain dont le déclin s'amorce plus tôt.

L'ouvrage préfacé par Jean-Claude Germain et présenté en trois chapitres comporte tous les éléments d'une étude scientifique abondamment documentée: des annexes où sont décrits et sélectionnés les corpus, une bibliographie substantielle et des index appropriés. Jugeons de son apport par ses objectifs, sa méthodologie, ses analyses et son interprétation.

Convaincue que cette forme importante du théâtre populaire renferme des «valeurs à découvrir» et «vient éclairer certains aspects passés sous silence» (p. 4), l'auteure propose une analyse comparée de deux répertoires qu'elle a rassemblés, l'un québécois et l'autre américain, pour isoler des deux ensembles de comédies «la structure type et ses variantes». Cette analyse, à la fois thématique et formelle, individuelle et comparative, nous renseigne sur l'évolution du genre qui se veut «autochtone», les raisons de sa popularité, les besoins sociaux auxquels il répondait et l'influence qu'il a pu avoir sur des publics différents.

Par son questionnement et sa démonstration, l'étude va cependant au-delà de ces simples constatations et tend ultimement à faire découvrir

«les goûts et les désirs, propres et communs, aux spectateurs et spectatrices de ces nations voisines» (p. 5). L'auteure ne cherche donc pas à magnifier ou à dévaloriser un genre théâtral marginalisé, mais plutôt à présenter «une espèce de somme des réalités esthétiques, sociale et économique de la pratique ou de la production» (p. 4). Elle atteint son but dans la mesure où sa lecture comparative des textes choisis cherche constamment à montrer que ce phénomène de culture populaire en est un moins de *traduction* que d'*adaptation* et de *transformation*.

Cette lecture prend toute son importance dans les chapitre 2 et 3 où sont décrites les caractéristiques réciproques des récits québécois et américains. Elle permet de trouver la fonction libératrice du burlesque, grâce à l'orientation donnée vers la recherche d'«une matrice commune» (p. 53). La méthode d'analyse du récit, fondée sur la théorie du Groupe d'Entrevernes et les modèles structuraux de Pierre Maranda et d'Elli Kongas-Maranda, permet justement de faire ressortir, par le biais des notions d'«invariants» et de «variable», des «modèles types» de récits qui sous-tendent les groupes de canevas étudiés. En particulier, la grille des «programmes narratifs» (PN), complétée par les modèles de regroupements des récits, sert assez bien à caractériser les deux types de récits analysés: les récits de demande en mariage pour le corpus québécois et les récits de tromperies dominés par le cocuage pour le corpus américain. Ces types réunis en conclusion sous l'idée d'une permanence de structure type («la fantaisie du triomphe»), font voir les différences de deux corpus établis, tout en dégagant le constat «d'une parenté de structures et d'un thème fondamental à peu près commun [...], celui du défi à l'autorité et aux conventions [manifestement axé sur le désir sexuel] au moyen de la ruse» (p. 234).

Ces différences ne ressortent pas que des types de récits regroupés par programmes narratifs; elles apparaissent tout autant à travers d'autres éléments reliés aux conditions de production et de réception des comédies qui se trouvent rappelés dans la conclusion. La longueur et le choix des textes (plus longs et moins osés au Québec), le nombre de comédiens et l'utilisation du striptease (plus nombreux et grandissant aux États-Unis), l'attitude devant l'argent et la sexualité et surtout la constitution de publics distincts (féminins au Québec et masculins aux États-Unis) sont autant de «déterminations» techniques ou sociologiques qui expliquent les

«variantes nationales» du burlesque. Cette dernière caractéristique, «la plus importante» pour l'auteure (p. 244), définit une différenciation dans le contenu des textes et la forme particulière des spectacles. Tel est le principal constat de la conclusion du livre qui se termine par une lecture idéologique du burlesque.

Il est évident que cette lecture rapide et incomplète de la conclusion, précédée d'une analyse structurale complexe, tente de mettre en lumière le caractère novateur ou provocateur d'un genre théâtral négligé par les instances de légitimation de la culture officielle et d'en faire voir le pouvoir de transgression au-delà de la frontière linguistique ou esthétique. De ce point de vue, l'étude revêt un intérêt historique certain et contribue à faire une relecture des diverses pratiques culturelles rejetées du revers de la main par «les apôtres de la grande culture». Dans le jeu de la superposition de ces types de comédies et l'analyse des textes par «paires de contraires», l'auteure réussit fort bien à dégager un sens et une forme commune des canevas par la recherche de structures significatives. En particulier, les tableaux 4 et 5 constituent une bonne synthèse permettant de saisir pourquoi la Québécoise lie l'argent à son autonomie et l'Américaine au lucre (p. 236), et pourquoi le mariage, dans les comédies adaptées, «aurait servi [...] de paravent à la quête de la libido» (p. 237).

Dans son ensemble, l'étude demeure cependant très refermée sur elle-même quant au champ d'interprétation et la démonstration n'est pas aussi convaincante à la conclusion qui essaie d'établir un rapport entre la structure type et les idéologies. Ici on ne manque pas de s'interroger sur la généralité des concepts de «culture savante», d'«institution littéraire» ou d'«establishment littéraire» développés de façon un peu réductionniste. On s'interroge aussi sur le sujet même de l'étude limité à l'analyse de minces canevas qui n'ont rien de littéraire et réduit à l'étude des formes textuelles. Le recours à des textes pour étudier des formes qui s'appuient fondamentalement sur l'improvisation est problématique quand on sait que ces textes ne sont que des supports des spectacles et qu'ils sont loin d'être toujours respectés à la lettre par les comédiens et les comédiennes. Ce problème est d'autant plus sérieux que Chantal Hébert avoue elle-même que les textes américains retenus souffrent d'une non-représentativité éventuelle par rapport aux textes québécois. Étant donné la pauvreté

esthétique de l'objet étudié, la dimension théâtrale ou spectaculaire — tout à fait absente de l'analyse — aurait pu conduire à une meilleure interprétation idéologique que celle qui est fournie. Le non-dit des discours ou les «dessous du sens» de ces comédies burlesques, qui «arrivent à l'absurde» et «basculent dans le monde tragique» (p. 249), trouveraient là leur explication véritable par un examen du «faire» des personnages. Enfin, on peut se demander si la méthode utilisée, qui tend à survaloriser les formes, est assez large de perspective pour établir le passage du littéraire à l'idéologique et déceler tous les sous-entendus et tous les sens cachés derrière le «modèle réduit» proposé à notre attention. Les théories d'Anne Ubersfeld ou de Patrice Pavis auraient peut-être mieux servi l'auteure, mais il est vrai, dans une approche toute différente.

Ces observations étant faites, il faut reconnaître que l'ouvrage de Chantal Hébert marque un apport important pour l'état d'avancement des travaux sur le théâtre québécois malgré les orientations de l'interprétation et les difficultés de l'expression qui laisse parfois à désirer. Tout en contribuant à l'histoire des arts du spectacle vivants, l'étude révèle comment le burlesque québécois devient autonome et contribue à sa manière à l'évolution culturelle du Québec. Le simple fait d'établir un lien entre le modèle québécois et le modèle américain lui donne son principal mérite, sa justification et son importance.

*Département de français*  
*Université du Québec à Trois-Rivières*

RÉMI TOURANGEAU

## Collaborateurs

ANNE BÉDARD est chargée de cours au Département des littératures de l'Université Laval de Québec. Auteure d'un mémoire sur l'espace théâtral, elle poursuit ses recherches dans le même domaine au niveau du doctorat.

LOUIS FRANCOEUR est sémioticien de la culture et professeur au Département des littératures de l'Université Laval de Québec. Il a récemment publié *les Signes s'envolent* et dirige la revue *Études littéraires*.

RENÉE LEGRIS est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Auteure d'un *Dictionnaire des auteurs du radio-feuilleton québécois* et de plusieurs ouvrages et articles sur la littérature québécoise, elle est également co-signataire du *Théâtre au Québec: 1825-1980. Repères et perspectives*. Elle est présidente de la Société d'histoire du théâtre du Québec.

HÉLÈNE MARCHAND est chargée de cours au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Auteure d'une thèse de doctorat en sémiologie soutenue en 1990, elle poursuit des études postdoctorales sur l'inscription de la culture québécoise dans le téléthéâtre.

RAYMOND PAGÉ est professeur agrégé au Département de français et directeur du Comité d'études avancées en littérature à l'Université du Québec à Trois-Rivières; auteur de plusieurs ouvrages et articles sur le théâtre québécois, particulièrement sur le théâtre régional.