

Du réel au fictif : les figures de l'étranger dans le téléthéâtre de Radio-Canada, 1952-1987

Renée Legris

Number 13-14, Spring–Fall 1993

Le miroir de l'étranger

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041183ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041183ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Legris, R. (1993). Du réel au fictif : les figures de l'étranger dans le téléthéâtre de Radio-Canada, 1952-1987. *L'Annuaire théâtral*, (13-14), 11–37.
<https://doi.org/10.7202/041183ar>

Renée Legris

Du réel au fictif: les figures de l'étranger dans le téléthéâtre de Radio-Canada, 1952-1987¹

Introduction

Alors que nous venons de célébrer, en l'année écoulée, le 500^e anniversaire de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb — rencontre de deux mondes: l'Europe et l'Amérique — et le 350^e anniversaire de la fondation de Montréal par Maisonneuve, parler des figures de l'étranger dans le téléthéâtre québécois nous paraît significatif, d'autant que la télévision de Radio-Canada fêtait elle-même ses quarante ans. Si ces moments de l'histoire ont favorisé en leur temps la rencontre de plusieurs ethnies et de diverses civilisations conduisant à de douloureuses confrontations qui ont transformé les Amériques et instauré de nouveaux pouvoirs, le Québec et Montréal sont aussi nés de l'osmose des cultures française, anglaise et amérindienne, qui ne s'est pas faite sans des guerres meurtrières. L'affirmation du pouvoir européen a fait d'une bourgade amérindienne une métropole francophone, la deuxième en importance dans le monde malgré les détours de l'histoire. Car la Conquête de la Nouvelle-France par l'Angleterre, en 1760, a imposé la culture et la langue anglaises, dont le Québec porte toujours les traces dans sa langue et dans la domination économique qui se maintient encore au-delà de la Révolution tranquille des années 60. Carrefour de nombreuses ethnies (Juifs, Chinois, Italiens au XIX^e siècle,

¹ La recherche qui a permis cet article a été subventionnée par le F.I.R. de l'UQAM. Ont collaboré à la recherche: Francine Campeau, Hélène Marchand et Sonya Morin, dans une équipe dirigée par Renée Legris. Le texte a fait l'objet d'une communication donnée à Strasbourg, dans le cadre du congrès mondial du Conseil international des études francophones (CIEF) en juin 1992.

Allemands, Grecs, Hongrois, Vietnamiens, Haïtiens dans la seconde moitié du XX^e siècle), qui ont espéré trouver dans le Québec un pays d'accueil, le Nouveau-Monde s'est construit comme espace où les peuples autochtones ont été configurés comme «l'étranger» sur son propre continent.

Si le Montréal des origines a favorisé des alliances entre Amérindiens et Français et occasionné des confrontations avec les Iroquois, après 1760, ce sont les Britanniques qui se substitueront aux Abénakis, aux Iroquois et Hurons, aux Montagnais et Micmacs pour imposer leur pouvoir sur la Nouvelle-France. Ces tribus seront mises dans des réserves et hors de toute possibilité d'évolution nationale, économique et politique, par le Conquérant anglais. Ce drame politique sera l'un des thèmes d'une dizaine de téléthéâtres. Les conflits générés par ces transformations dans les rapports entre les Québécois d'origine, les Britanniques et les Amérindiens asservis, sont à la source de l'ambivalence des figures de l'étranger qui ont été présentées dans la construction fictive des dramatiques qui ont posé de vrais problèmes.

À cause du contexte socio-politique de domination anglaise — que les Canadiens-français et le Québec ont connu pendant plus de deux siècles — domination qui a présidé à leur destin jusqu'à tout récemment, toute présence étrangère même la plus bénéfique culturellement ou économiquement a été considérée comme une intrusion et une menace². Le Soi encore peu affirmé de ce peuple marginal en Amérique du Nord — vivant dans les campagnes québécoises, isolé le plus possible des influences anglo-américaines — a mis tout le XIX^e siècle et une partie du XX^e à émerger de son moyen-âge et à consolider son image collective. Longue période d'incubation jusqu'aux années 60, qui a conduit à se définir comme peuple et comme Québécois, ces héritiers de la culture française en terre d'Amérique.

² Dans un article sur l'étranger, Réal Ouellet rappelle que le roman québécois porte ces images de repliement sur soi et de menace interactive des ethnies multiples qui ont occupé le territoire du Québec jusqu'au début des années 60. Cf. «L'Étranger dans quelques romans québécois récents», dans *Canada Ieri e Oggi* 2, Atti del 7^e Convegno internazionale di studi canadesi, Acircale (Catania) 18-22 maggio 1988, Schena Ditore, 1990, p. 183-205.

Il n'est pas étonnant que le Québécois — malgré sa conquête démographique menée jusqu'aux années 70 qui fait passer de 60,000 Français à 6,000,000 de Québécois le nombre d'habitants, entre 1760 et 1960 —, ait considéré l'étranger avec crainte pour son identité et son développement culturel³. En conséquence, les figures de l'étranger manifestées dans la littérature ont été, à l'instar de la réalité sociale, objet fréquent de rejet ou de préjugés. Il en a été de même pour une partie importante de la production des téléthéâtres, soit de 1952 à 1977. Alors que les années 80 favorisent un accueil de l'étranger, de ses valeurs et de sa culture, plus serein et plus généreux.

Problématique du téléthéâtre québécois

Notre étude concerne la production de trente-cinq années de téléthéâtres et porte essentiellement sur la représentation de l'étranger dans le corpus des créations québécoises télévisées. Nous savons que les politiques culturelles de la télévision de Radio-Canada à l'origine se donnaient pour mission d'ouvrir le Québec à la culture des médias et proposaient dans la programmation du téléthéâtre des œuvres importantes du répertoire international. La réponse du public tardant, la Société Radio-Canada a dû faire appel à des auteurs québécois, plus proches par leur langage et leur vision du monde du téléspectateur québécois. Cette politique faisait suite à une incitation majeure du *Rapport Massey* (1951) qui demandait qu'une plus grande place soit faite aux créations canadiennes et québécoises dans la programmation au Service des dramatiques de Radio-Canada et dans les autres secteurs culturels dont la danse et la musique. Les efforts de Radio-Canada pour initier le public aux chefs-d'œuvres du théâtre ont été partagés entre deux orientations nationale et internationale. Dès 1954, le répertoire se modifie. Il s'ensuit que les téléthéâtres québécois s'inscrivent dans

³ Les migrations successives vers le Québec auraient pu familiariser le peuple québécois à cette expérience de confrontation aux autres ethnies et en faire apprécier les apports. Dans certains milieux, il n'en est rien. Sans trop de malveillance, mais avec quelque ressentiment pour ses frustrations, le Québécois s'est replié sur lui-même pour se défendre d'un envahissement dont il mesurait tout le danger.

la programmation et, dès 1957, ils occupent majoritairement les ondes de CBFT⁴. Cette décision ouvre la voie aux auteurs des créations québécoises, ce qui modifie l'histoire de notre théâtre québécois sur scène⁵.

En choisissant la production du téléthéâtre québécois comme objet d'étude et en laissant de côté les œuvres étrangères de la programmation, nous avons pu évaluer l'importance du thème proposé. Les données que nous avons recueillies concernant la production des dramatiques à Radio-Canada permet de considérer qu'entre 1952 et 1977, on a créé, à CBFT, 313 dramatiques écrites par des auteurs québécois/canadiens-français⁶. On a aussi diffusé sur un total de 546 dramatiques, 32 adaptations d'œuvres canadiennes — adaptations soit de romans soit de nouvelles, parfois de dramatiques, tant francophones qu'anglophones. Cette production compte donc 345 dramatiques d'ici.

⁴ On trouvera la liste des œuvres québécoises dans l'ouvrage de Pierre Pagé et Renée Legris, *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision 1952-1977*, Montréal, Fides, 1977, 252 p. Cet ouvrage présente aussi une chronologie des dramatiques (téléthéâtres, téléromans et théâtres pour enfants) et des tableaux statistiques. Un autre répertoire préparé pour Radio-Canada présente toute la production des dramatiques (québécoise et étrangère) diffusée à CBFT. Voir Lorraine Duchesnay, *Vingt-cinq ans de dramatiques à la télévision de Radio-Canada*, Montréal, La Société Radio-Canada, 1978, 684 p.

⁵ Des auteurs comme Gélinas (*Les Fridolinades*), Jean Grimaldi et Henri Letondal ont un grand succès avec leurs revues du genre burlesque. Letondal écrit une série de radiothéâtres entre 1939-1949 (*Le Théâtre de Chez-nous*), environ 400 pièces. Marcel Dubé et Jacques Languirand ouvrent la voie, au cours des années 50, en gagnant le prix du Festival d'art dramatique. Mais il faut attendre les années 60 pour voir s'affirmer plus massivement nos auteurs dramatiques à la scène. Plusieurs auront fait leurs preuves d'abord à la radio et à télévision: Marcel Dubé, Françoise Loranger et Gratien Gélinas en sont de bons exemples.

⁶ Cette dénomination de canadien-français est empruntée à l'information donnée par Radio-Canada, dans *Vingt-cinq ans de dramatiques télévisées*, déjà cité. La notion de Québécois, dans sa configuration ethnique et ses valeurs culturelles de québécity, est rarement utilisée dans le cadre des catégories nationales déterminées par la politique fédérale. Cette dénomination est d'autant plus suspecte que, pour l'heure, le terme de «québécois», employé pour désigner une entité culturelle définie par sa dimension nationale, se continue au cours des années 60. Il aurait été anachronique de désigner autrement la production des années 50.

Le nombre des œuvres étrangères, que nous croyions beaucoup plus important que les créations québécoises, est de 93 dramatiques, puisées dans le répertoire international auquel s'ajoutent 78 adaptations et 19 traductions, soit un total de 190 téléthéâtres du répertoire étranger. Onze autres dramatiques ne peuvent être identifiées par ce paramètre. Pour la période de 1977 à 1987, on a créé 105 téléthéâtres, dont quelques téléfilms. Les dramatiques québécoises comptent donc 450 œuvres de 1952 à 1987, si l'on déduit de la somme totale des 651 productions les 201 téléthéâtres du répertoire étranger et les adaptations⁷.

Dans ce corpus de 450 créations québécoises, nous avons trouvé un nombre significatif de dramatiques où se manifeste le thème de l'étranger⁸. Sur 260 titres repérés dans la première tranche du corpus 1952-1966, 72 ont été retenus pour fins d'étude comme répondant aux critères⁹. La production d'œuvres québécoises, comme on le voit, est très abondante dans la première période. Vers 1965, Radio-Canada commence à présenter des «reprises» entre autres les textes de Marcel Dubé, dans une série des téléthéâtres intitulée *Entre midi et soir* — titre emprunté à un téléthéâtre. Il s'agissait de reprendre des œuvres diffusées en direct dont il ne restait aucune trace et de présenter aussi certaines dramatiques jouées sur scène au public de la télévision.

⁷ Les œuvres répertoriées sont celles qui furent diffusées de 1952 à 1987, à l'exclusion des suivantes: 1) les reprises du répertoire québécois et étrangers, et 2) les premières diffusions d'œuvres a) qui ne sont pas des œuvres québécoises originales; b) dont le traitement technique ne correspond pas à la catégorie téléthéâtre; c) qui sont des adaptations de romans, des commentaires dramatisés de d'une œuvre; d) dont le sujet ou le traitement descriptif et thématique échappent manifestement à notre problématique.

Nos sources sont notre *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision 1952-1977* et les horaires de programmation du diffuseur, publiés dans la *Semaine à Radio-Canada* et dans *Ici Radio-Canada*.

⁸ Il faut compter qu'environ 20% du corpus n'a pu être interrogé faute de documents ou d'indicateurs.

⁹ Une sélection hors de notre contrôle s'est opérée au moment où nous nous apprêtions à lire les œuvres: beaucoup de textes des premières années n'ont pas été conservés dans les archives de Radio-Canada. Nous avons complété notre informations dans la *Semaine à Radio-Canada*.

Cette pratique systématisée dans les années suivantes a de plus en plus restreint le champ des créations québécoises, réduites dans la programmation à un minimum éloquent. Il faut dire que la Crise d'octobre 1970 incitait Radio-Canada à restreindre toute production télévisée pouvant susciter quelques remises en question de la situation de dépendance du Québec dans la fédération canadienne. Obligation d'un diffuseur public, subventionné par le Fédéral! Malgré la réduction du corpus, les œuvres de cette période n'en sont pas moins significatives, soit par la qualité des œuvres d'un Hubert Aquin, André Langevin, Pierre Dagenais, Lomer Gouin, Andrée Maillet, Marie-Claire Blais, soit par la quantité, puisque sur 62 productions, 21 ont élaboré le thème de l'étranger, plusieurs travaillant sur les images de l'acculturation des Québécois. Sur 101 titres repérés dans la période 1977-1987, nous avons choisi 14 œuvres¹⁰ pertinentes pour notre étude, excluant les téléfilms qui présentaient des adaptations d'œuvres romanesques.

Périodisation

Pour tenter de mieux saisir l'évolution dans le traitement du thème, nous avons établi une périodisation à partir de quelques événements significatifs qui ont marqué l'histoire du Québec et son rapport à l'international. Nous avons en effet pu reconnaître des événements majeurs qui ont opéré des modifications dans la perception de l'étranger au Québec, transposés dans les dramatiques en des situations, des personnages ou des commentaires proposant une vision spécifique du contexte qui leur sert de référent. Si la guerre de 1939-1945 a obligé le Québec à sortir de son isolement et à participer à l'Alliance anglo-française pour lutter contre les Nazis, la transformation des rapports d'information, de collaboration industrielle et commerciale avec l'Europe qui s'en est suivie a eu pour corollaire une nouvelle perception québécoise de l'Autre. L'après-guerre est marqué par une plus grande aisance et une ouverture des médias québécois

¹⁰ Titres et commentaires tirés des résumés publiés dans *la Semaine à Radio-Canada* et *Ici Radio-Canada*.

aux discours des autres pays, qui rejoignent les masses. Un autre événement, Expo 67, découvre aux Québécois de toutes classes les divers aspects des cultures étrangères. Enfin, les Jeux Olympiques de 1977 marquent une autre étape dans la conscientisation québécoise du rapport au monde.

Ces trois périodes, 1952-1967, 1967-1976, 1977-1987, se présentent comme les moments forts dans lesquels la figure de l'étranger se modifie au gré des contextes socio-politiques et culturels, dont l'influence nous est apparue assez notoire pour que nous en retenions quelques aspects significatifs, bien marqués dans les téléthéâtres. L'après-guerre, la guerre froide (1948) et l'immigration intensive des gens d'Europe de l'Est, l'intérêt pour l'Afrique du nord et la crise française d'Algérie, la guerre du Vietnam, la Révolution tranquille des années 60 au Québec — au cours desquelles se consolide une conscience nationale québécoise dont on ressent les retombées dans la consolidation de l'Ego québécois — marquent la première période.

La seconde période se développe à partir d'Expo 67 qui crée une fascination pour le loisir culturel, pour le voyage en pays étranger, pour les cuisines exotiques et la culture orientale. À cette même époque, l'influence des médias américains, les rapports accrus des intellectuels québécois avec l'Europe, l'envahissement des littératures mystiques et des sectes, le commerce avec l'Orient, accroissent la perméabilité de la culture québécoise aux autres cultures.

La troisième période se développe à partir des Jeux Olympiques de 1976. Elle offre une compensation dans une étape très démotivante pour les intellectuels et pour les tenants de la souveraineté québécoise, suite à la crise d'octobre 1970. Elle consacre les échanges internationaux du Québec et consolide les pratiques québécoises pour les voyages culturels ou de loisir à travers le monde. Quant à l'intérieur, on tente de créer sans succès quelques images de la théorie trudeauiste du multiculturalisme, alors que la thèse de l'intégration des immigrants au Québec se développe et que s'accroît l'ouverture aux immigrants, dans un cadre politique mieux défini, grâce au nouveau pouvoir accordé au ministère de l'Immigration du Québec. La phobie de l'étranger se transforme en une expérience d'échange.

Quant à la période de 1987 à 1992, elle consacre un temps de désaffection de Radio-Canada, fondé en partie sur la crise économique qui envahit les médias. Les téléthéâtres sont presque entièrement retirés de la programmation pour des raisons budgétaires mais aussi à cause de nouvelles politiques de diffusion. Avec le début des années 80, la technique du téléfilm transforme les téléthéâtres dans leur écriture et facilite le tournage, mais les politiques fédérales privilégieront alors les producteurs privés. Il s'ensuit que Radio-Canada — dont les réalisateurs chevronnés prennent une retraite parfois forcée — ne présentera, faute de budget adéquat, que très peu d'œuvres jusqu'à l'automne 92, au cours duquel plusieurs téléfilms seront diffusés pour souligner le 40^e anniversaire de CBFT. Cette période sera donc exclue de notre analyse.

Les critères de sélection du thème

Pour soutenir notre analyse du thème nous avons fait porter notre attention sur quelques critères de sélection des téléthéâtres qui offraient une variété suffisante d'aspects.

- A) Les œuvres retenues présentent des personnages qui par leur origine ethnique ou leur identité nationale définissant leur caractère d'étranger ou d'immigré. Le patronyme en est souvent un des signes.
- B) Les œuvres évoquent une différence socio-culturelle dans les valeurs ou les référents culturels, indiqués soit dans les comportements, soit dans les commentaires des personnages, d'ici ou d'ailleurs.
- C) Les œuvres manifestent une acculturation des personnages québécois ou étrangers ou amérindiens et les valeurs qui s'y relient.
- D) Les œuvres inscrivent le décor ou le paysage comme un référent spatial géographique ou symbolique indiqué par le sème «étranger».

Ces critères ont permis de reconnaître les traits de la figure de l'étranger au pays, mais aussi que, dans le Canada et le Québec, l'Amérindien est un étranger à la culture des Blancs. Nous ne pourons malheureusement pas traiter de cette question dans cet article.

Deux paradigmes de l'étranger

Divers critères de sélection des œuvres se sont précisés autour de deux paradigmes déterminant la représentation de l'étranger. La *différence ethnique* des personnages, comme signe de l'altérité, et *l'espace géographique ou symbolique* établissant une rupture et une différence par rapport à l'ici québécois. Autour de ces paradigmes, nous avons identifié les principales isotopies qui s'y rattachent: /menace/, /méfiance/, /rejet/, /isolement/, /racisme/ pour la part dysphorique des figures de l'étranger; /participation/, /découverte/, /échanges/, /intégration/, pour la part euphorique. *L'espace étranger* se voit associé à des valeurs d'affranchissement et greffe autour de l'isotopie /affranchissement/ les diverses manifestations, soit des expériences de voyage et d'ouverture au monde, de loisir et de transgression, soit de remise en question du Soi dans un univers étranger.

L'étranger et ses multiples figures ethniques

Parmi les diverses formes d'expression littéraire au Québec, le téléthéâtre a été l'un des lieux importants de production des images fictives d'une société en mutation, de ses valeurs, et de sa perception de l'Autre, manifestée dans les configurations ethniques, au moins tout autant que dans le roman québécois¹¹.

¹¹ Sur la problématique de l'étranger dans le roman québécois, on pourra consulter d'André Vanasse, *la Dialectique du temps et de l'espace dans le roman paysan, 1900-1940*, thèse de maîtrise, Université de Montréal, 1963. Aussi une série d'articles publiés sous le titre: «Notion de l'étranger» dans *l'Action nationale*, vol. 55, 1965-1966, n° 2, p. 235-236; n° 3, p. 355-356; n° 4, p. 484-488; n° 5, p. 606-611; n° 6, p. 844-851. À paraître: «L'éclatement des axes, dérive vers le sud: images

Pour cerner les lignes de force des représentations de l'étranger et pour reconnaître dans la périodisation proposée les modifications de cette figure, nous avons constaté que les signes de l'ethnicité prédominent tant dans les patronymes des personnages que dans la reconnaissance de leur origine et de traits culturels spécifiques. L'éventail des représentations ethniques est large et il s'est avéré important de situer pour chaque période l'émergence de ces types afin d'établir la pertinence du contexte référentiel de la réalité sociale québécoise dont la fiction se faisait apparemment le reflet. Le rapport réel/fiction s'est avéré très pertinent pour comprendre la problématique de notre étude. Et l'on ne s'étonnera pas que l'écriture scénique ait insisté grandement sur la dimension réaliste du thème.

La guerre et les figures de l'étranger

Nous avons pu identifier que dans la période 1952-1967, les divers événements qui marquent l'histoire de l'occident génèrent une série de sous-thèmes porteurs de configurations de «l'étranger». Ainsi la guerre 39-45 apparaît dans une nouvelle vision des événements militaires — la vision après-coup dont parle Freud, qui a transformé en un souvenir positif les images de la lutte armée si fréquemment utilisées dans les films d'après-guerre. Dans ce contexte, l'étranger c'est l'Europe mise en relief par les isotopies éloignement/, /culture/, /aventure/. Dans les téléthéâtres¹² des années 50, la guerre est le moyen par lequel s'est faite l'ouverture à l'Autre. Elle est aussi le lieu des exploits auxquels ont participé les milices qui proposent un sujet collectif québécois victorieux. Cette victoire dans l'imaginaire militaire prend une dimension tout à fait nouvelle, le Québécois étant par fatalité historique le vaincu de toutes les guerres antérieures auxquelles il participe. Notons que dans *Lili* (Roland Surzur, fév. 1962) un Canadien français est dépêché par Londres en Bretagne pour récupérer

de la Californie dans le roman québécois».

¹² Maurice Gagnon est l'un des auteurs les plus significatifs qui aient exploité ce thème, particulièrement dans *Dernier combat*, 22 oct. 1957, de même que Pierre Pétel dans *Ressac*, janvier 1954.

un document aux mains d'un Allemand. Dans *Ressac* (Pierre Pétel, janv. 1954), c'est le cas de marins qui reviennent au pays après un tour du monde: «J'ai eu la chance de me déniaiser» dit Lionel Boudreau, tout fier de ses quatre ans dans la marine. L'ailleurs est plus beau que l'ici pour *Un simple soldat* (déc. 1957) de Marcel Dubé. Ainsi se conjugue le rêve de l'ailleurs et l'expérience de la guerre où /l'étranger/ est saisi dans sa valeur euphorique.

L'Immigration et les barrières ethniques

La déclaration de la guerre froide (1948) déclenche un mouvement d'immigration vers le Québec qui inspire plusieurs auteurs. Des personnages venus des pays de l'Est deviennent des figures familières de l'étranger en quête d'un nouveau pays pour fuir l'oppression qui sévit en Europe¹³. Les téléthéâtres construisent des personnages bien identifiés comme immigrés, accueillis avec une méfiance partagée, même interethnique dont on a un exemple pertinent dans *l'Île-aux-pommes* de Guy Dufresne — où un juif et deux hongroises s'affrontent. Les Français, Hongrois, Ukrainiens, Juifs et Allemands forment l'éventail des ethnies définissant le caractère national des étrangers. La représentation de ces étrangers est surtout négative. Ils sont agressifs (*l'Île aux pommes*), malhonnêtes (*la Veilleuse*, *la Clé de l'énigme*). Ils refusent de s'intégrer (*le Palier*, *Aaron*, *le Mystère des deux Joseph*). Si l'isotopie /isolement/est présente, le thème de l'isolement apparaît plus nettement affirmé dans *Quand la moisson sera courbée* et *l'Étrangère* alors que le personnage principal s'isole volontairement du milieu social. Vers les années 60, s'ajoutent les figures de Russes, Tchèques, Polonais, qui trouvent place avec plus ou moins de bonheur dans une société québécoise peu accueillante.

¹³ *L'Étoile rouge* (février 1957): «Odyssée d'un groupe de Tchécoslovaques cherchant à fuir l'oppression». *L'Exilé* (mai 1960): l'île Sakhaline est l'un des lieux qui accueillent des déportés qui purgent des peines.

La figure de l'étranger est très souvent manifestée par l'origine française des personnages. Dans *la Veilleuse* (déc. 1954) de Guy Dufresne, on trouve un Français marié à une Canadienne et à une Française en même temps. Il sera renvoyé en France. Dans *la Clé de l'énigme* (fév. 1955) de Michel Greco, Olga et Anna Vladevskov, deux sœurs hongroises arrivées de Paris depuis trois ans, «à la poursuite de la fortune» et prêtes à tout pour arriver à leurs fins, sont marquées d'une double nationalité. Bien que leur nationalité officielle soit pourtant française, elle sont interpellées comme Hongroises. Un seul immigrant s'est vraiment intégré, mais dans la marginalité sociale qu'il choisit, c'est Neuneu, un clochard typique par son accent et son lexique à la française (Pierre Dagenais, *Lie de vin*, janv. 1955).

La distance des Québécois face à ces arrivants, dont la culture est différente et la moralité douteuse, définit le rapport aux étrangers. Mais on ne saurait parler ici de racisme au sens fort du terme, il s'agit davantage d'incommunicabilité et de fermeture sur soi.

Espaces exotiques et expéditions

L'engouement des années 60 pour l'Afrique s'exprime dans deux dramatiques dont la situation évolue dans ce contexte spatial évoquant les expéditions dans le Sahara¹⁴. Influence peut-être des grandes figures de Psichari et du père de Foucauld, ou du film *Laurence d'Arabie*, mais aussi des voyages de plusieurs de nos intellectuels dans cette région du monde, Maroc, Tunisie, Algérie¹⁵. La guerre menée en Algérie par la France correspond à cette période de la fin des années 50 et du début des années 60. Le lien entre les événements historiques et la fiction se fait par l'intermédiaire des thèmes rattachés à la découverte des

¹⁴ *Ombre sur le sable* (septembre 1958): désert du Sahara. *Le Toubib* (mai 1959): Afrique du Nord, guerre de 1939.

¹⁵ Hubert Aquin est de ceux-là. Cf. Guylaine Massoutre, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Bibliothèque québécoise, Léméac Éditeur, 1992, 359 p.

espaces de sables, le goût de l'aventure et d'une mystique du désert qui sont autant de configurations de l'Afrique du nord, comme espace étranger. Ces téléthéâtres gardent un caractère plus anecdotiques.

Avec la guerre du Vietnam et avec la vulgarisation des connaissances sur les mystiques orientales, passant par la découverte des arts asiatiques et des publications importantes sur l'histoire des religions, un intérêt nouveau s'affirme au Québec pour ces cultures. La prédominance du gourou, l'installation des sectes, mais aussi les échanges commerciaux avec l'Asie, la Chine de Taiwan et le Japon, suggèrent à l'imaginaire québécois des personnages secondaires qui, nous le verrons avec la période des années 80, prennent la couleur de ces influences.

1967-1987: l'étranger et l'acculturation internationale du québécois

Au cours des années 70, le traitement du téléthéâtre profite des améliorations de la technologie qui devient plus légère. Le sujet même des téléthéâtres se transforme et l'approche visuelle des scènes en extérieur influence même la structure de la dramatisation. En ces années 1967-1976, le milieu québécois de la bourgeoisie, qui a acquis une éducation universitaire, est en pleine mutation. Il apparaît dans des contextes et avec des comportements sociaux qui rappellent le «jet set» américain ou anglo-canadien, tandis que le référent culturel et intellectuel sera plus souvent français. Les téléthéâtres de Dubé (*Bilan, Virginie, Entre midi et soir, Octobre*) et d'Hubert Aquin (*Table tournante, Vingt-quatre heures de trop, Double sens*) montrent bien la tentation de l'acculturation et aussi le défi de cette nouvelle classe de Québécois, désireux d'afficher leur paraître riche et instruit. À cette même époque, les images de la bourgeoisie française et européenne apportent un contraste avec les films d'après-guerre montrant la pauvreté du peuple et sa misère. Les téléthéâtres créent des personnages marqués par la convivialité nord-américaine, aux antipodes des images québécoises de l'isolement et de l'enfermement.

Dans la production des années 80, plusieurs téléthéâtres se font déjà porteurs des images d'une acculturation mondiale propre aux classes aisées, avec des touches québécoises qui lui donnent son ancrage, surtout par l'expression linguistique et le champ référentiel social. Ainsi la figure de l'étranger est modifiée. La menace et la méfiance sont remplacées par une vision d'échanges et de collaboration entre les pays. Le plan commercial sert d'isotopie pour révéler que la compétence québécoise est reconnue. Un téléthéâtre *Court circuit* (1983) met en évidence ce nouveau rapport où diverses ethnies dont des Japonais, Allemands, Américains et Français, participent à ces nouveaux rapports avec les hommes d'affaires québécois.

Au cours de cette période, les figures les plus fréquentes sont celles des ethnies les plus prospères au Québec. Américain immigré, Allemand ou Autrichien, Français et Juif, se côtoient. La plupart de ces personnages ont acquis une relative capacité de participation à la vie de travail, mais demeurent encore en marge au plan socio-culturel. On trouve un bon exemple de ce modèle dans le téléthéâtre *Passage nuageux* (1985) où un Autrichien d'origine, bien intégré par son travail de garagiste, vit sans problème dans le milieu québécois. L'étonnement vient de ce que dans sa vie personnelle il s'entoure des signes de sa culture d'origine, tant dans le décor de sa maison que dans ses lectures où Freud occupe une première place.

Ainsi les dramatiques offrent divers types d'immigré comme modèle de l'évolution sociale et culturelle de l'étranger en voie de s'intégrer. À l'étranger individualiste se conjugue la figure de l'entreprise ou de l'industrie qui s'ouvrent à des échanges commerciaux et technologiques au Québec. L'affirmation du monde des affaires dans la vie québécoise, fondée sur le succès de l'Hydro-Québec et son expertise dans la construction de barrages, Manic 5 et la Baie James, définit un nouveau type de personnages étrangers dans le domaine de l'international (*Court Circuit*). On peut mesurer la différence thématique entre ce téléthéâtre et *Millionnaire à froid* (1974) ou *les Héritiers* dans lesquels l'expérience des affaires était néfaste aux Québécois.

Un étrange paradigme: l'anglais et ses figures de fiction

En ce qui concerne la production des téléthéâtres de la première période, étrangement, la figure de l'Autre est très rarement l'Anglais conquérant qui s'est imposé historiquement avec la Conquête — sauf dans *l'Homme aux faux diamants de braise* de Jean Robert Rémillard et *Kebec* de Guy Dufresne qui sont des drames historiques. Généralement, le personnage de l'Anglais est construit symboliquement comme appartenant à une sphère parallèle où langue et culture relèvent d'autres lieux. En effet, dans le téléthéâtre québécois des années 1952-1977, l'étranger est rarement l'anglophone du Canada, mais plutôt le britannique, comme si cet «Autre» québécois était en partie occulté. Le plus souvent le personnage qui parle anglais est défini par une autre ethnie. Et l'on pourrait considérer que l'Américain ou le Juif sont le substitut et la métaphore de l'anglophonie qui entoure l'univers québécois.

Dans *les Héritiers* (Maurice Gagnon, août 1958), l'étranger est représenté par une grande société anglaise qui vient s'installer au Canada pour le plus grand malheur de deux compagnies québécoises. Déjà dans cette première période se manifestent les difficultés économiques que le pouvoir anglophone suscite face à l'autonomie québécoise et à son affirmation dans ce secteur. *Un millionnaire à froid* (mai 1974) de Michel Faure propose une intrigue qui se déroule entièrement à Londres. Les personnages londoniens de cette dramatique croient que, grâce à leur richesse, ils peuvent tout acheter. La santé et le bonheur seront la pierre d'achoppement à leur volonté de pouvoir. Dans ce texte moralisateur, tous les personnages, vils et tricheurs, connaissent comme punition finale leur ruine financière. Seul le valet qui présente quelque droiture finira par hériter de tout et par se soumettre les anciens riches.

On trouve dans quelques autres téléthéâtres des rappels de ces mœurs décadentes — qui sont les métaphores des jugements défavorables portés sur l'étranger. Ainsi dans *Un jour ils eurent l'idée de s'acheter une maison à la campagne* (oct. 1976) de Claire Richard, le personnage Georges, un ex-marin qui a travaillé quatre ans pour le Canada et trois pour les Américains — et qui a «vu 62 pays» —, prétend qu'il y a beaucoup d'homosexualité chez les marins anglais,

évoquant ainsi les mœurs corrompues du pays: «J'ai vu en Angleterre tout un porte-avions d'homosexuels», dira-t-il à Pierrette.

Dans un autre rapport interethnique se manifeste l'intransigeance du milieu anglophone face au Québécois. Dans *la Saignée* (déc. 1968) de Guy Fournier, le personnage de Rowena, d'origine écossaise, dont la famille est installée dans une campagne du Québec depuis plusieurs générations, est vu d'un mauvais œil par sa parenté, lors de son mariage avec un Québécois francophone. Le narrateur implicite dénonce cette attitude, tandis que Rowena, qui avoue sa peur du séparatisme, affirme un droit du Québécois à son identité politique et francophone: «J'en veux pas aux Canadiens, c'est pas leur faute. Ils sont ici chez eux, tandis que nous autres, on est à loyer, je pense»¹⁶. Cette réplique est l'une des rares à suggérer les transformations de la Révolution tranquille face à la situation politique du Québécois dans son contexte anglo-canadien.

L'Américain comme figure de l'étranger et comme métaphore de l'anglophonie

Le processus de dévalorisation des Anglais comme ethnie et culture rejaillit sur l'Américain. On en trouve divers aspects. Retenons d'abord la manifestation dans la réplique d'un Juif, David, qui se dit peu fier d'être Américain dans *la Cabane du skieur* (Claude Jasmin, avril 1972). Dans *Un jour ils eurent...*, Georges les traite «d'écœurants» en parlant de leur guerre au Vietnam. Au cours de son voyage en Europe, un autre personnage, Georges, dans *Pauvre amour* (Marcel Dubé, sept. 1969), dénonce la politique impérialiste des États-Unis: «L'Amérique encore. Elle a laissé ses empreintes partout dans le monde [...] Je n'aime pas l'impérialisme même quand on le maquille ou déguise [...] Petit à

¹⁶ Cette énonciation par une écossaise exprime, dans la contemporanéité du téléthéâtre, la même vision que celle des deux pièces à caractère historique citées plus haut. L'étranger y est représenté par l'Anglais, oppresseur des Québécois, et c'est dans leur propre énonciation de Québécois qu'il est défini. Ou bien, comme dans le cas de l'Écossaise d'origine, c'est l'anglophone qui se fait interprète et énonciateur de la légitimité de la quête d'autonomie québécoise.

petit les gens oublient leurs traditions et finissent par se ressembler, par avoir tous les mêmes manies d'un continent à l'autre»¹⁷. Dans *la Neige en octobre* (André Langevin, oct. 1968), Henri évoque le souvenir d'un Américain rencontré en voyage, «bourré de pesetas et d'alcool! Et qui demandait qu'on traduise en anglais!». Dans *la Saignée*, Benoît est isolé dans «le rang des Anglais» et il s'y sent «pire» qu'en Angleterre.

Toutefois, *Ta nuit est ma lumière* (Robert Choquette, sept. 1971) sert de contrepoint et fait exception à ce traitement dysphorique, mettant en valeur la qualité et les progrès de la médecine américaine. Cette valeur se construit sur la réputation du docteur Jones, un grand chirurgien de New-York «qui a fait des miracles» et qui redonne la vue à un jeune Montréalais aveugle. Rare image positive de l'américanité dans notre téléthéâtre¹⁸.

Le racisme autour de la figure de l'étranger juif

Le Juif est encore le personnage type de l'étranger à la culture et au milieu québécois. Doté le plus souvent d'une identité américaine ou britannique, il n'est guère mieux considéré dans les œuvres anglophones. Ainsi la vision de Mordecai Richler dans *les Cloches d'enfer* (1980, donnée en traduction à CBFT), n'est guère plus heureuse sur le Juif canadien-anglais de la bourgeoisie de Westmount qui présente un Juif, professionnel aisé, comme une sorte «d'errant» menacé dans son propre univers social anglophone, alors que dans cette dramatique le Québécois est réduit à l'image médiatique d'une équipe de hockey et au clan des «pepsi». Vision fortement dévalorisante de la culture québécoise, mais aussi du Juif éternel étranger.

¹⁷ Soulignons qu'ici le texte évoque souvent l'Amérique, comme si la vision des Québécois était celle de l'Europe et qu'il n'y avait pas de frontières dans ce continent. Une vision unifiante, comme s'il n'y avait pas plusieurs cultures dans ce continent.

¹⁸ On trouve dans ce téléthéâtre une très belle scène qui est filmée sur le site d'Expo 67 et qui rend bien la configuration de tous les pavillons étrangers construits pour l'exposition universelle à Montréal. Culture, géographie et internationalisme se trouvent ici conjugués.

Dans un seul de nos téléthéâtres, *la Cabane du skieur* (Claude Jasmin, avril 1972), s'exprime une vision raciste sur plusieurs ethnies du Québec. Là aussi, le Juif demeure le personnage le plus marginal, honteux de son origine américaine, à l'époque où la guerre du Vietnam est contestée partout dans le monde.

L'anglophonie dans ses manifestation linguistiques: un dilemme culturel

L'éventail des représentations de l'anglophone au Québec ne s'étend pas à ces groupes ethniques qui, dès le XIX^e siècle, s'inscrivent dans la vie montréalaise, soit les immigrants juifs et chinois, peut-être parce qu'ils ont été jusqu'à tout récemment eux aussi identifiés à la collectivité anglophone. Mais dans le téléthéâtre de la période 1967-1976 plus spécifiquement, si la configuration de l'anglophone est représentée dans les conventions de la culture britannique et du pouvoir de l'argent, elle l'est également par la figure de l'américanité au Québec. Celle-ci se manifeste particulièrement dans l'usage de l'anglais qui émaille certains dialogues des Québécois eux-mêmes, étrangers par ce trait à leur propre culture et identité, mais aussi par la configuration de l'anglo-américain qui domine par sa langue le domaine des affaires et même la culture.

En effet, la langue anglaise sert à signifier une puissance socio-économique et même culturelle dans certaines figures de personnages secondaires déviants. Ainsi *le Naufragé* (Marcel Dubé, sept. 1971) est un exemple très significatif, dans le rôle d'un membre de la pègre qui s'impose et se différencie par l'usage de l'anglais. Cette langue, qu'on évite le plus possible, est utilisée aussi dans la configuration de personnages marqués par le rejet de l'identité québécoise francophone au profit de l'anglophone, typique chez les Québécois de milieux populaires ou marginaux.

Il faut noter à ce propos un fait intéressant concernant l'écriture du téléthéâtre *le Naufragé*. Marcel Dubé a écrit une deuxième version de ce texte où il tente d'élargir sa thématique habituelle. Présentée en décembre 1972, cette deuxième version ajoute à la distribution un tailleur italien, pour lequel la

différence culturelle est marquée par une phrase en anglais qui termine une intervention dans l'action. Ce trait signale le fait social de l'anglicisation des Italiens et leur appartenance à cette culture jusque vers la fin des années 70. Le personnage de Rosita suggère aussi une origine italienne, que le texte ne précise pas. Cette nouvelle version utilise encore plus que la première le lexique anglais, mais l'un des protagonistes, Curly, refuse de s'exprimer dans cette langue avec un copain, Boucane, qui affirme: «I just speak white, my boy». Leur conversation se poursuit dans les deux langues, et à Bill, un autre personnage, Curly réplique: «Et puis, why don't you speak white?» imitant Boucane. L'ambivalence de l'auteur dans le traitement de cet ensemble de signes connotant la complexité des relations langagières se manifeste aussi dans le remplacement du thème musical de la première version — qui était une chanson anglaise — par «Quand les bateaux s'en vont», en français dans la seconde version.

Ces modifications correspondent à certains traits de plusieurs autres dramatiques de notre corpus. Mais les répliques de personnages très colorés, telle Carlotta, dans *Trois petits tours* de Michel Tremblay, qui refuse que Johnny lui parle en anglais, reprennent le même modèle ambivalent: «J'comprends rien en anglais pis j'veux rien comprendre!». La différence manifestée dans l'usage linguistique est rejetée par Carlotta. Espérant retrouver son identité, elle ne veut plus de son surnom: «Chus pas une Italienne! Chus v'nue au monde à Montréal! Mon père s'appelait Octave Toupin, pis y'était plombier». Ainsi s'expriment les tiraillements linguistiques du Québécois entre les deux tendances culturelles qui questionnent son identité et son rapport à l'étranger.

Des ethnies africaines ou haïtiennes: un paradigme absent

L'arrivée plus massive des Haïtiens et Africains au Québec est récente. Les Noirs, qui sont au Québec depuis le régime français, ne se sont pas retrouvés dans la culture des médias jusqu'aux débuts des années 90. Peu de comédiens noirs ont eu des rôles dans les téléthéâtres et encore moins dans les téléromans avant ces années-ci. Leur apparition à la télévision en général est très récente et si nous signalons tout de même l'importance de ces groupes ethniques c'est pour

marquer le paradigme absent¹⁹, contrairement à ce qui se passe dans les médias américains.

L'espace de l'ailleurs et la quête d'identité.

Le Soi québécois et la conscience de l'Autre: une ouverture à l'étranger (1977-1987)

Dans le contexte de la production du téléthéâtre québécois, il faut retenir aussi l'un des paramètres, le Soi comme conscience collective d'une identité face à l'Autre. Cette conscience est rarement explicite, mais elle apparaît comme une condition essentielle à l'interaction socio-économique et politico-culturelle de cette période. Généralement, le signe de cette modification se découvre dans des relations plus conviviales avec les étrangers et les immigrés. Le rapport aux diverses nationalités se fait plus ouvert, de telle sorte que les jugements négatifs posés avant les années 80 sur tout étranger, par méfiance, et la marginalisation des immigrés par souci de protéger l'identité puriste des Québécois, s'estompent en partie.

Le rêve de l'ailleurs

Pourtant on trouve dans *Trois petits tours* un aspect encore très problématique des rapports du Québécois au contexte étranger. Vécu comme réalité qui donne accès au pouvoir de l'Amérique, l'expérience de Mangano aux Etats-Unis réalise son idéal, mimer et affirmer son pouvoir d'artiste sur le modèle américain. En quittant le Québec, il a cru devenir une vedette plus importante. Il a échoué. Mais il continue à rêver pour compenser la dure réalité

¹⁹ Robert Choquette donne un rôle à Percy Rodriguez. Une rare exception. Il s'agit d'un personnage incarné par le célèbre boxeur dans *Assurance-Vie ou le Bénéficiaire*, présenté le 27 juillet 1956.

de ses illusions. Carlotta, sa compagne, l'en blâmera, se définissant comme québécoise et refusant de jouer le jeu de l'assimilation.

Quinze téléthéâtres posent les actions dramatiques dans des «ailleurs étrangers» où évoluent soit des personnages québécois soit des étrangers. Cet autre paradigme permet de reconnaître une nouvelle représentation de l'étranger, inscrite dans la thématique du voyage et ses isotopies /plaisir/ et /loisir/. L'étranger est devenu le touriste qui se substitue à l'immigré. Sous l'aspect du voyageur, parfois de l'exilé volontaire, l'étranger trouve au Québec un monde à découvrir et non plus un lieu de survie. Une perception de la réalité québécoise est donc transformée dans la fiction qui redéfinit les rôles de l'étranger dans l'espace culturel et commercial québécois.

En complémentarité, on découvre que les personnages québécois se font étrangers dans leur accession à divers pays dans le monde pour y découvrir d'autres images de l'étranger, géographiques et culturelles. Outre les réalités du voyage à l'étranger, comme militaire et marin, qui caractérisent la première période, se découvre aussi l'intérêt culturel et intellectuel, source de transformations de l'univers imaginaire.

L'une des premières conséquences d'une acculturation européenne du Québécois est de le rendre étranger dans son milieu²⁰. L'isotopie /rupture/ marque cette configuration dans plusieurs téléthéâtres. Les principales isotopies en sont: /ouverture/, /liberté/ et /culture/. L'expérience est vécue soit comme un terme à l'isolement québécois au plan culturel, soit comme accès au savoir universel.

²⁰ On trouve dans le type du Québécois revenant dans sa famille après un séjour en Europe une autre figuration de l'expérience de l'étranger et de ses conséquences sur la vie du village ou de la famille. Voir *les Veuves* (nov. 1953): un marin, qui a parcouru le monde pendant dix ans, revient dans «sa triste et lugubre famille»; *Une grosse nouvelle* (juin 1954): retour au village après des études à Paris et confrontation avec un étranger venant d'un autre village; *Tuez le veau gras* (janv. 1965): un jeune boursier rentre d'Europe après des études à Paris. Il veut arracher sa ville à l'inertie. Rêve de révolution. Tous sont contre lui sauf sa mère.

Il s'établit donc une différence entre le rêve de l'ailleurs dans plusieurs téléthéâtres dans les années 1952-1967 et ceux des périodes ultérieures. Dans *les Veuves*, cet ailleurs est flou et n'est pas décrit. Il correspond à de vagues territoires de l'autre côté de l'océan dont les Québécois rêvent pour se sortir d'un espace psycho-social étroit, étouffant: «Il a parlé [...] de toutes ces choses qui sont plus loin que ce qu'on connaît, ces choses qui doivent être si belles», énonce la sœur de Roch. Perception analogue que donne plusieurs téléthéâtres de Marcel Dubé (*le Naufragé*, *Virginie*, etc).

Cet ailleurs prend toutefois une allure nouvelle avec l'apparition saugrenue de la planète Mercure (*Ciborg*, juin 1964), espace interplanétaire que les Russes et les Américains convoitent à cette même époque jouant comme ultime déplacement vers l'espace le plus étranger.

Les voyages et la quête de la liberté

Des téléthéâtres des années 80 proposent aussi la confrontation du Québécois avec l'étranger dans une exploration d'autres espaces par le voyage de loisir. Les facilités de représentation de pays étrangers avec les nouvelles techniques de tournage, le rendent possible. Ainsi l'espace exotique des pays du sud que visitent les Québécois définissent une nouvelle configuration de l'étranger, tant dans le lexique de l'œuvre que dans le choix des paysages ou décors. Lieu de rêves. Espace de liberté et de plaisir, les espaces de loisir connotent un besoin de rompre avec l'idéologie de la survie québécoise, avec le rigorisme moral, avec la pauvreté et l'isolement.

Ainsi l'ailleurs géographique propose une nouvelle vision, celle de l'affranchissement et même celle de la transgression, puisque tout devient possible et permis hors des frontières de l'espace culturel québécois. L'univers des îles est particulièrement propice à ces expériences: Haïti, les Îles Vierges, ont servi de décor à quelques tournages dont: *Arioso* et *la Chose la plus douce du monde ou les Passeuses*.

Ces espaces géographiques suggérés sont souvent donnés comme lieux symboliques où le soi trouve son identité: aller ailleurs pour se découvrir différent sans complexes. Alors que dans les périodes antérieures le voyage était lié à un devoir national (guerre), à des obligations professionnelles et culturelles (études à Paris, travail à l'ONU-New York), ici se manifeste un nouveau modèle existentiel relié à de nouvelles perceptions du Soi. Ce nouveau modèle est défini par le plaisir de vivre et s'inscrit dans la quête de l'exotisme, espace symbolique qui génère la possible différence, souvent transgression. Celle-ci est particulièrement marquée par le contraste entre l'émergence du Soi comme étranger heureux, libéré de l'image du Québécois traditionnel, victime et malheureux. Cette configuration qui fait se conjoindre l'espace étranger et l'identité québécoise régénérée est possible grâce à la nouvelle situation socio-économique du Québec, à la laïcisation et à une culture ouverte sur le monde, dont font état les téléthéâtres après les années 67, et plus généralement la production des médias québécois.

Le Québécois est donc lui aussi saisi dans une situation d'étranger en pays lointain, à la recherche d'images nouvelles ou d'expériences de passage à d'autres situations existentielles et à d'autres valeurs. Un téléthéâtre traduit admirablement cette relation entre l'espace géographique exotique et l'espace symbolique. Le thème principal s'articule au motif du «passage vers la mort», dont le voyage dans les îles est la métaphore, et le rapport au monde de l'érotisme (voyeurisme transgressif) est un avant-goût du paradis (Pierre Morency, *la Chose la plus douce du monde ou Les Passeuses*, 1982). Là aussi se fait la révélation du plaisir de vivre (érotique, exotique) pour des vieillards appelés à faire le grand saut dans l'au-delà.

Dans *Arioso* (1982) de Louise Maheux-Forcier, l'exotisme ouvre sur la possible aventure du plaisir des femmes. L'espace haïtien, étranger, se conjugue ici à l'autre étrangeté, qui marginalise ces personnages assumant leur lesbianisme sans contrainte. Le plaisir d'être ailleurs et libre sert donc dans cette période à proposer de nouvelles figurations de «l'étrangeté», le marginal dans une société encore étonnée de ces pratiques qui tentent de se trouver un droit.

Les théories conflictuelles des années 80 sur l'immigration

Avec l'évolution politique du Québec se sont établis au cours des années 80 de nouveaux rapports avec le ministère de l'Immigration, et la confrontation des idéologies fédéraliste et québécoise en matière de communication interculturelle a suscité des réflexions théoriques et des travaux sur la terminologie pour parler d'immigration et de communautés ethniques, de minorités visibles²¹, de pluralisme, etc... La théorie fédérale du multiculturalisme prônée par Pierre Elliot Trudeau, encore premier ministre du Canada, est loin d'avoir fait l'unanimité, même si elle s'oppose au *melting pot* américain et cherche à conjurer le racisme au Canada. La position de plusieurs sociologues et historiens proposent l'intégration des minorités, notion qu'il faut tenir en mémoire pour comprendre les enjeux d'un pluralisme ethnique de plus en plus important, compte tenu des nouveaux immigrés depuis une décennie.

Le multiculturalisme²² et l'intégration des communautés culturelles sont les

²¹ On lira avec intérêt à ce propos un ouvrage de Claude Corbo qui porte un témoignage sur ses origines italiennes et qui propose une vision sociopolitique des rapports entre immigrés et Québécois dans *Mon appartenance. Essai sur la condition québécoise*, Montréal, VLB éditeur, 1992, 119 p.

²² Peuvent servir de guide à une réflexion sur ces notions quelques études élaborées par des sociologues confrontés aux nouvelles questions relatives aux réalités socio-ethniques:

Christian Barette, Édith Gaudet et Denise Lemay, «Quelques notions de base pour la communication interculturelle» (extrait de «Interculturalisme et pratique pédagogique au collégial», recherche réalisée au Cégep Ahuntsic), dans *À propos de l'immigration au Québec. Impressions*, Cahier interculturel, publié par le Cégep de Saint-Laurent, janvier 1990, p. 24-27. Cette étude terminologique note que «minorité» a un sens péjoratif alors que «communauté ethnique» est mieux perçu par les immigrants. Les minorités visibles — termes utilisés par les médias pour désigner les immigrés dont les traits biologiques marquent une différence facilement identifiable visuellement — suscitent chez certains des réactions vives de contestation car par ces traits on les identifie à d'éternels étrangers même après plusieurs générations au pays.

Marvin D. Harris, *Culture, People Nature. An Introduction to General Anthropology*, Toronto, Fitzhenry and Whiteside, 1975, p. 144-145;

Pierre Levy, *la Machine univers, création, cognition et culture informatique*, Paris, Éditions de la découverte, coll. «Sciences et société» (p. 40 ss, sur la culture).

deux orientations majeures qui se disputent une idéologie et une politique face aux immigrés. Elles sont à peu près inexistantes, même dans la fiction des téléthéâtres des années 80. Ici et là s'ouvrent des perspectives, mais elles sont trop peu élaborées pour être perçues clairement comme un support à l'idéologie. Il faut noter la tentative de porter au petit écran une vision multiculturelle des communautés ethniques (anglaise, allemande, italienne et québécoise) à partir d'une coutume commune, la venue du père Noël.

Le Quatrième âge (1982) démontre bien la superficialité de l'entreprise, propagande implicite, manifestée en cinq versions du même sujet. Rien de moins spécifique des cultures profondes des peuples invoqués qui sont fortement représentés dans les téléthéâtres des deux dernières périodes de notre étude. Les immigrés de souche récente portent avec eux des référents culturels autrement importants, et l'on ne saurait réduire la culture à une telle pauvreté. Les figures que présente l'ensemble des téléthéâtres sur l'étranger — français, anglais, allemand, autrichien, hongrois, ukrainien, italien, grec, vietnamien, libanais, marocains, etc. —, malgré les préjugés qui en font des personnages dramatiques intéressants, sont infiniment plus riches que ce que ce téléthéâtre de divertissement suggère. Ce genre de téléthéâtre ne peut guère faire évoluer la problématique des échanges entre cultures différentes. Il peut à peine distraire son public.

Il faudrait aussi noter que ce téléthéâtre inscrit le problème des Inuits et des Amérindiens (métis) dans les personnages de deux femmes qui possèdent tous les traits de l'étranger «acculturé». La problématique du métis, on la trouve posée dans les téléthéâtres *Doux sauvage* (André Major, janv. 1968) et *Terre des jeux* (Jean-Marie Lelièvre, 1985) sous l'angle de la quête d'identité. Elle repose sur le même principe qui confronte l'immigré à sa volonté de s'intégrer à la vie socioculturelle du pays de son choix. Bien différent est le problème de

Richard Lewontin, *la Diversité des hommes, l'inné, l'acquis et la génétique*, Paris, Belin, L'Univers des sciences, 1984, p. 118 et ss.;

l'Américain des réserves, un autre modèle de l'étranger au Québec et à sa culture.

Conclusion

Ainsi nous avons pu constater que ce sont plutôt les figures d'une immigration récente qui sont privilégiées dans le téléthéâtre, figures multiples qui sont saisies dans ses divers aspects, surtout individuels, et rarement comme collectivité. Malgré une transformation qui date surtout de la guerre 1939-1945, et une fascination pour les cultures étrangères (même française) qui s'est intensifiée après les années 60, les Québécois comme collectivité ou comme individus sont confrontés, dans leur réalité politique, à une vision de l'étranger qui se modifie au cours des quarante années de la production téléthéâtrale. Nous n'avons pas relié la question aux diverses notions politiques qui ont géré l'immigration avant les années 80. Nous avons plutôt évoqué que le problème s'est posé de façon aiguë au cours de la dernière décennie. Car l'importance accrue de l'immigration et des réfugiés a obligé le Québec et le Canada à faire des options parmi les théories à la mode: pluralisme ethnique, multiculturalisme à la Trudeau, intégration des communautés culturelles et minorités visibles. Autant d'aspects qui ne font pas encore l'unanimité dans le pays lui-même divisé entre la puissance anglophone et le désir d'autonomie des Québécois.

Le respect des autres cultures et l'enracinement dans la culture québécoise qui obligent l'immigrant à considérer la majorité francophone²³ du Québec

²³ Jusqu'au début des années 80, l'immigration s'est faite sans trop de souci de faire respecter la langue du peuple d'accueil québécois, de telle sorte que la perception globale de ce phénomène de l'immigration a été négative. Administrée selon les critères d'un milieu anglo-saxon, celui du fédéral, l'immigration est généralement apparue comme une intervention aliénante, menace pour l'identité française d'origine. La raison en était tout à fait compréhensible. La migration historique des peuples d'Angleterre et d'Irlande, puis des pays du Sud et de l'Est de l'Europe — immigrants trop rapidement assimilés à l'ethnie anglophone, politiquement et économiquement dominante —, a renforcé la démarcation et le rejet des immigrés aux marges de la société et de la culture québécoises.

comme lieu d'ancrage définissent l'orientation actuelle de la politique. Comme tels ils ne sont pas posés dans les téléthéâtres. Mais une analyse plus serrée des textes permettrait peut-être de lire cet implicite dans certaines situations. Car les téléthéâtres suggèrent, dans la multiplicité des énonciations, des visées politiques. Il paraît tout à fait significatif que la rencontre du Québécois et de «l'étranger» conduise les parties engagées vers l'ouverture, le partage, la collaboration dans les divers domaines d'activités sociopolitiques et culturelles pour que la réalité du peuple québécois ait un avenir pour lui-même et dans la francophonie. C'est l'une des tendances que la figure de l'étranger propose dans la dernière période de la production téléthéâtrale.

Même l'immigration de France était en partie marginalisée. Elle s'installait comme dominante sur les gens d'ici, facilement cois devant la verve européenne. Complexe d'un peuple colonisé qui, envers et contre tous, a tenté de sortir de ces impasses depuis la fin de la guerre 1939-1945 et plus encore depuis la Révolution tranquille des années 60. Cette caractéristique se retrouvera dans quelques œuvres (dont *Le Gourou*).