De la mémoire collective à l'histoire du théâtre médiatique

Renée Legris

Numéro 5-6, automne 1988, printemps 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041064ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041064ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Legris, R. (1988). De la mémoire collective à l'histoire du théâtre médiatique. *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 105–119. <https://doi.org/10.7202/041064ar>

Renée Legris

De la mémoire collective à l'histoire du théâtre médiatique

En cette fin de siècle où la mesure du temps est totalement modifiée par la perception que nous avons de nos réalités culturelles qui défilent à toute allure, il est bien nécessaire de s'arrêter et de parler de mémoire et d'appropriation. Aux prises avec cette vitesse acquise grâce aux médias électroniques auxquels s'ajoutent satellites et ordinateurs, ces relais à nos images, est-il meilleur moyen d'en atténuer les effets vertigineux que de lui opposer l'ancrage des discours historiques et des temps d'arrêt que sont les colloques? À tout le moins pour évaluer les traces de ce passé qui échappe et en considérer les valeurs et les moments significatifs pour l'Histoire.

C'est dans ce contexte qu'il faut replacer le théâtre — ce théâtre sur scène auquel spontanément l'on pense quand il s'agit de théâtre — mais aussi le théâtre à la radio et à la télévision. Ces théâtres médiatiques se trouvent inscrits dans la réalité électronique du XX^e siècle, tout particulièrement au Québec, comme lieu vital de création d'une dramaturgie et d'une pratique théâtrale spécifique. Création d'une écriture sonore que la mise en ondes pour la radio a développée. Création d'une écriture télévisuelle qui s'est constituée au cours des trente-cinq dernières années dans le secteur de la production télévisée, et plus encore qui s'est spécifiée avec l'évolution et les facilités du développement technologique.

Une mémoire sonore qui s'effrite

Au tout début des recherches québécoises sur le théâtre médiatique¹, il y a eu la mémoire sonore. Mémoire de l'auditeur, souvenirs du sonore qui ont suscité des intérêts et une nouvelle évaluation des valeurs de cette production comme théâtre. Et ce n'est pas sans nostalgie que nous découvrons que cette mémoire, encore collective² il y a quelques années, s'effrite, se dissout et se perd avec les générations qui disparaissent. De même en est-il pour la radio et la télévision qui ont façonné dans l'imaginaire des auditeurs et spectateurs des perceptions audio-visuelles dont on perd de plus en plus le souvenir.

En réponse aux opinions discutables de ceux qui disaient alors que la production radiophonique et télévisée, diffusée en direct et jugée éphémère, avait peu d'intérêt, il fallait apporter des faits qui modifient les jugements de générations plus ou moins hostiles à la nouveauté médiatique et surtout distinguer les productions commerciales et médiocres des autres, conçues à partir d'autres critères et d'expériences esthétiques différentes de celles qui étaient pratiquées sur scène.

Le problème n'était pas simple, puisque à l'éphémérité des diffusions s'ajoutaient d'autres aspects. Entre autres, l'absence de reprises de la représentation médiatique rendait très fragile l'étude de ce théâtre qui avait cependant été reçu (entendu ou visionné) en une seule fois par plu-

¹ Au cours des années 70, quelques chercheurs de l'UQAM ont pris conscience qu'une partie de la littérature dramatique s'était écrite pour la radio-télévision et que peu à peu l'intérêt pour le théâtre avait été développé, grâce à ce média, dans des publics qui ne lui étaient pas familiers. Depuis 1985, des travaux sont en cours à l'Université Laval et à l'UQTR, qui s'ajoutent à ceux de l'UQAM sur ce corpus médiatique.

² Pendant de nombreuses années, avant la télévision des années 50, la population du Québec était majoritairement et collectivement à l'écoute des productions dramatiques, tant feuilletonesques que théâtrales. À l'instar des traditions populaires, le théâtre radiophonique jouait un rôle culturel important et suscitait une mémoire commune.

sieurs milliers de Québécois³. Le problème de la réception s'est aussi posé, plus clairement que pour le théâtre sur scène beaucoup plus publié et analysé, car dès la fin des années 60, la critique de cette production médiatique a été presque totalement abandonnée, alors qu'elle était florissante, féconde même, avant 1965⁴.

Cette situation de manque a grandement nui à la constitution d'une «réception» du théâtre radiophonique et télévisé et aux rapports qui se créent entre l'exigence critique et la production. Entre temps, l'apparition du vidéo a permis de pallier le manque d'archives audio-visuelles et Radio-Canada s'est mis à conserver plus systématiquement les dactylogrammes des pièces et un nombre significatif de documents vidéos⁵.

Depuis les années 50, le théâtre radiophonique et télévisé a donc laissé des traces, inégalement selon les périodes. Et à la mémoire défaillante, se sont substitués bon nombre de documents pour faire le travail d'analyse de la production en vue de l'Histoire⁶. L'éphémérité des

³ Très peu de productions dramatiques sur scène ont eu, au cours de leur histoire, une telle assistance.

⁴ Particulièrement dans le journal *le Devoir*.

⁵ Si la question de l'éphémérité de la production est devenue d'une certaine façon moins problématique que celle du théâtre sur scène comme production, le problème de la programmation et de la diffusion d'un nombre suffisant de dramatiques se pose maintenant: les conditions de production définies par Radio-Canada, en termes de priorité, de financement et de programmation, transforment les enjeux et les défis de la création dramatique, de la prolifération des oeuvres et du développement culturel des Québécois. La vie du théâtre n'est jamais étrangère à l'évolution de la conscience collective et individuelle d'un peuple.

⁶ La production dramatique dans les deux médias a commencé à connaître son déclin au début des années 80. Et l'on peut dire que les programmes, qui demeurent aujourd'hui moins nombreux, n'ont plus ni les conditions de production ni l'impact culturel et social qu'ils pouvaient avoir avant ces années. La préséance étant donnée à l'information tant à la radio qu'à la télévision, le théâtre est passé très loin dans la liste des priorités de diffusion. Les deux formes dérivées du théâtre à la télévision, le téléroman et les variétés de type vaudeville ou parodie, ont drainé toute une partie de la programmation.

oeuvres et l'absence de texte étant en partie conjurées, il est souhaitable de passer de la mémoire aux archives et des archives à l'Histoire.

Ainsi force nous est donnée de constater après investigations que, à la radio tout autant qu'à la télévision, le théâtre a été conservé de façon privilégiée, à Radio-Canada⁷. Il devient donc possible au-delà de la mémoire individuelle de travailler à l'histoire du théâtre médiatique, du moins sur la dramaturgie et sur les formes du jeu scénique et télévisuel à partir de spécimens représentatifs.

L'histoire du théâtre télévisé est un champ d'investigation presque vierge⁸ et la recherche actuelle s'appuie encore à l'occasion sur la mémoire pour en retrouver les composantes et éclairer les rapports que le théâtre médiatique entretient avec le théâtre sur scène. Cependant les possibilités d'accès à la documentation de Radio-Canada permettront de constituer, au-delà des seuls répertoires, les grandes tendances de la production. Une première recherche a permis de mettre en lumière quelques jalons dans cette production et un questionnement qui tente d'identifier les aspects spécifiques de ce langage.

Jalons à une histoire du théâtre télévisé

De 1953 à 1980, la Société Radio-Canada a été le lieu de diffusion du téléthéâtre québécois, et de nombreuses créations ont permis à nos

⁷ Ce qui était classé comme éphémère par la critique l'est moins que ne le sera la production du théâtre sur scène de la même période. On trouvera une liste des oeuvres conservées à la radio dans le *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision 1952-1977*, Fides, 1977.

⁸ Malgré des recherches bibliographiques nombreuses, il ne nous a pas été possible de trouver des ouvrages récents, nombreux et spécialisés sur la question du théâtre télévisé. Les études américaines et françaises datent pour la plupart des années 50, à l'exception d'un ouvrage publié par le Centre anglo-saxon de Rouen, *Shakespeare à la télévision de la BBC*, qui explore à partir de travaux d'analyse et d'interviews de réalisateurs quelques questions sur le travail du jeu scénique et cinématographique dans les productions pour la télévision.

auteurs de faire connaître leurs oeuvres. Au début des années 80 cependant, la programmation des dramatiques a été réduite de plus en plus au profit d'autres formes, dont les téléromans et la revue qui occupent la plus grande partie de la programmation de ce que Radio-Canada dénomme les dramatiques. La production des téléthéâtres apparaît, depuis la fin de cette décennie, dans une phase qu'on est tenté de qualifier de décadente, par son traitement tout autant que par la réduction qu'on en a faite dans la programmation. Et si les politiques culturelles et budgétaires ne changent pas au cours des prochaines années, la réduction en sera encore plus importante.

Une étude des grands moments de ce théâtre et des conditions de la production qui les ont rendus possibles devra faire l'objet de recherches particulières. Pour l'instant, nous nous contenterons d'en présenter quelques aspects — des jalons pour l'histoire.

La période des années 50 a été particulièrement prolifique. La télévision en est encore à ses débuts et l'ensemble des politiques régissant la programmation est défini à partir de critères culturels plutôt élitistes, non entachés pour ainsi dire par les finalités mercantiles de marchés de commanditaires ni uniquement orientés vers de vastes auditoires. Radio-Canada a encore le monopole des ondes et aucune station privée ne vient créer une concurrence commerciale et un niveau de production douteux. En ces années-là, l'on compte plus de dix téléthéâtres — des créations québécoises — par année⁹. De 1953 à 1960, et aussi pour les années 1961, 1972 et 1976, le téléthéâtre est en pleine montée. Plus encore, en 1956 et 1957, CBFT a même présenté jusqu'à dix-neuf et vingt-neuf téléthéâtres d'auteurs québécois, sans compter les oeuvres étrangères adaptées au média. En 1971 et 1973, et de 1978 à 1983, la production se restreint à cinq ou six téléthéâtres par année. Les années suivantes sont encore plus pauvres car ce nombre inclut souvent les oeuvres étrangères.

⁹ Il existe aussi tout un répertoire des oeuvres étrangères, théâtre classique, américain, contemporain qui est diffusé à la télévision.

Il est reconnu par les critiques en communications que l'entrée sur les ondes de Télé-Métropole, en 1960, a modifié les politiques culturelles de CBFT. Tout d'abord pour des questions de cote d'écoute et, par la suite, pour des raisons de restrictions budgétaires, la programmation de Radio-Canada a beaucoup limité le nombre des téléthéâtres, après en avoir été le promoteur pendant des années¹⁰.

Il n'en reste pas moins que CBFT a diffusé, comme téléthéâtres, plus de cinq cents créations québécoises depuis 1953, ce dont fait état le *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision, 1952-1977*¹¹, et que ce nombre de téléthéâtres, bien qu'approximatif, est significatif d'un intérêt des auteurs pour cette écriture et du public pour cette production, et cela pendant plus de trente ans.

Les séries dramatiques

Au cours des premières années de la diffusion des téléthéâtres, pour susciter une continuité d'écoute pour des spectateurs encore néophytes, des séries dramatiques ont permis de regrouper sous un même titre des téléthéâtres écrits par divers auteurs. La programmation présentait chaque année plusieurs séries diffusées pour son public. *Trente secondes*, *Corridors sans issue* (1953), *Théâtre populaire* (1956-58), *Théâtre d'une heure* (1963-66), *Scénario* (1960-61), *Festival du Théâtre d'amateurs* (1966), *Théâtre du dimanche* (1960-62), *Théâtre d'été* (1954), *En Première* (1958-59), *Première* (1959-60), *Prix Louis-Philippe Kamman* (1974), *Jeudi-théâtre* (1962-63), *Aéroport* (1980), *Scénario* (1976-77), *Témoi-*

¹⁰ On constate, grâce à la communication de John Hare, que le mouvement de la production entre le théâtre sur scène et le théâtre médiatique est souvent inversement proportionnel.

¹¹ Pierre Pagé et Renée Legris, *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision 1952-1977*, Éditions Fides, 1977, 282 p. Malgré le déclin progressif de la diffusion depuis 1980, il faut compter par ailleurs avec la production des adaptations de théâtre étranger (répertoriées dans *Vingt-cinq ans de dramatiques à la télévision de Radio-Canada, 1952-1977*, Éditions Radio-Canada, 1978) qui manifeste aussi de l'importance du théâtre au Québec.

gnages (1972-1973) regroupaient des oeuvres de soixante à quatre-vingt-dix minutes et ont créé des repères et des habitudes d'écoute chez les téléspectateurs.

Un autre genre de séries a été proposé comme *Trio* (1955-1956) et *Quatuor* (1955-1959), qui présentaient les oeuvres d'un auteur en tranches d'une demi-heure, sur trois ou quatre semaines. Ces dramatiques se composaient pour ainsi dire d'actes, étalés dans le temps.

Perspectives socio-esthétiques

Comme l'a fort bien indiqué Pierre Pagé dans l'introduction au *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision, 1952-1977*, c'est le modèle dramatique qui semble avoir informé nombre de programmes à la télévision: «la forme dramatique, par sa structure dialogique, est le modèle même du discours télévisuel». Il est notoire en effet que, dès les débuts de la télévision québécoise, les dramatiques ont été à l'honneur tant par leur valeur esthétique que par leur structure dialogique qui s'est imposée comme format:

La télévision répugne au monologue, qui manque de variété et qui ne donne pas l'image de la participation. Le théâtre, au contraire, qui met en scène un débat intellectuel et utilise le langage comme ressource esthétique, devient alors le prototype d'un discours de communication avec le public¹².

À cette dimension s'ajoute l'importance que, dans sa théorie de l'esthétique sociale, Pagé accorde à une autre spécificité du théâtre télévisé: la structure de l'audition-réception. Le téléthéâtre est une production dont la connaissance passe d'abord par l'image et, contrairement aux publications, il ne peut être lu et relu pour en saisir toutes les nuances. «La dramatique de la télévision n'apporte donc pas l'équation classique écriture-lecture, mais une nouvelle proposition écriture-audition»¹³.

¹² *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision, 1952-1977*, p. 28.

¹³ *Ibid.*, p. 31.

Les conséquences de l'organisation de l'écoute familiale, différente de celle du théâtre sur scène, sont de la rendre plus difficile et moins favorable à la compréhension des oeuvres. D'où un certain élitisme et la nécessité de créer une écoute rituelle, ce que les séries de téléthéâtres ont favorisé jusqu'aux années 70.

Incidences de la technologie sur la production

Pour l'histoire du téléthéâtre, l'évolution de la technologie n'est pas sans avoir eu une incidence sur le type d'écriture dont il est possible de reconnaître les tendances selon les époques. Il faut ainsi noter que, jusqu'au début des années 60, le téléthéâtre était diffusé en direct et par conséquent se définissait surtout par les conditions de réalisation propres au théâtre en studio. La définition des unités d'espace et de temps en était fortement marquée, et les situations dramatiques puisaient surtout dans les drames psychologiques et sociaux la matière des oeuvres choisies. Il s'ensuit que, à compter des années 70, les auteurs et réalisateurs tentent d'explorer d'autres formes narratives et dramatiques. Certains, dont Jean-Paul Fugère, choisissent de faire des dramatiques documentaires, forme conjuguée du documentaire et du théâtre qui fait éclater la dramatique télévisuelle. Il produira entre autres *Johanne et ses vieux* (24 octobre 1976) de Guy Dufresne. Il est ainsi devenu possible et praticable de composer avec les divers aspects de la mise en scène de type cinématographique.

Ces expériences ont un écho à la scène. À peu près à la même époque, alors que certaines troupes commencent à faire éclater les limites spatiales de la scène — comme en témoignent les expériences des théâtres de la Cartoucherie en France, du Grand cirque ordinaire et de l'Espace libre au Québec — le théâtre explore d'autres espaces, parfois même extérieurs, comme l'a réalisé à plusieurs reprises Jean-Pierre Ronfard.

Jalons historiques de la programmation

Malgré toute la prudence qui est requise à cette étape de la recherche, nous croyons nécessaire de risquer la mention de certaines

oeuvres spécifiques qui auront marqué, par leur qualité ou la renommée de leur auteur, la littérature télévisuelle et l'auront fait évoluer. Dans leur ensemble, les téléthéâtres ont maintenu une bonne qualité de production. Mais on ne peut laisser dans l'ombre l'excellence de certains. *Zone* de Marcel Dubé (16 mai 1953) donna le ton par ses qualités dramatiques. Puis, ce fut *Chambre à louer* (21 novembre 1954). À la même époque, Yves Thériault passait de la radio à la télévision et donnait *Tant va la cruche* (28 juillet 1954), *la Marque dans la peau* (11 mars 1955), *le Marcheur* (15 janvier 1956). André Laurendeau présentait *la Vertu des chattes* (30 juin 1957) et Jacques Languirand, *les Grands Départs* (1^{er} octobre 1957). Pierre Perrault donnait ensuite *Au coeur de la rose* (30 novembre 1958). L'année 1961 fut féconde: *les Traitants* de Guy Dufresne (15 janvier); *la Porte close* de Maurice Gagnon (2 avril), *Comme je vous aimais* d'Eloi de Grandmont (23 août); *Isabelle* de Pierre Dagenais (12 novembre). En 1963, il faut souligner *Sous le règne d'Augusta* de Robert Choquette (7 février) et *les Mains vides* de Claude Jasmin (29 septembre). Le même présentait quelques mois plus tard *Blues pour un homme averti* (12 novembre 1964). En 1965, trois oeuvres doivent être rappelées: *Tuez le veau gras* de Claude Jasmin (17 janvier), *le Marin d'Athènes* de Réal Benoit (14 mars) et *Un cri qui vient de loin* de Françoise Loranger (28 novembre). En 1968, Jacques Brault présentait *la Morte Saison* (31 mars), Hubert Aquin, *Table tournante* (22 septembre) et André Langevin, *la Neige en octobre* (20 octobre). En 1969, on retrouve Hubert Aquin, *Vingt-quatre heures de trop* (6 mars) et on découvre Michel Tremblay, *Trois petits tours* (21 décembre). En 1970, l'oeuvre qui émerge est celle de Françoise Loranger, *Une maison... un jour* (4 octobre). En 1971, la saison est riche: *Voyages de noces* de Pierre Dagenais (3 janvier); *Au retour des oies blanches* de Marcel Dubé (7 février); *En pièces détachées* de Michel Tremblay (7 mars), et *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger (4 avril). En 1972, il faut mentionner *Double-Sens* d'Hubert Aquin (30 janvier) et, d'André Langevin, *les Semelles de vent* (5 novembre).

En 1973, *le Bon Monde, n'écrivez jamais au facteur* (21 janvier) de Michel Faure; *Drôle de couple ou du tac au tac*, (13 mars) de Robert Choquette; *l'Homme aux faux diamants de brasse*, (7 octobre) de Jean-Robert Rémillard. En 1974, *Goglu* (3 mars) de Jean Barbeau; *Aujourd'hui peut-être* (17 mars) de Serge Sirois et *Il est une saison* (29 septembre) de Marcel Dubé et Louis-Georges Carrier. En 1975, *Un arbre chargé d'oi-*

seaux (30 mai) de Louise Maheux-Forcier et *C'était le fil de la vie* (30 novembre) de Marcel Dubé; *l'Océan* (28 mai) de Marie-Claire Blais; *le Temps devant soi* (17 décembre) de Gilles Archambault. En 1977, *Plus ça change moins c'est pareil* (17 janvier) de Ronald Prigent; *Vendredi, 16h45* (30 janvier) de Pierre Gauvreau; *Procès devant juge seul* (13 mars) de Claude Jasmin. Notons, en 1979, *Loto-nomie* (25 février) de Jean-Pierre Plante et *Un aller simple* (25 mars) de Monique Proulx, diffusé à CBVTQ. Au cours des années 80, dans une programmation très réduite, il ressort quelques titres d'une nouvelle génération d'auteurs. De 1981 à 1986, *Entre le soleil et l'eau* de Sylvie Sicotte-Gélinas; *Fermer l'oeil de la nuit* de Francine Ruel; *l'Été* de Nicole France; *Antoine et Sébastien* de Françoise Tessier-Dumoulin; *Api* de Robert Gurik, *À voix basse* de Gilles Archambault; *les Grandes Marées* de Jacques Poulin; *Encore un peu* de Serge Mercier; *la Chose la plus douce au monde* de Pierre Morency; *Appelez-moi Stéphane* de Louis Saia et Claude Meunier; *Arioso, le Piano rouge* et *Un parc en automne* de Louise Maheux-Forcier; *Noces de juin* de Marcel Beaulieu (prix du 30^e anniversaire de la télévision); *Bonne fête, maman* d'Elizabeth Bourget (la dernière création québécoise de Paul Blouin); *les Hauts et les bas d'la vie d'une diva* de Jean-Claude Germain; *Terre des jeux* de Jean-Marie Lelièvre.

Ces oeuvres que nous proposons à l'attention de la critique nous semblent émerger de l'ensemble par la qualité de leur texte, la fermeté de leur style et l'originalité de leur contenu. Certains auteurs, comme Pierre Dagenais, connaissent l'art des situations complexes et du suspense policier. Dagenais, qui avait produit des oeuvres d'une très grande originalité à la radio, a créé à la télévision des dramatiques policières intéressantes par leur structure: *Lie de vin*, *Voyage de noces* et *Au prochain crime, j'espère*. La première a été réalisée par lui, les deux autres pièces ont été réalisées par Jean Faucher. D'autres comme Guy Dufresne ont le don de faire revivre l'histoire, d'autres enfin comme Robert Choquette, Françoise Loranger ou Yves Thériault savent présenter des types humains caractérisés et les drames psychologiques liés à une vision sociale du Québec. Ainsi en est-il dans les oeuvres de Françoise Loranger *Un cri qui vient de loin*, *Une maison... un jour* et *Encore cinq minutes*.

Nous souhaitons que des analyses plus exhaustives des divers aspects (dramaturgique, télévisuel et théâtral) de ces oeuvres soit faites afin de permettre une sérieuse évaluation d'ensemble de l'expérience dramatique à la télévision. Une meilleure connaissance des genres et des styles en dépend.

Nous voudrions toutefois attirer l'attention sur ces oeuvres qui ont innové dans l'utilisation du média et fait progresser le langage télévisuel lui-même dans son exercice dramatique. Nous pensons particulièrement à l'étonnante progression des oeuvres d'Hubert Aquin qui, dans *Passé antérieur*, et surtout dans *Table tournante*, *24 heures de trop* et *Double-sens*¹⁴, a poursuivi une recherche formelle analogue à celle de ses romans. Il faut signaler que cinq sur les six oeuvres d'Aquin ont été réalisées par Louis-Georges Carrier, qui a insufflé un style particulier à cette écriture télévisuelle. Enfin, Michel Tremblay a renouvelé plusieurs aspects de l'écriture dramatique dans son oeuvre *En pièces détachées* et dans *Trois petits tours*, toutes deux réalisées par Paul Blouin, dont l'écriture télévisuelle fondée sur les lois du nombre d'or a défini un style et créé une esthétique de l'image télévisuelle qu'on retrouve trop rarement à la télévision. De même le théâtre de l'absurde, *les Grands départs* de Jacques Languirand, repris au théâtre sur scène et réalisé par Louis-Georges Carrier, apporte-t-il un autre éclairage sur la production télévisée.

Lorsque la critique examine la production des dramatiques télévisées, elle ne doit pas oublier que l'oeuvre reçue par le public n'est pas le résultat du seul texte de l'auteur, mais le fruit d'une collaboration avec un artiste dont l'action s'exerce grâce à un autre ordre de moyens: le réalisateur. C'est pourquoi nous devons rappeler ici les noms des réalisateurs qui ont créé le plus d'émissions et se sont spécialisés dans la dramatique à un moment ou l'autre de leur carrière: Louis-Philippe Beau-

¹⁴ Une édition critique de ces productions est en préparation qui présentera dans sa complexité la production radiophonique et télévisuelle d'Aquin. L'équipe interuniversitaire de recherches sur l'édition critique des oeuvres médiatiques d'Hubert Aquin est logée à l'Université Laval et comprend entre autres les professeurs Paul-André Bourque, Vincent Nadeau, François Baby et Renée Legris.

doin, Guy Beaulne, Louis Bédard, Paul Blouin, Jean Boisvert, André Bousquet, Louis-Georges Carrier, Pierre Dagenais, Claude Désorcy, Fernand Doré, Charles Dumas, Jean Dumas, Jean Faucher, Florent Forget, Jean-Paul Fugère, Jacques Gauthier, Georges Groulx, Jean-Paul Ladouceur, Paul Leduc, Paul Legault, Jean Léonard, Maurice Leroux, J. Martin, Bruno Paradis, Guy Parent, Pierre Pétel, Fernand Quirion, Roger Racine, Gérard Robert, Jean-Pierre Sénécal, Jean Valade, René Verne. À compter des années 80, Gilles Sénécal et Jean-Yves Laforce s'ajoutent à ces réalisateurs. Quelque peu différente de celle leurs prédécesseurs, leur technique d'écriture télévisuelle se rattache parfois au baroque ou se fige dans une passivité statique des effets de caméra qui s'apparente au traitement du téléroman.

Parmi ces réalisateurs, il faut signaler le nom de ceux qui ont été les piliers des téléthéâtres depuis près de vingt ans et dont l'oeuvre a permis d'imposer par leur qualité et leur style une tradition de réalisation. Il s'agit de Paul Blouin, Jean-Paul Fugère, Fernand Quirion, Florent Forget, Louis-Georges Carrier et Jean Faucher, dont il faudra un jour étudier les productions dans une perspective historique et esthétique afin de mieux saisir l'apport de leur savoir à la production culturelle du Québec dans le domaine de la télévision. La plupart d'entre eux ont d'abord pratiqué à la scène et ils en ont conservé le caractère esthétique dans leurs réalisations et leur art de faire jouer les comédiens.

Qu'apportera une recherche sur les spécificités de cette écriture que l'on considère encore trop souvent comme marginale — tant à cause de son «hybridité» que de son destinataire (le public de masse)? Où se posera la coupure épistémologique entre cette production médiatique qui emprunte tant au théâtre sur scène et que Grotowski assimile au théâtre riche¹⁵. Le théâtre riche est l'apanage du théâtre de divertissement

¹⁵ Bien sûr, il y a lieu de rappeler ici l'une des catégories de classement des pratiques théâtrales proposée par Grotowski dans son ouvrage *Vers un théâtre pauvre* (Lausanne, La Cité, 1971, pp. 17-18). Cette distinction qu'il applique entre autres au théâtre médiatique est des plus exactes. Et l'on ne saurait évaluer la production dramatique des médias, tant ancienne que récente, sans avoir pour horizon cette distinction: théâtre riche / théâtre pauvre. Mais on ne saurait non plus

auquel appartient une grande partie du théâtre médiatique. Nous ne saurions l'ignorer dans une histoire générale du théâtre au Québec. Identifier la réalité du jeu scénique avec les instruments actuels de la sémiologie et de l'esthétique, saisir en quoi la télévision transforme l'espace par le cadrage et le mouvement, la voix et le geste, et se démarque des autres éléments caractéristiques du théâtre, telles sont les préoccupations qu'une étude historique devrait avoir afin de spécifier l'expérience téléthéâtrale et son évolution.

Pour aller plus avant, il faudra aussi interroger le jeu scénique. Le jeu du comédien s'est en partie modifié par le fait que les micros n'obligent plus à faire porter la voix vers une salle vaste où le son tend à se perdre. Le jeu scénique pour les partenaires (comédiens, décorateurs, musiciens, costumiers) de la réalisation télévisée est en principe ce qui se modifie le moins, de la scène à la télévision. Comme l'a signalé Truffaut dans diverses interviews: du côté de la rampe, le théâtre, le cinéma et la télévision sont moins différents que du côté du spectateur.

Bien sûr, le rituel de la réception télévisuelle est différent de celui du spectacle sur scène¹⁶. Il manque le noir — les ténèbres de la salle et même de la scène qui servent de signes de passage, de coupure, pour ainsi dire, avec le réel quotidien et permettent l'entrée dans l'univers du jeu scénique. Il manque la foule avec soi ce qui n'est pas une mince modification dans la perception de la réalité du spectateur: l'anonymat versus la familiarité familiale, ci-haut évoquée. Le retrait hors de la vie quotidienne au théâtre et la fonction cathartique sont aussi modifiés. Mais le spectacle, lui, demeure dans son entité (cerné par l'espace), même s'il est transformé par l'intervention de la caméra qui travaille — souvent à l'instar de l'éclairage sur scène — à découper des espaces, à cadrer des personnages, des objets, à suivre des mouvements. Même si le théâtre médiatique établit d'une façon générale le même type de rapport au texte

tenter de les éclairer dans leur réalité historique sans avoir comme référent le théâtre sur scène des époques équivalentes, pour en saisir la spécificité, l'originalité et les faiblesses, les étapes de développement et les périodes de stagnation.

¹⁶ Comme l'a noté Pierre Pagé dans l'introduction au *Répertoire des dramatiques à la télévision québécoise, 1952-1977*, pp. 31-32.

(dramaturgie) que le théâtre sur scène, il n'est pas négligeable d'étudier comment l'intervention de la caméra dans le système de représentation et d'images télévisuelles¹⁷ transforme la forme du contenu. Et sur ce point la position théorique et pragmatique de Grotowski est significative¹⁸.

Plus encore, il apparaît avec un peu de recul que les productions télévisuelles, dès leur origine, ont fait porter leur recherche sur la technologie et les techniques de réalisation, pour tenter de mettre en valeur les nouveaux médias, sans préjuger des autres aspects du théâtre dont les recherches actuelles et celles des trente dernières années ont favorisé l'exploration¹⁹. Les expériences de Grotowsky et autres demeurent l'apanage de peu de troupes de théâtre ici, et surtout elles n'ont pas rejoint ou si peu le théâtre médiatique. C'est plutôt par le biais de certaines productions rattachées à la danse et d'où le texte linguistique est généralement absent qu'on retrouve ces pratiques originaires des écoles d'Europe de l'Est.

Le jeu dramatique en souffre, et la fonction du comédien devant la caméra ne s'est guère modifiée depuis trente ans, pas plus que ne se sont transformées de façon significative depuis vingt ans la conception et la représentation de l'espace téléthéâtral à la télévision. En effet, sorti du studio, le téléthéâtre s'est de plus en plus déployé dans l'espace extérieur, nature ou villes, au point que la représentation télévisuelle qui travaillait avec d'autres codes que ceux du cinéma, à partir d'un même instrument de base, la caméra, ne joue plus depuis quelques années. Il en ressort

¹⁷ La télévision doit présenter des images «belles», visuellement intéressantes, la couleur favorisant une certaine esthétique. Toute l'orientation du décor, des beaux objets, de la lumière sert un effet de sens dont l'isotopie «richesse» tend à définir la réalité théâtrale de la télévision. Là encore l'analyse et la mise en perspective historique sont essentielles pour replacer dans son contexte l'esthétique théâtrale.

¹⁸ *Op. cit.*, pp. 17-18.

¹⁹ Il s'avère que ce que j'appellerais une structure absente — relative à cette expérience /corps/ et /psychisme/, et qui ne structure pas le téléthéâtre, là où elle serait plus recevable et praticable — est un manque fondamental du théâtre médiatique qui aurait pu en faire une partie importante de ses créations.

que cette sorte de traitement de la dramatique, qui en fait l'équivalent d'un film, a opéré une mutation majeure dans l'histoire du téléthéâtre et que le texte, de «dramaturgie» qu'il était, est devenu de plus en plus «scénario»²⁰.

Ces quelques jalons que nous venons de tracer offrent une perspective encore très préliminaire aux études sur le téléthéâtre. Il est certain que ces études, par leur ouverture sur les questions d'écriture télévisuelle et de dramaturgie, permettront de mieux saisir l'originalité de la production québécoise, ses rapports au théâtre sur scène et ses affinités avec l'écriture cinématographique. Elles pourront aussi confirmer les particularités esthétiques, thématiques et sémiologiques de ces oeuvres, de même que le rôle de cette production dans notre histoire culturelle. Et pour s'approprier ce théâtre québécois, en saisir l'identité et la valeur culturelle, il faut aller au-delà de la seule mémoire et transformer en savoir les connaissances par trop imparfaites que nous en avons aujourd'hui.

²⁰ Les recherches faites par l'équipe de l'Université Laval sur les dramatiques d'Hubert Aquin sont très révélatrices pour l'instant de la pratique spécifique de l'écriture de l'auteur et des transformations que propose le traitement télévisuel apporté par le réalisateur. Il en est de même au théâtre, du moins dans certaines pratiques de réalisation de pièces historiques et autres, ce dont témoignait récemment André Brassard à Radio-Canada MF.