

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

John D. Jackson

Numéro 9, printemps 1991

Le théâtre à la radio

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041125ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041125ar>

[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

Jackson, J. D. (1991). La radiodiffusion publique et l'imaginaire national : une étude de cas. *L'Annuaire théâtral*, (9), 53–68. <https://doi.org/10.7202/041125ar>

John D. Jackson

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

Dans son étude sur la spécificité canadienne, Greg Mark Nielsen¹ démontre que les oeuvres narratives émanant de l'institution sont moins le reflet de la société qu'une tentative de forger de toutes pièces une image de cette société. C'est précisément ce phénomène que nous allons essayer de cerner dans cet article en analysant le processus à travers lequel l'institution, qui représente la culture *officielle*, produit et reproduit des *signifiés* dans lesquels sont enchâssées toutes les contradictions du dialogue. Plus spécifiquement, notre analyse portera sur la Canadian Broadcasting Corporation (CBC)² en tant que producteur de textes littéraires et dramatiques. Nous espérons ainsi dévoiler la forme dialogique fondamentale de la créativité où tout est perçu en tant que partie d'un ensemble plus grand et où tout résulte de l'interaction constante entre ce qui est vécu et ce qui est officiel en matière de valeurs, d'objectifs et de signifiés. Comment chacun des éléments interagit sur l'autre, au moment de l'énoncé, telle est la question de nature empirique qu'on doit aborder d'entrée de jeu.

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

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

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

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

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

le sens d'appartenance à un lieu géographique, le sens de continuité historique d'une communauté vivante [et] le sentiment personnel d'avoir des attaches au lieu qui vous a vu naître ou que vous avez adopté sur un coup de foudre³.

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

La conjoncture politique

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

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

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

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

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

⁴ *Ibid.*, p. 10.

rature, en poésie, en théâtre et dans les arts en général; en d'autres termes, on perpétua les critères esthétiques de la culture britannique. Ceci a d'ailleurs permis de déprécier la culture anglo-américaine et de la présenter comme une culture qui se dégrade⁵.

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

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

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

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

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

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

À propos de l'axe centralisation/décentralisation, la première des commissions sur la radiodiffusion, la Commission Aird, prévoyait un contrôle provincial de la programmation en consultation avec l'autorité fédérale. Les tendances centralisatrices du gouvernement fédéral, de même que le rejet de contestations en cour du Manitoba, du Nouveau-Brunswick, du Québec et de la Saskatchewan, eurent pour effet de consolider le contrôle d'Ottawa sur toute la technique et sur la programmation⁸. Les revendications du Québec furent en partie satisfaites par la création de services distincts en langue anglaise et en langue française au sein de la CBC en 1936. Même si par là le Québec se

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

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

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

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

L'organisation et la centralisation de la diffusion

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nova Scotia of the Air, de Halifax¹⁰. Si la production locale paraissait solidement en place — fondée sur la vision d'un Canada perçu comme un assemblage de centres de culture relativement autonomes —, les germes de la centralisation avaient déjà fait leur oeuvre. L'unité de production des dramatiques du CN à Vancouver fut abandonnée par la CCR en 1932. CKUA continua à produire des dramatiques jusqu'au moment où elle perdit elle aussi l'accès au réseau national. Vers 1947, les installations de CKY à Winnipeg avaient été achetées par la CBC. Les centres locaux de production subsistèrent, mais plutôt comme annexes régionales que comme centres autonomes au sein d'une bureaucratie hautement hiérarchisée. Les liens, autrefois très étroits, avec les communautés locales du monde du théâtre se relâchèrent progressivement sauf à Montréal où, pendant un certain temps, persista la résistance à la centralisation, et à Toronto, où se faisait le contrôle de la production.

7. La création de la CBC, en 1936, a permis de centraliser encore davantage, et de façon définitive, le contrôle des opérations. Si la métamorphose de la CCR en CBC est en partie attribuable aux pressions du secteur privé — il exigeait une séparation des fonctions étatiques de réglementation et de radiodiffusion qui se trouvaient réunies au sein de l'organisme antérieur —, elle était également due aux Canadiens anglais qui se plaignaient de la part faite au français dans le réseau national de la CCR et aux préoccupations exprimées par toutes les provinces quant au peu de contrôle qu'elles pouvaient exercer sur le média. L'histoire s'est ainsi poursuivie jusqu'à ce jour, oscillant constamment entre les tendances nationaliste et continentaliste, avec en filigrane la lutte du secteur privé pour un plus grand pouvoir, de même qu'entre les positions régionaliste et centraliste, alors que les nationalistes tentaient de refréner les ambitions du privé. On a d'ailleurs pu constater cette ambivalence dans le récent rapport du groupe de travail fédéral sur la radiodiffusion qui fustige la tendance à la privatisation en même temps qu'il recommande une réduction des apports régionaux au système¹¹.

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

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

Les regroupements de créateurs: une illustration claire

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

Le monde d'Andrew Allan

Né en Écosse, Andrew Allan fréquenta l'université de Toronto où il s'adonna au théâtre comme acteur. Il fut également rédacteur en chef du journal de l'Université. La dépression coupa court à sa carrière universitaire et il se retrouva auteur et annonceur à la station radiophonique CFRB de Toronto. Il écrivit et produisit des dramatiques pour la radio jusqu'en 1938, alors qu'il repartit pour l'Angleterre où il poursuivit sa carrière radiophonique. Il revint au Canada en 1939 et fut engagé comme auteur par la CBC à Vancouver¹². En 1943, il fut muté à Toronto où il devint superviseur national des dramatiques. Il retourna ultérieurement en Angleterre où il séjourna pendant une courte période au cours des années cinquante.

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

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

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

Le monde de Rupert Caplan

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

Caplan avait un grand ascendant sur ses collègues montréalais. Autour de lui gravitaient des acteurs et des auteurs, mais son rayonnement et ses qualités de rassembleur se trouvèrent étouffés par sa position relativement marginale dans un réseau national très centralisé. Non seulement Caplan avait-il moins d'émissions à produire que ses collègues de Toronto, mais il devait se battre continuellement contre Toronto pour conserver un minimum de projets de production et ainsi assurer du travail à ses acteurs¹³. À ces premières difficultés s'en ajoutait une série d'autres liées au statut de Montréal. En effet, Montréal était de plus en plus identifiée à une enclave régionale, et par voie de conséquence, devenait secondaire dans le domaine de la dramaturgie radiophonique.

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

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

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

Voix du centre et des régions

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

Serait-il exagéré de considérer Allan comme notre «contact avec Londres» et Caplan comme notre «contact avec New York»? Lors de son séjour en Angleterre dans les années trente, Allan a sûrement eu des rapports avec le mouvement nationaliste britannique de l'époque, un nationalisme qui, sur le plan cinématographique et radiophonique, était fortement anti-américaniste¹⁴. La base politique (de la gauche à la gauche libérale) et le discours véhiculé par ce mouvement étaient presque entièrement identiques à ceux de son équivalent canadien anglais¹⁵. C'est le président du CN, lui-même d'origine britannique, qui fit venir d'Angleterre Tyrone Guthrie pour diriger la série *Romance of Canada*. Qui plus est, le directeur des programmes du CN, Austin Weir, avait travaillé en Angleterre avant d'occuper son nouveau poste. Or, Tyrone Guthrie prit Caplan sous son aile quand ce dernier commença sa carrière à la radio. Contrairement à Allan, Caplan était déjà solidement enraciné dans le théâtre local (de Montréal) et entretenait des contacts étroits avec la scène new-yorkaise.

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

¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

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

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

Conclusion

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

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

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

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

1. Le concept de «Canada» ou de la «canadienité», pour reprendre le terme de Greg Mark Nielsen¹⁷, est le produit de l'institution ou d'une culture officielle plutôt que d'une réalité vécue.

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

¹⁷ Voir note 1.

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

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

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

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

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

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

[c]e n'est pas tant à partir de l'unité d'une société qu'à partir de ses divisions qu'une culture s'épanouit. Elle doit oeuvrer à *bâtir* l'unité qu'elle a déjà, quelle qu'elle soit, plutôt que se borner à célébrer une harmonie naturelle déjà réalisée¹⁸.

(Traduction: Jean-Guy Laurin.)

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