

## De la dramaturgie à la télévision

Jacques Godbout

Volume 9, numéro 1 (49), janvier–février 1967

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/60621ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Godbout, J. (1967). De la dramaturgie à la télévision. *Liberté*, 9(1), 71–75.

### de la dramaturgie à la télévision

Le drame n'est que la version bourgeoise de la tragédie : celle-ci mourut sous la guillotine, avec le roi, les intendants et la noblesse. La tragédie n'était digne que des élites de sang et d'épée, en des lieux où l'inceste se pratiquait couronne aux fesses : la révolution française lui coupa le souffle, les bourgeois révolutionnaires inventèrent le drame. Ils laissaient le mélo au peuple ; mais ce n'était qu'un drame à peine plus grossier, pas de quoi faire une révolution. La dramaturgie compta de ce jour drames et mélodrames et seuls quelques scribes archaïques et ridicules (Montherlant ou Toupin) continuèrent de taquiner le *Destin*. Les bourgeois romantiques aimaient le drame social ou le drame historique ; ils avaient la dramaturgie pleureuse ou fière. L'un satisfaisait leur fesse chrétienne, l'autre leur fesse nationale : et jusqu'à aujourd'hui encore ils sont assis bien droits sur les deux. Et s'ils regardent la télévision, ils peuvent se dire qu'ils ont eu raison de faire cette révolution : elle se regarde fesses au chaud.

Le Québec n'a pas vécu sa révolution "française". C'est qu'il n'y restait pas beaucoup de bourgeois, au Canada (une fois les anglais passés), pour la faire *cette* révolution. Et à quoi bon tuer le roi de France quand on est aux pieds de la reine d'Angleterre ? Le Québec n'avait pas de nobles : il n'eut pas de tragédie. Il n'avait pas de bourgeois : il ne connut pas le drame. Il vécut donc de mélodrames, de celui des *Plaines d'Abraham*, à celui d'*Aurore, l'enfant martyr*, qui était une personnification réussie du *Tout* canadien-français. Et j'attends qu'un psychanaliste courageux (je veux dire : il faut être courageux, aujourd'hui, pour être psychanaliste) analyse sérieusement *Aurore*. Les clefs de notre comportement s'y trouvent réunies.

La dramaturgie québécoise se limitait donc au mélodrame, drame du peuple. Et même si la visite annuelle des cousins de France en tournée de propagande à Montréal (Sarah Bernard, Jovet ou Philippe) ouvrait quelques jours ou quelques semaines durant des perspectives nouvelles, faisait saliver un groupuscule devant ces autres genres qui s'annonçaient et qu'on ne pouvait que voir — certainement pas écrire —, tout ce feu s'éteignait bien vite dans la plaine morne et sans spectateurs, une fois la visite partie.

Pour avoir une littérature à l'époque, il aurait fallu au moins une bourgeoisie. Pas de bourgeoisie, pas de dramaturgie non plus. Mais un jour, l'industrialisation aidant, les élèves des cours classiques ne

devenant pas tous curés, Gratien Gélinas sut faire le pont de la revue au mélo, et du mélo au drame. Il devint, je ne crois pas me tromper, notre premier dramaturge, à proprement parler.

C'était après la guerre. La bourgeoisie naissait, elle n'était pas nombreuse, mais les Gascon, les Legault, les David, le Gésu, les Compagnons du Saint-Laurent, les Dubé, le Nouveau Monde, oupse... ça y était. De justesse. Pas de quoi faire vivre un théâtre, ni en auteurs, ni en consommateurs. Languirand ne trouva point une bourgeoisie à sa mesure. Françoise Loranger dût attendre 1964. À ce rythme et à la vitesse de cette évolution, la dramaturgie québécoise (et la littérature donc !) n'allait pas devenir le géant Beaupré. Au cinéma, le décalage était encore plus étincelant : on tentait le drame, mais la pellicule donnait toujours d'authentiques mélés, ou encore certains produits hybrides comme "*La Terre à boire*" de Patrick Straram, l'oeuvre insensée d'un bourgeois français en rupture de classe tentant de s'insérer dans une dramaturgie québécoise inexistante ; du fantasme donc, à l'état pur.

Mais s'il y a un bon Dieu pour les ivrognes, il y en a un aussi pour les Québécois. Un jour — vers 1960 peut-être — on sentit dans l'air l'odeur d'une révolution culturelle : nous allions connaître le changement, sans passer par la guillotine. (En fait, d'ici l'an 2000, si les Chinois ne font pas de bêtises, les Québécois accèderont à la culture, et au drame).

Heureux sommes-nous, consommateurs ou créateurs, de vivre cette aurore : sans l'instruction obligatoire (acquise) et gratuite (à venir), sans les mass media (en voie de transformation), nous aurions pu être invités à regarder le plus beau et dernier coucher de soleil sur la culture française en Amérique. Un coucher de soleil qui aurait été un mélodrame. Mais c'est un drame national que nous vivons aujourd'hui : nous sommes atteints du cancer, nous ne savons si nous allons en mourir (si on trouvait un remède ?) ou quand nous allons en mourir ; pourtant nous vivons encore.

Nous avons accédé au drame. Du théâtre des *patriotes* à la Comédie canadienne. Il y a aujourd'hui à Montréal près de cent mille (100,000) bourgeois qui nourrissent une dramaturgie. Et si j'étais le cardinal Spellman, je dirais : "*les dramaturges québécois luttent pour la civilisation*". J'ajouterais qu'ils ont 20 fois plus de chances de gagner que les Américains en ont au Vietnam.

Ça y est. Même si Jean Gascon est parti les bras en l'air vers l'Ontario (*Cité Libre* est bien à Ottawa !), je pense que ça y est : nous commençons à avoir notre "bourgeoisie" de l'instruction, n'ayant pas celle du commerce. Nous serons des esclaves instruits ; c'est au moins une situation nouvelle.

Donc, nous avons les prémisses d'une dramaturgie authentique. Comment se comporte-t-elle à la télévision ? Disons immédiatement que ce ne sont pas ses caractéristiques nationales qui sont en cause : c'est plutôt la relation drame-télévision qu'il faut d'abord analyser.

Le drame, à la télévision, se présente sous forme de série américaine, de cinéma international, de téléroman et, plus rarement, de téléthéâtre. Nous avons vu assez tous ces spectacles pour poser quelques hypothèses.

1. — En 1967, la série américaine va de plus en plus vers l'évasion pure, le calmant cathodique pour adulte, qu'il soit comique ou invraisemblable : ces séries ne sont possibles que si la masse des consommateurs le veut bien et c'est pourquoi, si certaines entreprises (*Eastside — Westside* par exemple) tentèrent de se raccrocher au réel (au drame social, fesse gauche), elles en moururent rapidement. La convention qui s'est établie ici, à travers ces séries d'espionnage ou ces comédies de situations, est une convention du *conte de fée* exigé par la masse des spectateurs. La petite image en couleurs irréelles dont la définition est *rough* devient un album vivant, un Tintin pour adultes. Buck Rogers, Dick Tracy, I Spy, Mission impossible, I dream of, the Time Tunnel, etc., sont à la télévision *ce que les bandes dessinées étaient au journal*.

2. — Jusqu'à 1967 — à tout le moins — on peut dire que le cinéma dramatique présenté à la télévision n'avait pas été produit dans ce but. Mais, depuis cette année, l'on sait que les réserves étant épuisées, les mêmes films vus vingt fois, on commence de produire du cinéma dramatique pour télédiffusion. Hollywood ne changera pas pour autant de manières : on cadrera plus serré, c'est tout, et l'on évitera les foules qui, de toute façon, coûtent cher. On fera des films qui respecteront les conventions cinématographiques comme si leur télédiffusion était accidentelle. Or elle l'est. Et l'évolution rapide des moyens de diffusion nous force à poser un énorme point d'interrogation (?) à l'idée simpliste de la télédiffusion du cinéma.

Le drame cinématographique n'est valable qu'à l'intérieur de ses conventions propres et, en fait, il *n'aime rien à la télévision*. La télévision, elle, lui remet en *quantité* de spectateurs ce qu'elle lui enlève en *qualité* de spectacle.

Cela est fonction propre d'une pensée déjà archaïque (mais qui survit grâce à Lever Bros. et aux socialistes-début-de-siècle) : cette pensée veut que la masse (le peuple) soit formée de gens homogènes. Or, la "révolution culturelle" que nous vivons *individualise*. Quantité et générosité, quantité et efficacité ne sont plus des équivalents. Cent mille personnes voyant un spectacle, ce n'est plus aujourd'hui un phé-

nomène de classe : c'est un phénomène de choix de la part d'individus *au-dessus* du sous-prolétariat, lequel pose des questions que Marx n'avait pas prévues.

Le drame cinématographique à la télévision est un accident.

3. — Ce que nous avons produit de plus valable, en dramaturgie, à la télévision, ce sont sûrement les téléromans. "*Les belles histoires des pays d'en haut*", en particulier, sont un modèle du genre. Un genre apparenté au mélodrame, mais surtout un genre dont les conventions coïncident avec celles que rend possibles la télévision : les conventions du roman-feuilleton de journal.

La convention, c'est (en dramaturgie) *ce que l'on est d'accord pour admettre, parfois malgré l'invraisemblance*. On est d'accord pour revoir, semaine après semaine, ces personnages, et s'identifier à leur mélodrame. On est d'accord pour *ne pas trop leur en demander* (un téléroman sur un écran de cinéma est *unbearable*) à ces personnages, ni en action, ni en profondeur des sentiments, ni en qualité d'expression : qu'ils créent des habitudes *chaudes*, c'est tout ce que nous leur demandons.

Les quotidiens n'en demandaient pas plus aux romans feuilleton d'autrefois : qu'une histoire d'amour *s'éternise*... voilà la convention du télé-roman-feuilleton avec, bien sûr, le suspense au bout du texte : c'est ce que nous verrons au prochain épisode.

Ces téléromans sont vrais. Leur cote d'écoute est bonne, nos comédiens s'y sentent à l'aise (ils peuvent enfin, dans une dramatique, parler comme à la ville) et qu'il nous naisse quelques Robert Choquette ou Jean Desprez, et le téléroman va continuer.

4. — Le *téléthéâtre* est pour moi l'une des énigmes les plus difficiles à approcher par rapport aux relations entre la dramaturgie et la télévision. Je ne cesse de m'étonner que ses textes aussi intéressants que celui du *Marin d'Athènes* de Réal Benoît<sup>(1)</sup>, aussi ronflants que ce que Paul Chamberland a écrit avant de se sauver en Europe, aussi intimes que le dernier Andrée Maillet (c'est fantastique : de la télévision, je ne retiens jamais les titres) — je ne cesse de m'étonner que tous ces textes — peu importe leurs qualités ou celles des metteurs en scène ou celles des comédiens — n'arrivent pas à créer un lien valable entre le téléspectateur et l'histoire.

C'est, je le crains bien, *faute de conventions propres au téléthéâtre*. Les conventions du théâtre lui sont néfastes (le théâtre filmé ou le théâtre Alcan sont ridicules) parce que si elles conviennent au théâtre, elles se brisent sûrement à la télévision contre l'écran, les décors multiples, le téléciné, les trois caméras, etc.

(1) Cercle du Livre de France, Montréal 1966.

Ainsi, à la lecture, le texte de Benoît par exemple, semble écrit suivant des *conventions radiophoniques* : il aurait fait un radio-théâtre excellent, il a fait un téléthéâtre qui me laisse face à une question difficile : qu'est-ce qu'un téléthéâtre ? Du théâtre télédiffusé ? Du théâtre mis en scène et en morceaux ? Comme faisait le cinéma d'art des années 20 avant de trouver sa voie dans le *mouvement* ?

La caméra de télévision n'est ni un outil de contemplation, ni un outil de mouvement. *C'est une hache.*

Le téléthéâtre, à la télévision du canal 2, est "conventionnel", c'est-à-dire qu'il emploie de *fausses conventions*. Nous ne sommes pas d'accord pour admettre ce style et ce ton et ce vraisemblable. Cela *ne colle pas*, ni au drame, ni à la télévision.

Je n'ai pas de réponse, ni les conventions nouvelles au fond de mes poches, mais je ne puis m'empêcher de me souvenir de ce téléthéâtre de la semaine sainte, joué il y a deux ou trois ans, sur le réseau de C.B.C. La convention unique était de faire un drame à *l'intérieur* d'une émission déjà reconnue comme telle (*Close up*, une émission des *publics affairs* de l'époque), c'est-à-dire d'utiliser une convention et de demander aux spectateurs de se mettre d'accord, même sur l'in vraisemblable.

L'accord avait été si grand que des députés s'étaient inquiétés : voilà peut-être la voie d'un vrai téléthéâtre. C'est en tout cas celle aussi que suivit le téléthéâtre de l'année, il y a un an ou deux, un texte italien je crois, présenté à travers l'Occident avec *succès*.

Tout me porte donc à croire qu'un bon téléthéâtre serait fonction du *drame inséré dans des émissions "vraies"*, que l'on connaît déjà. Ce que l'on pourrait appeler la *formule Orson Welles*.

Autrement, pour un bon téléthéâtre, il faut attendre, à chaque fois, qu'un Oswald assassine un Kennedy et soit à son tour occis. Mais cela n'arrive pas tous les *beaux dimanches*.

JACQUES GOUBOUT