

Le théâtre à la radio : un facteur de légitimation et de redéfinition

Madeleine Greffard

Number 23, Spring 1998

Québec, 1930-1950 : aspects d'une sortie de crise

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041346ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041346ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Greffard, M. (1998). Le théâtre à la radio : un facteur de légitimation et de redéfinition. *L'Annuaire théâtral*, (23), 53-73. <https://doi.org/10.7202/041346ar>

Madeleine Greffard

Le théâtre à la radio : un facteur de légitimation et de redéfinition

L' article qui suit ne prétend pas apporter une contribution aux études sur la radio. Sa perspective relève de l'histoire du théâtre, et sa visée est modeste. Une question le sous-tend : la pratique radiophonique du théâtre, de 1922 (ouverture des premières stations de radio commerciales à Montréal) à 1952 (début de la télévision), a-t-elle joué un rôle dans la définition et l'évolution du théâtre professionnel d'expression française sur les scènes québécoises ? La réponse proposée prend appui sur les données et écrits des historiens de la radio, sur la consultation des archives de Radio-Canada¹ et, pour des détails et précisions plus au ras de la vie théâtrale, sur la lecture de *Radiomonde*, qui se présente comme « le seul périodique exclusivement consacré aux Artistes de la Radio² ». Au confluent de l'histoire de la radio et de celle du théâtre, cet article ne peut faire l'économie d'un bref aperçu de l'histoire de l'implantation de la radio et d'un tableau des principaux traits de l'activité théâtrale de cette période³.

1. Je veux remercier ici le Service des archives de la Société Radio-Canada, qui a aimablement mis à ma disposition les documents pertinents à ma recherche.

2. Créé en 1939, *Radiomonde*, à l'arrivée de la télévision, devient *Radiomonde et Télémonde* (1952-1960). La parution se poursuit sous différents titres jusqu'en 1985.

3. Quiconque s'intéresse au sujet peut consulter le numéro 9 de *L'Annuaire théâtral* portant sur « Le théâtre à la radio ».

Première toile de fond : l'implantation de la radio et son contexte⁴

En 1922, des licences de radiodiffusion sont accordées au journal *La Presse* et à la compagnie Marconi qui ouvrent respectivement, à Montréal, la station CKAC, « première station de langue française en Amérique qui fut toutefois bilingue durant les dix premières années de son existence » (Proulx, 1979 : 24), et la station CFCF, qui diffuse en anglais seulement⁵. À partir de cette date, les stations privées se multiplieront à travers le Canada. On fait pression sur le gouvernement fédéral afin que soit créée une radio publique qui assumerait la responsabilité « de desservir les régions isolées ou peu peuplées du territoire qui [ont], elles aussi, droit aux bienfaits de la nouvelle technologie, selon la logique de la propriété publique des ondes » (Lavoie, 1971 : 34). Son mandat serait aussi de préserver l'identité nationale menacée par l'accueil faste réservé aux émissions américaines par les radios privées canadiennes. En 1936, le gouvernement fédéral crée la Canadian Broadcasting Corporation (CBC)/Société Radio-Canada. La même année s'ouvre à Montréal la station CBM (Canadian Broadcast Montreal) ; l'année suivante, c'est au tour de CBF (Canadian Broadcast French) de rentrer en ondes. Établi à Montréal, le réseau français de Radio-Canada s'étend à travers le territoire du Québec par l'intermédiaire de stations à Québec et à Chicoutimi, et d'un grand nombre de stations privées affiliées qui sont tenues, par contrat, de diffuser certaines émissions de la radio publique. Le réseau CBF devient le principal diffuseur, toutefois CKAC ne perd pas sa popularité.

En 1941, 85,1 % des foyers montréalais sont dotés d'un poste de radio ; cette proportion baisse à 41 % dans les campagnes où l'électrification ne sera complétée qu'après la guerre (Linteau, Durocher, Robert, Ricard, 1986 : 158). L'implantation de la radio se fait donc lentement, et l'intervention de l'État joue un rôle déterminant dans l'accélération et l'orientation de son histoire. À compter

4. Longtemps négligée en tant qu'objet d'études parce que sans tradition et sans lieu d'inscription déterminé dans les études universitaires, la radio doit à quelques pionniers de diverses disciplines (sciences politiques, sociologie, études littéraires, communications) d'être devenue un champ d'intérêt et de recherches érudites tant au Canada anglais qu'au Québec. Pour une revue critique des études sur la radio, voir « Please stand by for that report » : The historiography of early Canadian radio • (Vipond, 1997). La revue *Fréquence/Frequency*, organe de l'Association des études sur la radio-télévision canadienne, a fait paraître en 1997 : « La radiodiffusion 1922-1997, Broadcasting's 75th anniversary ».

5. Sur les origines de la radio au Québec, voir « L'origine des stations XWA (1915) et CFCF (1922) de Marconi Wireless Telegraph : des données historiographiques à corriger » (Pagé, 1996), et « La radio dans la société québécoise. Repères chronologiques 1899-1980 » (Pagé, 1997).

de 1952 cependant, l'intérêt du public se déplace vers une technologie nouvelle, qui, comme le cinéma, joint l'image à la parole : la télévision.

À l'échelle du Canada, la radio se développe dans une société qui tremble pour son identité : la législation visera donc à protéger cette dernière en rétablissant des frontières que les ondes, dans leur développement sauvage, ignoraient allègrement. En 1948, à Montréal, ville majoritairement francophone, la population peut syntoniser, à quelques fréquences et virgules près, six stations, dont une seule est unilingue française (CBF), CBM, CFCF, CJAD sont unilingues anglaises, CKAC est bilingue, et CKVL parle anglais le matin et la nuit, et français l'après-midi (Anonyme, 1948 : 19). La diffusion en français trouve donc un appui important dans la société d'État.

Au Québec, la radio en français s'adresse à un auditoire très peu scolarisé. On se rappellera qu'en 1939, l'instruction n'est pas encore obligatoire (elle ne le deviendra qu'en 1943) ; des jeunes inscrits au cours primaire, seulement 48 % le terminent (Dufour, 1997 : 74-75). Par contre, le réseau des collèges classiques où est formée l'élite québécoise connaît sa plus forte expansion pendant cette période. Alors qu'au ^{xix}^e siècle, une vingtaine d'institutions sont créées, portant à 68 le nombre de collèges sur le territoire québécois (Galarneau, 1978 : 66), le réseau s'accroît, de 1923 à 1959, de plus de 80 nouveaux établissements (Dufour, 1997 : 48, 71)⁶. Parallèlement, l'Université de Montréal acquiert son autonomie, ce qui « favorise la création ou l'affiliation de nouvelles facultés, écoles et instituts » (p. 82). La dynamique joue donc en faveur d'une diversification de l'enseignement supérieur et d'un accroissement de la fraction de la société instruite.

Deuxième toile de fond : des salles désertées

Du début de la première guerre mondiale à la fin de la seconde, l'activité de la scène québécoise est réduite et fragile. On attribue cette régression du développement théâtral à un enchaînement de facteurs externes : la guerre de 1914-1918, la grippe espagnole, l'apparition de nouveaux divertissements populaires (cinéma muet, radio, cinéma sonore et parlant), la crise de 1929, le chômage, la pauvreté⁷. Malgré ces conditions défavorables, les comédiens et les comédiennes

6. Selon Claude Galarneau, 135 institutions privées auraient vu le jour de 1940 à 1965. Cependant, toutes n'assument pas la totalité de la formation (1978 : 66).

7. Seuls le burlesque et la revue connaissent un succès populaire, succès qui prendra fin au début des années 1950.

s'entêtent à pratiquer leur métier. Parmi eux, un nombre sans précédent de Québécois dont la troupe Barry-Duquesne peut être la métonymie. Des regroupements sont périodiquement tentés pour que le théâtre survive, parmi lesquels la Comédie de Montréal, les Comédiens associés, les Comédiens unis. Certains se tournent vers le théâtre populaire : la troupe d'Ovila Légaré, celle de Louis-Philippe Hébert⁸. Des groupes, professionnels et amateurs, multiplient les tentatives pour améliorer la qualité du répertoire, pour l'inscrire dans la modernité (Bourassa et Larrue, 1993 : 97-102), mais le soutien du public leur fait défaut. Seuls les Compagnons de Saint-Laurent maintiennent une activité régulière pendant quinze ans. Pour ce qui est de l'implication de l'État, elle se résume à quelques bourses d'études, accordées dans le domaine des arts comme dans les autres secteurs de l'éducation. Sur le plan esthétique, la pratique théâtrale, des années 1920 aux années 1950, oscille entre le « vieux jeu » et la modernité, entre une fonction de divertissement et un ancrage culturel et artistique. Dans l'espoir toujours vif d'une réponse du public et d'une aide de l'État, les artistes gardent à la scène leur ferveur et tentent souvent la chance par des mises de fonds risquées.

La radio : une enfant légitime

La radio, à l'instar du théâtre depuis le Régime anglais, est, à l'origine, une entreprise privée et commerciale. Or le gouvernement de la Province sent vite le besoin d'intervenir dans la programmation en créant et en subventionnant, en 1929, à CKAC, *L'heure provinciale*, une émission qui a pour but d'aider « à la culture du public » (Pagé, 1993 : 29). En 1936, on l'a vu, le gouvernement fédéral décide de fonder une radio nationale. D'autre part, et curieusement, l'Église, qui a tant vilipendé le théâtre, ne boude pas la radio. Les ondes semblent un médium neutre qu'il est possible d'investir à des fins d'éducation religieuse, morale et culturelle. Dès les années 1930, des émissions religieuses sont à l'antenne : des clercs, dont le cardinal Villeneuve lui-même (qui donnera son nom à CBV : Canadian Broadcasting Villeneuve), y présentent des causeries. Le Congrès eucharistique de Québec (1938) est retransmis à la radio, et les auditeurs peuvent entendre la voix de Pie XI, directement de Castel Gandolfo. Les pères Oblats se portent acquéreurs du poste CKCH de Hull (Lavoie, 1971 : 46, 48). Le premier Bureau des gouverneurs de la Corporation canadienne de la radiodiffusion (CBC) compte deux universitaires parmi les trois membres du Québec : l'abbé

8. À travers la province, c'est le succès d'*Aurore l'enfant martyr*, de Léon Petitjean et Henri Rollin.

Alexandre Vachon, directeur de l'École de chimie de l'Université Laval, et le colonel Wilfrid Bovey, de l'Université McGill (p. 44). La radio, contrairement au théâtre, ne se développe pas en marge des pouvoirs religieux, publics ou même académiques, mais sous leur autorité ou de concert avec eux.

Pour la première fois au Canada et au Québec, l'État est interpellé quant à son rôle dans la diffusion de la connaissance et de la culture, question qui en soulève rapidement une autre, depuis longtemps gardée en suspens, celle de la notion même de culture. Une intervention dans la programmation ne présuppose-t-elle pas une définition de la culture ?

Par ailleurs, la radio ne se présente pas comme une institution étrangère, contrairement au théâtre professionnel qui, depuis 1763, fut le fait de troupes anglaises, américaines puis françaises et, tardivement, québécoises⁹. Sa technologie est importée, mais son contenu est à élaborer et son identité naîtra d'un échange incessant entre l'identité de ses auditeurs et celle qu'elle-même contribue à édifier.

Le théâtre à la radio, un genre confus

Dans tous les pays, il semble que la radio naissante se soit fait un point d'honneur de diffuser une pièce de théâtre (Pagé, 1993 : 15-16). Au Québec, le théâtre entre sur les ondes avec *Félix Poutré* de Louis-Honoré Fréchette¹⁰, présenté à CKAC, le 5 avril 1923 (Pagé, 1997 : 263). Toutefois, le théâtre n'est inscrit dans la programmation régulière de CKAC qu'en 1933, grâce à la série *Le Théâtre J.-O. Lambert*, du nom de son commanditaire. Il n'est pas question de donner ici un panorama complet des émissions radiophoniques basées sur des textes dramatiques¹¹ mais simplement de voir, à travers les séries de quelque importance et de quelque durée, de quel théâtre se nourrit la radio.

En 1939 et en 1940, on trouve, dans la programmation, des émissions intitulées *Le Théâtre chez soi* (CKCV, Québec), *Avec nos classiques* (CHGB, Sainte-Anne de la Pocatière), *Radio-Théâtre* (CBF), *Radio-Théâtre français* (CKAC), *Radio-Comédie* (CHLP, Montréal).

9. L'histoire dramaturgique au Québec oscille alors entre une esthétique française et une esthétique américaine (voir Larrue, 1988 : 52-61 en particulier, et Legris, Larrue, Bourassa et David, 1988).

10. Pour une étude de cette pièce et du théâtre de Fréchette, voir Wyczynski (1976).

11. Pour le panorama des émissions théâtrales à la radio, voir Pagé (1975) et Legris et Pagé (1976).

En 1938 et en 1939, les auditeurs de CHLP¹² peuvent, les mercredis soir, écouter *L'heure de théâtre du MRT français*, sous la direction artistique de Mario Duliani, qui offre des « réductions radiophoniques de quelques chefs-d'œuvre du théâtre mondial » (Anonyme, 1939c : 4), dont *L'Arlésienne*, d'Alphonse Daudet, l'omniprésente *Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas, mais aussi *La Locandiera* de Carlo Goldoni, *Le marchand de Venise*, *Othello* et *Hamlet* de Shakespeare. En 1940, *L'Aiglon* d'Edmond Rostand peut être entendue avant la première de la pièce à la salle Saint-Sulpice.

En 1939 est inauguré à Radio-Canada¹³ *Le Théâtre N.-G. Valiquette* (le commanditaire possède un magasin de meubles réputé, situé rue Sainte-Catherine, près de Saint-Denis). La publicité se fait rassurante. On précise qu'on y trouvera une teneur d'émission à la portée de tous, qu'une sévère censure sera exercée pour que grands et petits puissent l'écouter sans danger et que les maisons d'éducation en permettent l'audition à leurs élèves (le Québec est alors couvert de pensionnats). On promet également une bonne tenue littéraire (Anonyme, 1939a : 14). La direction artistique de l'émission est confiée à l'homme de théâtre Henry Deyglun qui se charge aussi des adaptations. La série, réalisée par Lucien Thériault, assisté d'Antoine Godeau, débute le 3 octobre avec *La bataille* de Claude Farrère, adaptation scénique de Pierre Frondaie ; suivront *David Copperfield*, roman de Charles Dickens adapté à la scène par Maurey, *Madame sans Gêne* de Victorien Sardou et *Mayerling* de Jean Després. *Le Théâtre N.-G. Valiquette* est une émission réseau que *Radiomonde* tient pour « l'effort le plus considérable qui ait été fait au Canada dans le domaine du théâtre radiodiffusé » (Anonyme, 1939b : 17).

En janvier 1940, Robert Choquette remplace Henry Deyglun. La saison s'ouvre sur *Le procès de Jeanne d'Arc* d'Émile Moreau, créée à Paris, en 1909, sur la scène du Théâtre Sarah Bernhardt ; Choquette, étudiant, avait tenu le rôle de

12. Dans son *Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique québécoise, 1930-1970*, Pierre Pagé ne mentionne pas les émissions de CHLP, mais répertorie *La Demi-Heure du Mont-Royal théâtre français*, 18 mai-22 juin 1940 à CKAC (1975 : 661). Sur le MRT, voir « Le Montreal Repertory Theatre et les théâtres d'art » (Booth, 1993 : 59-75).

13. Selon Renée Legris et Pierre Pagé (1976 : 293), *Le Théâtre N.-G. Valiquette* fut diffusé à CKAC de 1935 à 1940 ; il serait passé à Radio-Canada en 1941, date qui ne concorde pas avec les chroniques de *Radiomonde*. 1941 coïncide avec le passage de Robert Choquette à la réalisation de l'émission qui, en 1940, était confiée à Henry Deyglun. Il semble y avoir une inversion dans les dates et les réalisateurs.

Jeanne lors d'une production de la pièce au Collège Saint-Laurent (Gagnon, 1939 : 6). Par la suite on y entendra *L'oiseau bleu*, de Maeterlinck et le *Mouron rouge*, roman de la baronne d'Orezy.

À CKAC, le *Théâtre de chez-nous* rejoint de vastes auditoires, de 21 h à 21 h 30, les jeudis soir. Dans les premières années, Henri Letondal, lui aussi homme de théâtre, y propose chaque semaine des textes dramatiques sur des sujets d'actualité ou des personnalités des domaines scientifique et littéraire comme René Laennec, médecin français qui a découvert et vulgarisé l'auscultation au début du XIX^e siècle, ou Louis-Honoré Fréchette.

En 1942, à CKAC toujours, est inauguré le *Radio-Théâtre Lux*, pendant français de l'émission américaine du même commanditaire, Lever Bros. On annonce qu'on y présentera « des chefs-d'œuvre du théâtre, du cinéma et de la littérature. De temps à autre, un artiste de marque et de réputation internationale sera l'artiste invité » (Anonyme, 1942a : 3). La première, le 22 janvier, revêt un caractère solennel. Elle a lieu à la salle Saint-Sulpice, devant un auditoire comme au théâtre, et est placée « sous la présidence d'honneur de M. René Goffin, l'éminent écrivain et conférencier belge. M. Cecil B. De Mille et M. Charles Boyer feront directement de Hollywood, leurs vœux à Paul Langlais, directeur de l'émission française et aux artistes de la Comédie de Montréal, qui seront en vedette à ce premier programme. »

Fondateur avec Marcel Provost de la Comédie de Montréal, Langlais fera parfois se croiser saison théâtrale et programmation radiophonique. Après *L'Aiglon*, que la Comédie a montée avec succès¹⁴, vient *La flambée*, pièce bien connue selon *Radiomonde*, d'Henry Kistemaekers, auteur omniprésent selon Jean Béraud (1958 : 244), puis *Tovarich*, de Jacques Deval. *Terre inhumaine* de François de Curel fera la promotion de la campagne pour l'emprunt de la Victoire, ce qui donnera à l'émission « un cachet patriotique du meilleur goût » (Anonyme, 1942b : 7).

14. *L'Aiglon* est une pièce très jouée sur les scènes montréalaises, autant par les troupes françaises de tournée que par les troupes locales. Elle fut à l'affiche du National en 1909 et en 1914 ; on la retrouve aux Nouveautés et au Canadien-Français ; Antoinette Giroux, à 17 ans, y tiendra le rôle-titre avec Fernand Dhavrol dans celui de Flambeau ; elle reviendra en 1926 dans le même rôle avec la troupe de la Porte Saint-Martin, au His Majesty's, puis l'interprétera de nouveau au Monument-National en 1933. Les collèves et les amateurs aussi affectionnent cette pièce. En 1915, Letondal y tient le rôle-titre dans une production du Collège Sainte-Marie, et les Anciens du Gesù mettent la pièce à l'affiche en 1929, avec Hector Charland dans le rôle de Flambeau (Gagnon, 1940 : 8).

La série *Théâtre de Radio-Canada* (1943-1955) oriente sa programmation sur des adaptations de films, du moins en partie. En 1946, on y entend *Les mal-aimés*, de François Mauriac, que le Théâtre du Nouveau Monde mettra à l'affiche en 1963. On peut citer aussi le *Théâtre dans un fauteuil*, émission d'une demi-heure qui offre des extraits de pièces, et le *Théâtre Ford* qui puise son bien un peu partout, comme le *Théâtre de Radio-Canada*.

Cette exploration, qui est tout au plus un coup de sonde dans la programmation du théâtre radiodiffusé, permet de constater que le mot théâtre englobe des textes de toutes provenances dont la forme dramatique et dialoguée constitue le seul dénominateur commun : avant de subir l'adaptation radiophonique, ils ont souvent connu diverses existences formelles, passant du roman au cinéma ou à la scène ; parfois écrits directement pour la radio, ils voisinent dans une même série avec du théâtre de répertoire nécessairement adapté compte tenu du temps d'antenne accordé (une petite heure incluant la présentation, la musique et le rituel radiophonique dont la publicité). On fait peu de cas de l'origine des textes, français, anglais, ou québécois. Y a-t-il meilleur exemple de l'acceptation au sens large du mot théâtre que les encarts hebdomadaires où, sous le titre *Le théâtre à Radio-Canada*, on regroupe des émissions comme le *Théâtre classique*, *Un homme et son péché*, *Robin Hood*, *Le Théâtre N.-G. Valiquette*, *La Rhumba des radio-romans* et le *Théâtre de Radio-Canada* ? Ce que l'on nomme théâtre vise la plupart du temps de larges auditoires et s'inscrit à l'intérieur des normes esthétiques et morales de la majorité, d'autant plus que ces émissions peuvent ou veulent rejoindre tous les publics, y compris les jeunes. Quant aux commanditaires, ils visent le maximum d'auditeurs. On peut donc parler d'autocensure de la radio dans son propre intérêt.

Il n'y a de culte ni du texte ni de l'auteur, pas de mission non plus ; on revendique toutefois la qualité. L'enjeu ? Garder l'auditoire ou, mieux, l'accroître. Le théâtre n'occupe qu'une portion congrue de l'horaire, mais il est porteur de prestige et on l'invoque quand il s'agit de convaincre de la qualité des émissions.

L'heure de théâtre du MRT français à CHLP est, sans équivoque, une émission de théâtre au sens traditionnel du terme. Le statut amateur de la troupe¹⁵ et l'aspect quelque peu exceptionnel de cette émission dans la programmation de

15. *L'Aiglon* du MRT fait appel à José Delaquerrière, Paul Guèvremont, Guy Saint-Pierre, Jean-Paul Kingsley, Andrée Basilières dans le rôle-titre, Yvette Brind'Amour et Gisèle Schmidt, tous comédiens professionnels.

CHLP ne peuvent empêcher qu'on reconnaisse cet apport du théâtre à la radio, ou cette contribution de la radio au rayonnement du théâtre. La formule de cette émission, comme celle du *Radio-Théâtre Lux* qui offre l'antenne entièrement ou en partie à une troupe, constitue pour le théâtre un phénomène intéressant mais rare.

Est-ce l'éclat du théâtre, son antériorité comme genre, qui incitent les auteurs d'émissions à succès à en présenter une version à la scène ? *Vie de famille* d'Henry Deyglun est l'objet d'une production faste au Monument-National en mai 1939. *Le secret de la carmélite*, de Jean Bart, est transposée de CHLP à la salle Saint-Sulpice (1942). Et ces titres ne sont qu'un exemple d'une pratique qui a pour effet de ramener les auditeurs au théâtre, mais aussi de tirer la scène vers le radioroman, dans une nouvelle version d'un théâtre populaire dont certains gardent la nostalgie.

De l'exiguïté du studio à l'intimité des foyers

La désertion des salles de théâtre ne rompt pas le lien qui unissait les acteurs à leur public. Par les ondes, leur voix devient présence familière de la fiction dans la vie des familles. L'exiguïté du studio permet un élargissement de la scène : l'auditoire d'une seule émission de CKAC ou de CBF-réseau dépasse largement en nombre et en extension territoriale une semaine de représentations au National ou au Canadien.

La publicité ou quelques rares documents internes permettent de retracer le nom des comédiens et des comédiennes qui participaient à ces émissions. La première du *Théâtre N.-G. Valiquette* a lieu avec le concours d'Antoine Godeau, d'Albert Duquesne, de Gaston Dauriac, de Paul Gurly, de Marthe Thierry, de Mimi d'Estée, d'Antoinette Giroux, c'est-à-dire d'une grande partie de la troupe Barry-Duquesne, et de deux débutants : Guy Mauffette (ce dernier se retrouvera quelques années plus tard chez les Compagnons de Saint-Laurent)¹⁶, et Gisèle Schmidt. *Radiomonde* (Anonyme, 1939b : 17) fait de *David Copperfield* un événement théâtral. Y sont réunis les pionniers du théâtre canadien : Palmieri, Jean-Paul Filion, Elzéar Hamel, Julien Daoust et Antoine Godeau¹⁷ ; en plus d'être

16. Voir • Guy Mauffette ou comment jouer de la radio comme d'un violon • (Legris, 1997).

17. De ces pionniers de la scène québécoise, seul Godeau, dont les débuts au théâtre sont liés aux *Soirées de famille* (1898), est passé à la radio comme régisseur et comédien. Quand le public déserte les salles, Hamel devient fonctionnaire et Filion, censeur municipal. Daoust, âgé de 76 ans au

directeur artistique, Deyglun, de la génération suivante, y participe en tant que comédien, alors que le rôle-titre est tenu par son fils, le jeune Serge Deyglun.

Antoinette Giroux et Jacques Auger (les deux boursiers de la Province, *Radiomonde* insiste) sont les vedettes du *Théâtre de chez-nous*. Autour d'eux se retrouvent des comédiens français ou belges qui ont fait carrière au Québec : Georges Landreau et Jeanne Maubourg, du Conservatoire Lassalle, Jeanne Demons, Gaston Dauriac, qualifié de « meilleur comédien français du Canada » (Vir, 1939 : 2) et Pierre Durand, qui fut un des bailleurs de fonds dans l'aventure du Stella. Les mêmes distributions se retrouvent au *Théâtre Lux*¹⁸.

Letondal et Deyglun, Parisien d'origine, qui avaient tenu un rôle dynamique dans la vie théâtrale des années 1920, en tant que comédiens certes, mais surtout en tant qu'auteurs, deviennent, l'un à CKAC, l'autre à Radio-Canada, les piliers du théâtre radiophonique à la fois comme auteurs et réalisateurs. Langlais, fondateur de la Comédie de Montréal, travaille aussi comme réalisateur.

Le théâtre à la radio est donc défendu par la génération des acteurs et des actrices des années 1920 ; s'y côtoient des comédiens venus de France ou de Belgique et des comédiens québécois, les professeurs du Conservatoire Lassalle et les membres de la troupe Barry-Duquesne ; apparaît aussi une nouvelle génération venue d'abord à la radio, souvent issue des cours de Madame Audet. La participation occasionnelle d'une troupe et la diffusion de l'émission en salle tendent à fusionner radio et théâtre, à rétablir le lien entre le spectateur et l'acteur, sans pourtant que soient redonnés au théâtre sa dimension scénique, et au comédien le plein usage de son corps. Elles ont l'avantage de donner un visage à des voix auxquelles les auditeurs sont profondément attachés, le plus souvent à travers leur identification aux personnages principaux des radoromans¹⁹.

moment de l'émission, mourra l'année suivante. Palmieri, propriétaire d'un hôtel à Chambly, fera paraître *Mes souvenirs de théâtre* en 1944. Dans « L'acteur de la radio et l'acteur de la scène », il exprime l'écart incommensurable qui existe à ses yeux entre les deux métiers : « L'artiste de la radio est lecteur avant d'être acteur [...]. Aucune comparaison ne peut sérieusement s'établir entre ces deux artistes [...] le micro, la lecture, le manque d'ambiance seront toujours un obstacle au développement de l'art théâtral à la radio » (p. 57-58).

18. Ces distributions recoupent celles qu'on trouve dans Legris et Pagé (1976 : 293-294) pour *Le Théâtre J.-O. Lambert et Aux feux de la rampe*.

19. Sur la présentation en salle du théâtre radiophonique à Québec, voir Du Berger, Mathieu et Roberge (1997 : 216-217).

À un moment où les gens de théâtre ne peuvent gagner leur vie à la scène, la radio offre des conditions de travail souvent avantageuses : les cachets y sont élevés, l'offre variée et abondante, le public élargi. Le comédien cesse d'être marginalisé²⁰ : par sa voix, il entre dans la famille ; il est au cœur du développement d'une technologie d'avenir ; son métier est normalisé : 1937 voit la création de l'Union des artistes.

L'événement Racine : un tournant significatif

En 1939, on célèbre le tricentenaire de la naissance de Racine. Radio-Canada diffuse, à cette occasion, « un ensemble d'émissions qui associent la représentation radiophonique des grandes œuvres de Racine à des conférences sur l'auteur et son œuvre présentées la veille par un critique renommé » (Pagé, 1992 : 56). Du 17 novembre au 10 décembre, on peut y entendre *Andromaque*, *Les plaideurs*, *Britannicus*, *Esther* et *Bérénice*. CKAC, de son côté, marquera l'événement par la radiodiffusion d'*Athalie*. À CHLP, le MRT français avait, dans son émission du 15 novembre, mis à l'affiche *Les plaideurs*.

Le milieu de l'éducation apprécie particulièrement l'initiative de Radio-Canada. « Presque toutes les institutions d'enseignement de la province ont accueilli avec enthousiasme l'invitation que leur a faite Radio-Canada d'écouter cette heure de théâtre » (Anonyme, 1939e : 2). Les professeurs ont souvent poursuivi l'action éducative par des questionnaires et des comptes rendus. On écrit à Radio-Canada pour exprimer sa satisfaction. Mgr Georges Courchesne, évêque de Rimouski, félicite les artistes pour la « vie rendue aux textes classiques ». Le supérieur du Séminaire Saint-Charles Borromée, de Sherbrooke, le chanoine Victor Vincent, loue l'éducation intellectuelle et artistique que permet la radiodiffusion des classiques ; il émet le vœu que Radio-Canada s'engage à fond dans cette voie, pour le bénéfice des étudiants et du peuple en général. On assure le diffuseur d'un auditoire fidèle de 8 000 étudiants des séminaires et collèges classiques²¹, sans compter les professeurs et le clergé, les mondes universitaire et professionnel et un réseau de plus en plus large d'auditeurs du grand

20. Sous la publicité que *Radiomonde* accorde aux comédiens, veille une stratégie de conformité aux normes et aux valeurs sociales.

21. Quatre des huit spectacles du Théâtre du Nouveau Monde dans ses deux premières années n'atteignent pas ce nombre (document du TNM : relevé des saisons 1951-1984, photocopie remise à l'auteure).

public. De son côté, Louis Morisset déclare que ces émissions marquent la naissance « du théâtre classique français à la radio » (1940 : 3).

Encouragée, la radio d'État « croit répondre au désir général en maintenant le dimanche à 8 heures du soir, une heure d'émission consacrée au théâtre classique » (Anonyme, 1939d : 6). La programmation de l'hiver 1940 comprend *Cyrano de Bergerac*, de Rostand, dans une adaptation de Jean Després ; trois Molière : *L'avare*, *Le misanthrope*, *Le médecin malgré lui* ; *Le Cid* et *Horace* de Corneille ; *Othello* de Shakespeare ; *Hernani* de Victor Hugo ; *La Passion* d'Edmond Haraucourt (semaine pascalle) ; *Le jeu de l'amour et du hasard* de Mari-vaux. Rostand, avec *L'Aiglon* (encore !) boucle la boucle. Ces émissions réalisées par Lucien Thériault sont sous la direction artistique de Jacques Auger. Le *Théâtre classique* se poursuit l'année suivante : on trouve, dans la même émission, des extraits de *Bajazet* et, signée Jean Després, une « évocation du temps où Jean Racine présentait sa pièce » ; de même, *Les femmes savantes* s'accompagne d'une « évocation de l'ambiance qui régnait lorsque Louis XIV assista à la première de la pièce » (Archives sonores de Radio-Canada). On poursuit avec *L'annonce faite à Marie* de Paul Claudel, dont l'adaptation est de Jean Després.

Les rôles de ces pièces de répertoire sont confiés aux mêmes comédiens et comédiennes qu'on trouvait dans les séries pour grand public : Jacques Auger et Antoinette Giroux y incarnent souvent les rôles-titres, les membres de la troupe Barry-Duquesne et les professeurs et les anciens élèves du Conservatoire Lassalle forment la majorité des distributions que des jeunes complètent. *Radio-monde* fait grand état des 102 heures de répétition qu'*Andromaque* a nécessitées. Le « mérite est d'autant plus grand que la plupart n'ont pas été bourrés de latin et de grec au temps de leur jeunesse » (D'Eaux, 1939 : 4).

Pour la série du *Théâtre classique* qui suit le cycle Racine, les distributions seront sensiblement les mêmes : notons un nouveau venu, Paul Dupuis, dans le rôle d'Alceste qui lui avait mérité les éloges de la critique sur la scène des Compagnons de Saint-Laurent l'année précédente. La voix des classiques, pendant deux ans, fait partie du rite dominical des auditeurs de Radio-Canada à travers la province.

La création de Radio-Collège

Aiguillée par la réponse du public, Radio-Canada, par l'intermédiaire de son directeur, Augustin Frigon, structure, de concert avec les universités et collèges

classiques, un programme d'éducation beaucoup plus vaste : *Radio-Collège* (1941-1956), qui vise à initier l'auditoire aux sciences, aux sciences humaines, à la musique, aux arts, aux lettres et au théâtre²². Ces six secteurs sont sous la responsabilité des personnalités scientifiques, universitaires ou artistiques les plus dynamiques du Québec moderne. Pressenti comme directeur artistique du théâtre radiodiffusé dont le réalisateur sera, pendant plus de dix ans, Florent Forget (qu'on retrouve chez les Compagnons de Saint-Laurent), Auger incarne le talent, la formation française moderne et le prestige de la scène de l'Odéon qu'il a quittée pour rentrer au Québec. Jean-Charles Bonenfant assumera, jusqu'en 1950, la présentation des œuvres. La formule pédagogique de Radio-Collège évoluera, et les heures de diffusion seront augmentées, repensées afin de rejoindre le plus d'auditeurs possible.

Les deux premières années, la pièce à l'affiche le dimanche suivant fait l'objet d'une causerie d'un quart d'heure au cours de la semaine. La programmation vise un panorama de l'histoire du théâtre depuis le Moyen Âge, avec *Le miracle de Théophile* ou *La farce de Maître Pathelin*, jusqu'au début du xx^e siècle. Molière, Corneille et Racine ont une place privilégiée : deux ou trois de leurs œuvres sont retenues, et certaines reviennent d'une année à l'autre. C'est le cas de *L'avare*, du *Misanthrope* et d'*Horace*. Pas plus qu'en 1939, au moment de l'événement Racine, on n'entend la voix de *Phèdre*. L'on passe vite sur le xviii^e siècle, mais toutes les tendances du xix^e siècle se veulent représentées : le romantisme avec *Hernani* de Hugo, déjà à l'affiche à l'hiver 1940, *Chatterton* de Vigny, et le magnifique *Lorenzaccio* de Musset ; le réalisme avec *Eugénie Grandet* de Balzac, adapté par d'Arrault, et *Le médecin de campagne* de Bordeaux, adapté par Bénarié ; le théâtre à thèse avec *La nouvelle idole* de Curel ; *L'oiseau bleu* de Maeterlinck, lui aussi offert en 1939, illustre le symbolisme. On fait même une place à Labiche et à Sardou avant d'aborder le théâtre chrétien du début du xx^e siècle avec *Le comédien et la grâce* d'Henri Ghéon et *L'annonce faite à Marie* de Paul Claudel, cette dernière ayant déjà été mise en ondes l'hiver précédent (les Compagnons de Saint-Laurent mettront ces deux pièces à l'affiche l'année suivante). Ce programme éminemment scolaire et quelque peu répétitif est à l'antenne pendant vingt-six semaines, sans interruption pendant les vacances de Noël, moment où les pensionnaires sont dispersés dans leurs familles.

22. Sur l'ampleur de ce programme, son extension et son succès, voir Pagé (1992 ; 1993).

De 1943 jusqu'en 1948, on privilégie une nouvelle approche pédagogique : au lieu de diffuser en une heure l'ensemble de la pièce, on n'en donne qu'un acte par semaine ; l'analyse détaillée d'une scène est suivie de son « illustration » par les comédiens. La programmation est donc réduite : 6 pièces au lieu de 25, le panorama remplacé par la connaissance approfondie de quelques œuvres. Dans son rapport d'activités, Radio-Collège précise que cette formule est novatrice : « Ce mode de présentation n'avait jamais été tenté dans aucun autre pays » (Archives de Radio-Canada, dossier *Radio-Collège*, microfiches).

En 1943-1944 et en 1944-1945, les classiques, largement mis à contribution les années précédentes, constituent le programme exclusif du théâtre, avec des pièces déjà vues. *Phèdre* de Racine, *Le tartuffe* et *Dom Juan* de Molière continuent d'être ignorés²³. La programmation 1945-1946, centrée sur « la littérature étrangère au théâtre », transporte les auditeurs dans des terres nouvelles. Des œuvres majeures : *Macbeth* et *Hamlet* de Shakespeare et *Crime et châtiment* de Dostoïevski, dans la version scénique de Gaston Baty, voisinent avec des pièces d'un autre registre : *David Copperfield*, adapté de Dickens par Charles Maurey, *Vers pâturages* de Marc Connelley, traduit par Bernardine de Menton, et *Une demande en mariage* de Tchekhov, traduit par Chabosseau. Cette veine se poursuit l'année suivante alors que l'initiation à Shakespeare continue avec *Roméo et Juliette* et *Othello* ; s'ajoutent *Guillaume Tell* de Schiller et *Faust* de Goethe.

Dans son introduction à la septième saison, *Radio-Collège* déclare : « Une analyse assez complète du dix-septième siècle, faite à nos diverses tribunes depuis la fondation [...] justifie une étude du siècle suivant » (Archives de Radio-Canada, dossier *Radio-Collège*, microfiches). La programmation comprend deux pièces de Lesage, *Turcaret* et *Crispin rival de son maître* ; *Le légataire universel* de Regnard ; deux Marivaux : *Le jeu de l'amour et du hasard* et *Les fausses confidences* ; *Zaïre* de Voltaire ; et, pour la première fois, une œuvre de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, jouée par les Compagnons de Saint-Laurent en 1944. On crée aussi, cette même année, des cercles d'études afin d'impliquer davantage les auditeurs-étudiants.

23. Le Théâtre du Nouveau Monde, après avoir monté *L'avare* en 1951, présentera *Le tartuffe* en 1953 et *Dom Juan* en 1954. Selon Marjorie A. Fitzpatrick, *Le tartuffe* n'aurait auparavant été joué au Québec que par Constant Coquelin lors de sa tournée en 1893 (1976 : 412). Quant à *Dom Juan*, elle n'en fait pas mention.

L'année suivante, la formule de l'analyse par acte est abandonnée au profit de la diffusion de l'œuvre (nécessairement adaptée ou réduite), précédée d'une présentation générale. L'année, consacrée au XIX^e siècle, débute pourtant avec *Clavigo* de Goethe. On trouve des pièces moins familières aux auditeurs : *La Princesse lointaine* de Rostand, *Les fiançailles* et *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck. On pratique une percée vers Ibsen avec *Catilina* et *Un ennemi du peuple*, mais on s'arrête avant Strindberg. Le théâtre français du XX^e siècle, objet d'étude en 1949-1950, comporte beaucoup d'auteurs mineurs ; on y retrouve l'auteur fétiche des Compagnons de Saint-Laurent, Ghéon, avec *La farce du pendu dépendu*, jouée par eux en 1939. Claudel est présent avec *L'otage*. On prend contact avec Jean Anouilh, Jean Cocteau, Jean Giraudoux, le Henry de Montherlant du *Maître de Santiago* que le Théâtre du Nouveau Monde mettra à l'affiche en 1955, François Mauriac et Albert Camus (*Caligula*).

Au fil des ans, les buts et l'auditoire visés par *Radio-Collège* ont lentement changé. Dans son programme de la neuvième saison, l'institution revendique une mission culturelle et non scolaire. Dans ce passage d'un public étudiant à un auditoire plus large, la rubrique *Théâtre* devient en 1950, *Sur toutes les scènes du monde...* dont la programmation sera plus ouverte et plus contemporaine. Deux ans avant la création parisienne d'*En attendant Godot*, de Samuel Beckett, les auditeurs québécois peuvent prendre le tournant du XX^e siècle avec Shaw, Synge, Pirandello, Strindberg, Lorca, Tchekhov (dont on n'avait présenté que des farces). On retrouve *La première légion* d'Emmet Lavery et *Meurtre dans la cathédrale* de T.S. Eliot, deux pièces montées par les Compagnons de Saint-Laurent l'année précédente, et *Un inspecteur vous demande*, de J.M. Priestley, qui constituera, l'année suivante, le deuxième spectacle du Théâtre du Nouveau Monde.

Un relevé des distributions pour le dernier trimestre de 1949, signé Florent Forget et daté du 12 janvier 1950 (Archives de Radio-Canada, dossier *Radio-Collège*, microfiches), permet de constater que la génération des années 1920 a encore sa place dans le théâtre de Radio-Collège, mais, de plus en plus nombreux, s'y mêlent des membres des Compagnons de Saint-Laurent, des jeunes formés chez Madame Audet et entrés directement à la radio. La relève qui s'apprête à revenir à la scène y côtoie ceux qui, avec la troupe Barry-Duquesne ou Antoinette Giroux, ont essayé, dix à vingt ans plus tôt, mais sans succès, de réorienter le théâtre au Québec.

Par ailleurs, en 1948 l'*Antigone* d'Anouilh, grand succès de scène chez les Compagnons de Saint-Laurent, sera radiodiffusée par Radio-Canada dans le

cadre du deuxième programme d'échange avec la radiodiffusion française. La mise en ondes et la production sont de Judith Jasmin, et Émile Legault dirige les comédiens. Étant donné le nombre et la qualité des professionnels dont dispose Radio-Canada, il est difficile de ne pas interpréter ce choix comme une reconnaissance de la valeur du travail des Compagnons de Saint-Laurent.

Le théâtre à la radio : un relais transformateur

Entre radio et théâtre, la relation s'est avérée mutuellement avantageuse. La radio a permis à toute une génération d'acteurs de poursuivre la pratique d'un métier qui s'avérait alors une impasse. Les hommes de la scène Deyglun et Letondal, le directeur de troupe et réalisateur Langlais, le comédien Auger, responsables de séries dramatiques, ont entretenu l'intérêt pour le théâtre auprès de larges auditoires, tout en donnant à la radio des émissions de prestige. La fonction de relais du théâtre radiophonique est sans doute son apport le plus immédiat au théâtre.

La radio a légitimé le métier de comédien. Grâce à sa participation au développement de ce nouveau moyen de communication, l'artiste de la scène est intégré à une institution sociale. Plus, il devient le centre d'une certaine animation autour des média et de la fiction, dont témoigne *Radiomonde*. Son statut est défendu par un syndicat. Les cachets de la radio permettent à ceux qui le veulent de retourner à l'occasion à la scène, où la rémunération n'est que symbolique. Bien que la pratique radiophonique ne soit pas sans problème pour le métier de comédien, le débouché qu'elle offre sert à sa consolidation.

Pour rejoindre et s'attacher le plus grand nombre d'auditeurs possible, la radio, autant publique que privée, et les commanditaires ont exercé une autocensure aussi bien morale qu'esthétique afin de ne pas heurter la société à laquelle ils s'adressaient. Le théâtre professionnel des années 1950, soucieux de se constituer un public fidèle, mesurera ses audaces à leur capacité de faire salle comble. Le désir de faire évoluer la scène sera, à quelques exceptions près, freiné par le souci d'une syntonisation parfaite avec un public non initié au théâtre moderne.

Par l'intermédiaire de la fiction dramatique, les comédiens et comédiennes, interprètes pendant près de vingt ans des personnages familiers des radioromans et des grands rôles du répertoire, ont largement contribué à l'attachement de l'auditoire à la radio française et à son identification à une culture dont le contenu, de provenance diverse (France, États-Unis, Québec, Europe) et de formes

variées, facilement accessible à un large public a comme dénominateur commun et caractère essentiel de parler français.

Par la diffusion du théâtre classique, en particulier grâce à *Radio-Collège*, la notion de théâtre s'est élargie au répertoire et a été identifiée à lui. Elle a été définie plus particulièrement en conformité avec l'enseignement des collèges classiques : centrée sur l'héritage français, réduit ou peu s'en faut à l'esthétique classique, à ses valeurs humanistes, universelles et intemporelles (ce qu'il faut entendre comme la réalisation une fois pour toutes d'un modèle ne pouvant être ni déclassé ni surpassé). Les spectateurs qui soutiendront le renouveau de la scène partageront une double identification : celle du théâtre aux classiques, celle des classiques français à « notre » théâtre. Le chanoine Lionel Groulx, trente ans plus tôt, au Premier Congrès de la langue française, tenu à Québec, n'avait-il pas formulé clairement cet idéal national : « Il faut aller à la littérature classique, parce que nulle plus que toi, ô littérature de Corneille, de Molière, de Boileau, de Pascal, de Bossuet, nulle plus que toi, n'est... canadienne » (cité dans Fitzpatrick, 1976 : 407) ? Le triomphe des Molière au Théâtre du Nouveau Monde consacre cette identification. Les dirigeants de Radio-Collège, le directeur et une grande partie des membres masculins des Compagnons de Saint-Laurent, les fondateurs du Théâtre du Nouveau Monde, tous issus du cours classique, leur auditoire, composé majoritairement d'étudiants et d'une partie de la jeune bourgeoisie, ont en commun cette culture « savante ». Ils composent cette génération que Pierre Perrault, qui dit en faire partie, définit comme un « pur produit du cours classique, là où l'on est partout chez soi, dans le temps et dans l'espace de l'ailleurs qui est l'imaginaire des autres » (1997). Malgré une abondante littérature radiophonique québécoise²⁴, malgré les succès des Gratien Gélinas et Marcel Dubé, il faudra encore vingt ans et la Révolution tranquille pour que la classe instruite du Québec, après cette identification revalorisante à la France, cesse de se prendre « pour n'importe qui, sauf elle-même » (Perrault, 1997).

On a eu tendance à regretter la disparition du théâtre du début du siècle, divertissement de la population ouvrière, et à imputer le virage des années 1950 à l'action des « fils du Père Legault » (selon l'expression popularisée par Jean-Claude Germain). C'est attribuer un grand pouvoir à un seul homme. Ne

24. Pour leur apport à la création de textes dramatiques québécois, il faudrait mentionner en particulier le *Studio G7* (28 septembre 1945-9 octobre 1947) et les *Nouveautés dramatiques* (1950-1962), réalisés respectivement par Judith Jasmin et Guy Beaulne (1950-1954).

vaudrait-il pas mieux lire le phénomène dans le sens inverse ? L'institution de *Radio-Collège*, le succès des Compagnons de Saint-Laurent et celui des troupes des années 1950 (voir Greffard et Sabourin, 1997 : 31-54) sont la manifestation d'une génération et d'une classe sociale qui cherchent à tirer le Québec hors de l'ignorance et à le faire entrer dans la culture et la modernité tout en respectant et en partageant ses traditions (voir Fournier, 1986 ; Lamonde et Trépanier, 1986). L'appropriation du théâtre par l'élite bourgeoise, qui agit à la fois comme artisane, auditrice ou spectatrice, marque le début véritable du théâtre québécois, même en l'absence d'une dramaturgie nationale. Que la scène soit par la suite dénoncée en tant qu'expression de l'aliénation culturelle du Québec n'est pas contradictoire. Pour la première fois depuis trois cent cinquante ans, le lien entre le théâtre et ceux qui le pratiquent et qui le fréquentent est assez étroit pour que s'y exprime, en relief et en creux, le rapport de la société à la culture et, par conséquent, à sa propre identité.

Bibliographie

- ANONYME (1939a), « D'une scène à l'autre. Théâtre N. G. Valiquette à Radio-Canada », *Radiomonde*, 23 septembre, p. 14.
- ANONYME (1939b), « Trois générations d'artistes dramatiques au radio-Théâtre Valiquette, dans "Copperfield" », *Radiomonde*, 28 octobre, p. 17.
- ANONYME (1939c), « L'heure du Théâtre du M.R.T. français », *Radiomonde*, 4 novembre, p. 4.
- ANONYME (1939d), « Ce que pense du théâtre classique à Radio-Canada, M. Jacques Auger », *Radiomonde*, 9 décembre, p. 6.
- ANONYME (1939e), « A Radio-Canada. Le Théâtre de Noël », *Radiomonde*, 23 décembre, p. 2.
- ANONYME (1942a), « Une grande nouvelle. Le Radio-Théâtre Lux irradié en français de Montréal, tous les jeudis », *Radiomonde*, 10 janvier, p. 3.
- ANONYME (1942b), « La Campagne pour l'emprunt de la Victoire et le Radio-Théâtre Lux », *Radiomonde*, 14 février, p. 7.
- ANONYME (1948), « Le Baluchon », *Radiomonde*, 11 décembre, p. 19.
- BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France. (Coll. « l'Encyclopédie du Canada français ».)
- BOOTH, Philip (1993), « Le Montreal Repertory Theatre et les théâtres d'art », *L'Annuaire théâtral*, n° 13-14 (printemps-automne), p. 59-74.
- BOURASSA, André-G., et Jean-Marc LARRUE (1993), *Les nuits de la « Main » : cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*, Montréal, VLB éditeur.
- D'EAUX, Léo Paul (1939), « Le mérite des interprètes du Théâtre de Racine », *Radiomonde*, 2 décembre 1939, p. 4.
- DU BERGER, Jean, Jacques MATHIEU et Martine ROBERGE (1997), *La radio à Québec, 1920-1960*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.
- DUFOUR, Andrée (1997), *Histoire de l'éducation au Québec*, Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal Express ».)
- FITZPATRICK, Marjorie A. (1976), « La présence de Molière au Canada », dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 399-417. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 5.)
- FOURNIER, Marcel (1986), *L'entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin.
- FREQUENCE/FREQUENCY (1997), « La radiodiffusion 1922-1997, Broadcasting's 75th anniversary », n° 7-8.

- GAGNON, Marcel (1939), « Le Théâtre N.-G. Valiquette sous la direction de Robert Choquette », *Radiomonde*, 31 décembre, p. 6.
- GAGNON, Marcel (1940), « L'Aiglon à travers les ans », *Radiomonde*, 24 février, p. 8.
- GALARNEAU, Claude (1978), *Les collèges classiques au Canada français*, Montréal, Fides.
- GREFFARD, Madeleine, et Jean-Guy SABOURIN (1997), *Le théâtre québécois*, Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal Express ».)
- LAMONDE, Yvan, et Esther TRÉPANIÉ (1986), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture.
- L'ANNUAIRE THÉÂTRAL (1991), « Le théâtre à la radio », n° 9 (printemps).
- LARRUE, Jean-Marc (1988), « Entrée en scène des professionnels 1825-1930 », dans Renée LEGRIS, Jean-Marc LARRUE, André-G. BOURASSA et Gilbert DAVID, *Le théâtre au Québec 1825-1980 : repères et perspectives*, Montréal, VLB/Société d'histoire du théâtre du Québec/Bibliothèque nationale du Québec, p. 25-61.
- LAVOIE, Elzéar (1971), « L'évolution de la radio au Canada français avant 1940 », *Recherches sociographiques*, vol. 12, n° 1 (janvier-avril), p. 17-49.
- LEGRIS, Renée (1997), « Guy Mauffette ou comment jouer de la radio comme d'un violon », *Fréquence/Frequency*, « La radiodiffusion 1922-1997, Broadcasting's 75th anniversary », n° 7-8, p. 57-91.
- LEGRIS, Renée, et Pierre PAGÉ (1976), « Le théâtre à la radio et à la télévision au Québec », dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 291-319. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 5.)
- LEGRIS, Renée, Jean-Marc LARRUE, André-G. BOURASSA et Gilbert DAVID (1988), *Le théâtre au Québec 1825-1980 : repères et perspectives*, Montréal, VLB/Société d'histoire du théâtre du Québec/Bibliothèque nationale du Québec.
- LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT, François RICARD (1986), *Histoire du Québec contemporain. Tome II. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal.
- MORISSET, Louis (1940), « La revanche d'un peuple », *Radiomonde*, 23 mars, p. 3, 8.
- PAGÉ, Pierre (1975), *Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique québécoise, 1930-1970*, Montréal, Fides. (Coll. « Archives québécoises de la radio et de la télévision », n° 5.)
- PAGÉ, Pierre (1992), « Le théâtre de répertoire international à Radio-Collège (1941-1956) », *L'Annuaire théâtral*, n° 12 (automne), p. 53-87.
- PAGÉ, Pierre (1993), *Radiodiffusion et culture savante au Québec. 1930-1960 : les cours universitaires et la radio, le Service de Radio-Collège, le théâtre de répertoire international*, Montréal, Maxime.

- PAGÉ, Pierre (1995), « Édouard Montpetit et Henri Letondal, les créateurs d'une radio éducative : *L'Heure provinciale* (1929-1939) », *Fréquence/Frequency*, n^{os} 3-4, p. 55-87.
- PAGÉ, Pierre C. (1996), « L'origine des stations XWA (1915) et CFCF (1922) de Marconi Wireless Telegraph : des données historiographiques à corriger », *Fréquence/Frequency*, n^o 5-6, p. 151-169.
- PAGÉ, Pierre (1997), « La radio dans la société québécoise. Repères chronologiques 1899-1980 », *Fréquence/Frequency*, « La radiodiffusion 1922-1997, Broadcasting's 75th anniversary », n^o 7-8, p. 257-276.
- PALMIER [nom de scène de Joseph-Sergius Archambault] (1944), *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Les Éditions de l'Étoile.
- PERRAULT, Pierre (1997), « Discours prononcé lors de la réception de la Médaille d'argent ». Mouvement national des Québécoises et Québécois, 6 décembre. Inédit.
- PROULX, Gilles (1979), *L'aventure de la radio au Québec*, Montréal, La Presse.
- RADIOMONDE (1939-1952), 1^{er} janvier-30 août.
- VIPOND, Mary (1997), « "Please stand by that report" : The historiography of early Canadian radio », *Fréquence/Frequency*, « La radiodiffusion 1922-1997, Broadcasting's 75th anniversary », n^o 7-8, p. 13-33.
- VIR [pseudonyme] (1939), « Croquis radiophoniques. Gaston Dauriac », *Radiomonde*, 1^{er} mars, p. 2.
- WYCZYNSKI, Paul (1976), « Louis Fréchette et le théâtre », dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 137-165. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n^o 5.)