

Radio et théâtre en 1948

Texte inédit présenté par Pierre Pagé

Jacques Beauchamp-Forget

Numéro 9, printemps 1991

Le théâtre à la radio

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041124ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041124ar>

[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

Beauchamp-Forget, J. (1991). Radio et théâtre en 1948 : texte inédit présenté par Pierre Pagé. *L'Annuaire théâtral*, (9), 37–52. <https://doi.org/10.7202/041124ar>

DOCUMENT

Jacques Beauchamp-Forget

Radio et théâtre en 1948

Texte inédit présenté par Pierre Pagé

Le document que nous vous présentons¹ constitue un jalon historique qui mérite d'être porté à l'attention des chercheurs à cause de son originalité et de son audace en son temps. Il est extrait d'une thèse de doctorat qui fut soutenue à l'Université de Paris en 1948. Cette thèse², intitulée Radio et civilisation au Canada français, portait sur l'ensemble de la radiodiffusion et de ses relations avec la culture collective des Québécois. Trois ans avant le rapport de la Commission Massey sur les Arts, les lettres et les sciences au Canada, cette thèse, d'abord soutenue par une approche sociologique, décrit l'histoire, la géographie et la politique de la radiodiffusion ainsi que les conditions de production et la réception des émissions. Elle comporte une enquête sur l'auditoire de la radio et elle analyse la programmation. Dans son examen de l'influence de la radio, elle traite de la radio et des arts, et c'est dans cette partie que s'insère le chapitre consacré au théâtre que nous publions aujourd'hui. Plus loin, l'étude présente une analyse des utilisations éducatives de la radio, notamment auprès des adultes, et présente la série «Radio-Collège». Enfin la thèse étudie les relations entre la radio et la «mentalité» — la culture — des Québécois.

¹ Nous avons respecté l'orthographe de certains termes spécialisés (radio-théâtre, radio-roman, etc.) dont la forme définitive n'a été adoptée qu'ultérieurement.

² Jacques Beauchamp, *Radio et civilisation au Canada français*, thèse pour le doctorat d'université présentée à la faculté des lettres de l'Université de Paris, 1948. Manuscrit dactylographié, 207 pages. Cartes, tableaux, graphiques. Déposé à la Bibliothèque Nationale du Québec.

Le texte que nous publions est une version légèrement abrégée du chapitre sur «radio et théâtre». L'analyse qu'il présente du théâtre et de la littérature québécoise doit être replacée dans le contexte de l'époque, où les seuls instruments disponibles pour en faire l'étude étaient le manuel de Camille Roy et l'histoire du théâtre de Léopold Houlié. Les jugements de valeurs, les dominantes idéologiques et les critères esthétiques sont ceux des années quarante.

Mais cette thèse innove de façon surprenante en accordant déjà toute sa place à la culture véhiculée par le média radiophonique et par l'importance égale qu'elle attache à la création québécoise et à la diffusion radiophonique des oeuvres du répertoire universel. Les informations que l'étude nous transmet et la perception qu'elle donne du théâtre de l'époque complètent utilement les connaissances que nous possédons sur la culture collective des années quarante.

L'auteur, Jacques Beauchamp-Forget, a fait carrière comme enseignant dans la région de Montréal. Il avait fait ses premières études littéraires à l'Université de Montréal où il a obtenu une maîtrise ès arts en 1946 avec un mémoire qui portait sur les «caractères du radio-roman». Au moment où il avait pris sa retraite, dans les années quatre-vingt, période où nous l'avons connu, il était encore considéré comme un homme exigeant pour la qualité de la langue française. Dans son nouveau milieu de vie, à Saint-Sauveur-des-monts, il a été l'un des fondateurs de la Société d'histoire des pays d'en haut. Il a également fondé le Musée du ski des Laurentides. À la suite des conversations que nous avons eues sur la littérature québécoise, il m'avait transmis un exemplaire de sa thèse de doctorat et m'avait autorisé à la photocopier et à en faire le dépôt à la Bibliothèque Nationale du Québec, où les chercheurs peuvent la consulter. Jacques Beauchamp-Forget³ est décédé en 1988 vers l'âge de soixante-dix ans.

³ Dans la dernière partie de sa vie, l'auteur de la thèse tenait à s'identifier en utilisant un double nom de famille pour éviter la confusion avec d'autres personnes du même nom.

Le Canada français, depuis une dizaine d'années, assiste à un renouveau dans le domaine de l'art dramatique, évolution marquée dont les signes se perçoivent chez le public, chez les auteurs et chez les interprètes. Des noms sont aujourd'hui connus à travers toute la province: noms d'auteurs, Gratien Gélinas (Fridolin), Pierre Dagenais, Félix Leclerc, Robert Choquette, Claude-Henri Grignon; noms de pièces, *Fridolinons*, *le Temps de vivre*, *Maluron*, *Métropole*, *Un homme et son péché*; noms de troupes, les Compagnons de Saint-Laurent, l'Équipe⁴.

Quel rôle a joué la «têhessef»⁵ dans ce changement de décor?

De tous les genres littéraires, le théâtre reste, au Canada français, le grand bénéficiaire de l'invention de MM. Branly et Marconi. Dès 1942, Radio-Canada pouvait affirmer:

L'expansion du radio-théâtre tient presque du prodige. Le public, d'abord curieux puis intéressé, a soutenu cet essor que n'a pas manqué d'exploiter la réclame commerciale. Aujourd'hui, le réseau français consacre à l'art dramatique une moyenne de 16 heures par semaine⁶.

Trois étapes résument l'histoire du théâtre des ondes: retransmission, adaptation, création⁷. Aujourd'hui, c'est le théâtre radiogénique qui

⁴ Nous n'avons pas la prétention de citer tous les gens de théâtre, toutes les pièces et toutes les troupes du Québec.

⁵ Cette graphie a été momentanément en usage dans certaines publications françaises de la même époque.

⁶ *Réseau français*, p. 42. [Note incomplète de l'auteur que la rédaction n'a pu préciser.]

⁷ Notons que n'ayant pas encore de vocabulaire à soi, le théâtre des ondes, qui ne conçoit rien de visuel, emprunte la terminologie de l'art dramatique traditionnel. Mais les termes par lesquels se désignent les choses de l'art dramatique, insistent exclusivement sur le côté visuel de cet art, et oublient son élément auditif. Aussi, lorsqu'on parle de radio-théâtre, faut-il s'élever contre le dictionnaire en

l'emporte sans conteste sur le théâtre radiophonique; quant au théâtre radiophoné, il est disparu de très bonne heure.

Au début, le théâtre radiophonique se limitait au mélodrame et à la comédie dramatique. Mais depuis la création de la radio d'État, il a couvert tout le cycle dramatique: depuis le théâtre religieux et classique jusqu'à des oeuvres récentes du Canada et de l'étranger. Et, à l'exemple du septième art, il s'est enrichi en empruntant à la littérature et au cinéma lui-même de leurs oeuvres les plus célèbres. Publicité gratuite qui a fort aidé le roman canadien d'expression française, pour ne citer qu'un exemple.

Du théâtre radiogénique, le radio-roman reste la manifestation la plus populaire, celle-là même qui fait partie intégrante de la vie de la masse, surtout chez les femmes. Des séries de sketches, des sketches en série, les postes en déversent à coeur de jour avec une régularité déconcertante. L'abondance est telle que plus d'un chroniqueur se demande si cette fabrication de tableaux dialogués et sonorisés n'a pas atteint son point de saturation. Le radio-roman est une série plus ou moins longue de sketches, comme on compte cinq volumes pour les *Vies Secrètes*, dix pour *la Chronique des Pasquier*, quinze pour *À la recherche du temps perdu* et vingt-sept pour les *Hommes de bonne volonté*. Robert Choquette définit ainsi son *Curé de village*: «Il ne s'agit pas véritablement d'un roman, c'est-à-dire d'une histoire, d'un thème unique, mais de trente, quarante destinées entremêlées, pourtant complètes en elles-mêmes; la vie en coupe dans un village, tout village, de la province de Québec»⁸. Émission d'un quart d'heure, présentée cinq soirs par semaine depuis janvier 1935, *le Curé de village* cède la place à *la Pension Velder* en octobre 1938. Six ans plus tard, l'auteur décide de prendre congé. Mais octobre 1945 accueille avec joie *Métropole* qui dure toujours (1949). Notons que Robert Choquette ramène dans *Métropole* les personnages les plus populaires de *la Pension Velder* et même ceux du *Curé de village*: le procédé est ingénieux, commode et rémunérateur.

oubliant le côté visuel de l'art dramatique pour ne garder que son élément auditif.

⁸ *Le Curé de village*, Montréal, Granger, 1936, p. 5.

Mais le théâtre radiogénique a présenté autre chose que du mélodrame et de la comédie de mœurs. Les fables et les contes de Félix Leclerc obtinrent un grand succès que n'a pas démenti, loin de là, leur publication: le théâtre de cet auteur se joue dans un monde stylisé et poétique. Au répertoire français, la T.S.F. emprunta certains radiodrames, comme le *Dieu Vivant* de Cita et Suzanne Malard, pour ne citer que le plus grand succès du radio-théâtre de la France. Constamment à l'affût de l'actualité, elle souligna par des restitutions historiques les anniversaires canadiens et étrangers, comme elle monta, en temps de guerre, des programmes dramatiques «destinés à souligner la gravité de l'heure et à raffermir les courages et la volonté de vaincre»⁹. Et combien de biographies des plus grands compositeurs et écrivains, combien de profils de femmes célèbres n'a-t-elle pas offerts sous le titre de «variétés»? L'une des meilleures réussites de ces «variétés» reste, pourtant, *la Rhumba des Radio-romans*: chaque émission se composait de trois sketches, écrits par trois auteurs, lesquelles saynètes se fondaient sur la psychologie variée des différentes classes sociales.

Voilà le radio-théâtre du Canada français. Après vingt ans de production dramatique, la radio du Québec a son théâtre. Et le radio-théâtre a ses classiques: le vendredi saint, par exemple, la Société Radio-Canada reprend, depuis quelques années, *Ce vendredi-là* de Félix Leclerc. Et ce radio-théâtre a créé au moins un type: Séraphin (*Un Homme et son péché*) a remplacé petit à petit au Canada français le nom commun de l'avare.

Le radio-théâtre, c'est au Québec l'unique salle de spectacles qui, à côté des cinémas, ouvre ses portes 365 jours par année. Le même jour, et souvent le même soir, il tient lieu, tour à tour, de Comédie-Française, de Vieux-Colombier, d'Ambigu, de Grand-Guignol, etc. C'est *Radio-Collège*, plus que le livre, qui a répandu l'*Hamlet* de Gide et le *Macbeth* de Maeterlinck. Quelle troupe du Canada ou d'ailleurs se risquerait à présenter d'affilée *Zaïre*, le *Légataire universel*, le *Jeu de l'amour et du hasard*, *Turcaret* et *Crispin, rival de son maître*? Même les Compagnons de Saint-Laurent n'oseraient pas offrir, la même saison, le *Cid*, le

⁹ Réseau français, p. 46.

Misanthrope, *Andromaque* et *Athalie* (saison 1943-44) ou *Roméo et Juliette*, *Guillaume Tell*, *Othello* et *Faust* (saison 1946-47). *Macbeth* (traduction de Maeterlinck), *Crime et Châtiment* (adaptation de Baty), *David Copperfield* (traduction de Mamrey) et *Verts Pâturages* (traduction de B. de Menthon): lesquelles de ces six [sic] pièces (saison 1945-46) l'Équipe choisirait-elle pour ces trois spectacles annuels? Et l'Annonce faite à Marie, Dr Knock, Poil de Carotte, Topaze, l'Épervier...

Spectacle permanent, ce théâtre intéresse le paysan, l'ouvrier, le bourgeois, l'intellectuel, comme nous l'avons vu dans un autre chapitre. C'est avec le cinéma le véritable théâtre collectif pour la masse du public auquel il s'adresse: «Théâtre pour le grand nombre, accessible à tous par la nature de son répertoire et le bon marché de ses places». Il s'est centralisé à Montréal, comme l'était le théâtre¹⁰. Mais il s'est répandu, grâce au pouvoir magique des ondes, à travers toute la province, rejoignant même certains centres où les troupes ne s'étaient jamais donné la peine de s'arrêter. Sans lui, combien d'habitants de certaines petites villes et des villages éloignés des grands centres, ne connaîtraient pas autre chose que le théâtre des conteurs?

Spectacle familial, il s'est imposé un code de morale:

À la radio, il existe une censure très sévère qui défend le triangle. D'ailleurs, la Société Radio-Canada a pris l'initiative d'adopter un code de bon goût qui a son effet sur tous les réseaux de l'Amérique du Nord. Ainsi, les feuilletons sont soumis par les agences à Radio-Canada et les suggestions faites

¹⁰ Voici le titre d'une chronique des «Chroniques de Québec», signée Jeanne Rochefort, que publie *Radiomonde*: «L'âge du théâtre radiophonique amateur est révolu. Une ère nouvelle pour le Québec». Et le premier paragraphe: «Le fait d'avoir un parent ou ami en place dans un poste de radio, ou bien d'avoir été la vedette de quelque séance de couvent ou de collège, ne suffira plus maintenant pour obtenir un rôle dans une émission de théâtre radiophonique à Québec. Les directeurs de nos postes de radio ont décidé que l'âge du théâtre radiophonique amateur est révolu. Et le coup de grâce lui est définitivement porté...» (*Radiomonde*, 6 novembre 1948, p. 16).

à des conférences ont vite fait de débarrasser les dits feuillets de ce qu'ils peuvent contenir de dangereux. Les règlements découragent fermement tout ce qui peut porter atteinte à la morale sous ses différents aspects: vie domestique, divorce, alcoolisme, etc.»¹¹

C'est un théâtre auditif, il est vrai, «pauvre art aveugle du micro», mais un théâtre véritablement canadien dans son inspiration et dans son expression. Les sentiments qu'il traduit et les situations qu'il décrit sont de tous les temps et de tous les lieux: des romanciers, des moralistes, des dramaturges en ont fait cent fois l'analyse. Mais ce qu'il y a d'original dans ce radio-théâtre, c'est le langage dans lequel ces choses-là sont dites; et par langage il ne faut pas entendre seulement le verbe parlé, mais encore la réalité canadienne. Drame ou comédie, c'est du théâtre réaliste, que ce réalisme soit interprété, même stylisé, et parfois poétique, ne change rien. Il dépeint les hommes et les femmes de son temps, aux prises avec les conflits qui sont quotidiens, dans des décors qui sont familiers, et fait tenir un langage copié sur celui dont on use tous les jours.

Ainsi, dans *Métropole*, la peinture du milieu montréalais ne constitue qu'une toile de fond: la plus grande partie de l'intérêt se concentre en effet sur l'aventure personnelle de chacun des personnages qui, de par leur caractère et leur situation sociale, réagissent en face des réalités quotidiennes. De même, *Un homme et son péché* mêle deux peintures, celle d'un être et celle d'un groupe: un avare et les colons des pays d'en-haut qui, à l'ombre du clocher, fournissent une peinture excellente de moeurs paysannes, traitées avec force et vérité, pleines de pittoresque, de justesse et d'humanité. Ce qui distingue le radio-roman de Claude-Henri Grignon de sa nouvelle, aux détails de l'adaptation près, c'est une simple technique d'écriture. N'est-ce pas là la raison qui fait préférer le radio-

¹¹ Tiré d'un communiqué paru dans *le Canada*, 17 juin 1943. Le théâtre, du reste, connaît pareille morale. Ainsi les Compagnons de Saint-Laurent se sont vu refuser le trophée Bessborough 1948 par Robert Speaight, juge de concours, à cause des coupures dans le texte que s'était permis le metteur en scène (*Antigone* de Jean Anouilh).

théâtre au théâtre? Le public se voit lui-même au radio-théâtre tandis que le théâtre, lui, offre le portrait d'un autre. Et l'homme au micro parle le langage de l'homme à l'écoute, créant cette communion essentielle, cette soudure du public et des acteurs.

À ce radio-théâtre débutent, comme interprètes, Gratien Gélinas, Félix Leclerc et Pierre Dagenais. Puis, ils écrivent des sketches, premiers essais qui leur permettent de pratiquer le dialogue et les particularités, l'ordonnance, le développement d'une action dramatique. Gratien Gélinas crée Fridolin, abandonne le micro pour la scène où, par la revue, il passe lentement de la caricature des hommes et des moeurs à la comédie de moeurs. Chaque année durant neuf ans, le nombre des spectateurs et des représentations augmente, ce qui est tout de même, au pays de Québec, un événement d'importance et sans précédent. En 1947, enfin, il présente une première pièce. Miracle! *Tit-Coq* dépasse la centième représentation en moins de trois mois.

Dans un pays où la littérature est pratiquement inexistante, la représentation de *Tit-Coq* constitue un événement d'importance. C'est la première pièce canadienne de langue française qui ait assez d'étoffe pour demeurer à l'affiche durant plusieurs semaines d'affilée dans les grandes villes et durant plusieurs jours dans les petites. C'est la première pièce qui aura soulevé à la fois l'attention de toutes les classes de la société, des riches et des pauvres, des gens qui sont instruits et de ceux qui ne le sont pas¹².

À son tour, Félix Leclerc quitte le studio et confie aux Compagnons une première pièce, *Maluron*, qui ressemble étrangement à ses contes radiophoniques.

La radio, gagne-pain, permet à Pierre Dagenais de paraître sur les planches. Et il réunit en «Équipe» quelques artistes de la radio qui acceptent de travailler pour le plaisir de jouer sur la scène, apprend le

¹² Article anonyme publié par *Notre Temps*. [Référence incomplète que la rédaction n'a pas pu préciser.]

métier de metteur en scène, monte sa première pièce, *le Temps de vivre*, et se sert de la radio comme banc d'essai pour la seconde.

L'immense succès d'*Un homme et son péché* engage Claude-Henri Grignon, pamphlétaire défunt, à présenter une suite de tableaux qui relèvent des spectacles habituels de folklore. *Madeleine et Pierre*, adapté à la scène, reste l'une des rarissimes manifestations théâtrales pour les enfants de Québec, qui ne connaissent pas Guignol et, encore moins, les matinées classiques.

C'est du côté du radio-théâtre, qui se plaint d'un manque d'auteurs, que nombre d'aspirants dramaturges ont dû se tourner pour la bonne et simple raison que les comédiens et surtout les directeurs ne voulaient pas se risquer dans une affaire peu sûre, dans la création d'une pièce canadienne. (Dommage: leurs pièces n'étant pas jouées, plusieurs aspirants ont écrit une pièce et c'est toute leur carrière.) Certains lui sont restés fidèles, tels Louis Morisset, Fulgence Charpentier, Jeanne Daigle, Robert Choquette, et ne l'ont jamais quitté. D'autres se sont permis une brève incursion sur la scène, et se sont empressés de revenir au bercail; mais à l'exemple de Pierre Dagenais, ils se promettent bien d'y retourner le plus tôt possible. D'autres, enfin, ont définitivement quitté le micro pour la scène: si Gratien Gélinas ne regrette pas son geste, il est fort possible que Félix Leclerc ne se félicite pas de sa désertion.

Pour ces ouvriers de la scène, le radio-théâtre ne s'est pas contenté d'être un gagne-pain ou un laboratoire: il a exercé une influence certaine sur leur écriture. La T.S.F., qui se destine à des aveugles, exige une langue ordonnée et simple, claire et sobre, soucieuse d'éviter tout ce qui peut échapper à l'auditeur ou le dérouter: «La parole toute nue, demande René Sudre, avec son double appel à l'intelligence et à la sensibilité, n'est-elle pas le ressort tout puissant de l'action théâtrale?»¹³ Et l'auteur, ne pouvant pas parler écrit, doit parler parlé, ainsi qu'il doit créer avec des mots des décors qui, s'ils étaient de bois ou de toile, coûteraient de fortes sommes. On devine aisément qu'écrivant pour la scène, il s'ingéniera à styliser ses personnages, à réduire le dialogue à

¹³ *Le Huitième Art: mission de la radio*, Paris, Julliard-Sequans, 1945, p. 142.

l'essentiel, bannissant les pompeuses analogies, les fioritures, les détails oiseux au bénéfice d'une action mieux nourrie. Par contre, la revue est-elle loin du sketch? Et les tableaux du terroir?

Mais ce sont les comédiens qui, en fin de compte, ont le plus profité de la radio et de son théâtre, et cela grâce au règlement 18 de la radio canadienne (p. 184). Fondée le 11 novembre 1937, l'Union des Artistes lyriques et dramatiques comptait 115 membres à ses débuts, 384 en 1942 et 540 en 1947, dont plus de la moitié jouent la comédie¹⁴. Sans le radio-théâtre, il serait téméraire d'embrasser la carrière d'acteur au Canada français. Deux comédiens, M^{lle} Antoinette Giroux et M. Jacques Auger, obtinrent du gouvernement de la province une bourse qui leur permit d'aller étudier l'art dramatique en France. L'un des deux¹⁵ fut même pensionnaire de l'Odéon. De retour au pays, ils n'eurent pas de plus pressé que de paraître devant le micro: lui seul pouvait leur assurer un gagne-pain. Second exemple: si la troupe des Compagnons, fondée en 1937, existe encore fin 1947, elle doit remercier de son aide la T.S.F. qui engagea ses premiers rôles comme annonceurs ou interprètes¹⁶. En bref, n'eût été de la radio et de son activité dramatique, il n'y aurait pas eu de théâtre dit professionnel au Québec de 1935 à 1947, et le Canada français est en face d'un pareil paradoxe: le radio-théâtre est professionnel et le théâtre, amateur.

D'autre part, un grand nombre des artistes dramatiques de la radio canadienne ne sont jamais montés sur une scène pour jouer la comédie. Pour eux, la radio est la scène, comme l'est l'écran pour un très grand

¹⁴ Lettre du secrétaire-adjoint, M. Marcel Gagnon: Montréal, le 3 juin 1948. C'est le directeur-général adjoint de la Société Radio-Canada qui affirmait en juin 1943: «Sans accumuler les chiffres, je suis sûr que vous apprendrez avec intérêt que la liste des nouveaux talents recrutés l'an dernier pour le réseau français comprend [...] 21 acteurs, 18 écrivains» (*Rapport 1943*, p. 31).

¹⁵ NDLR: Il s'agit de Jacques Auger.

¹⁶ «Selon la première pensée des artisans, les Compagnons ne devaient constituer qu'une troupe paroissiale pour résoudre en partie le problème des loisirs» (Anonyme, *les Compagnons de Saint-Laurent*, s.l.n.d., p. 3). Jusqu'à quel point la radio a-t-elle aidé à la transformation?

nombre de vedettes de cinéma. Un jour, il arrive que de telles vedettes se présentent à la scène. On s'empresse alors d'installer micro et haut-parleur pour faire porter leur voix. Et la défense est toute trouvée: «L'oreille s'est maintenant habituée, avec le cinéma parlant et la radio, à un son filtré, grossi, mécanisé, et elle ne saisirait pas aisément la voix humaine au naturel». Faut-il souligner, ici, les méfaits du micro et des haut-parleurs qui, dans les salles de théâtre, deviennent une épidémie? Nous ne le ferions pas si nous n'avions trouvé, dans une critique, le paragraphe suivant:

Des félicitations à tous pour leur diction. Ces comédiens ont réalisé ce *miracle* de jouer au Palais Montcalm sans haut-parleurs et le texte était bien porté jusqu'au fond de la salle. Pour les aînés, vétérans des tournées, cela pouvait être assez facile, mais pour un homme de micro comme Lucien Côté la constatation est toute à leur honneur et vaut d'être soulignée¹⁷.

C'est en effet un mauvais service à rendre à l'art dramatique que de le rendre tributaire d'une machine. Si l'on tient la radio comme l'une des coupables de pareil sacrilège, il ne faut pas oublier que les commerçants du théâtre ont leur part de responsabilité, et la grosse!

Ce qui est plus grave, c'est qu'il se trouve des comédiens, des artistes dramatiques de la radio, qui répètent à qui veut les entendre:

Pourquoi sacrifierai-je des cachets à la radio ou ailleurs pour répéter pendant une semaine une pièce qui ne sera jouée que quelques soirs? Si je refuse des engagements à la radio pour donner tout mon temps et mes soins à une pièce, comment empêcher que l'on me remplace définitivement? Pourquoi perdrai-je du temps à étudier soigneusement l'art dramatique, quand mes camarades obtiennent autant de succès en ne s'en préoccupant pas?¹⁸

¹⁷ Jeanne Rochefort, «Triomphe du mélodrame au Palais Montcalm», *Radio-monde*, 6 déc. 1947, p. 20. Le souligné est de nous.

¹⁸ Jean Béraud, *Variations sur trois thèmes*, Montréal, Fernand Pilon, 1946, p. 74.

Reste le public. Si, au Canada français, la radio a été loin de nuire au théâtre, a-t-elle su développer, chez les auditeurs, le goût du beau théâtre? A-t-elle même songé à inculquer le goût du théâtre? Deux choses dont le théâtre canadien ne s'est jamais préoccupé. Que le mélodrame soit encore populaire, impossible de le nier, et les femmes qui adorent les romans-savons, s'entassent à l'Arcade.

S'il n'y a pas eu de progrès de ce côté-là, il est indéniable que la radio a beaucoup fait pour répandre les classiques. Quand Radio-Canada inscrivit au programme de *Radio-Collège* des oeuvres classiques, la satisfaction fut grande dans le monde de l'enseignement: avec des comédiens de carrière, ces émissions deviendraient et allaient devenir pour les professeurs de belles-lettres et les élèves une démonstration vivante, un tableau animé des cours. Les cercles littéraires et artistiques se réjouirent à leur tour, car à défaut d'une scène ouverte aux chefs-d'oeuvre, la radio prenait une initiative heureuse entre toutes. Il ne s'agissait pas seulement d'atteindre l'élite, mais les gens de tous les milieux, les bacheliers comme les autres. Pour ceux qui n'avaient pas fait leurs humanités, ce fut une révélation. Ils n'ont pas vu dans *Andromaque* ou dans *le Cid*, un sujet effarant d'études, mais une pièce tout simplement comme ils en auraient applaudi à la scène. La preuve, car il y a preuve, ce sont les tournées des Compagnons: pour plusieurs, entreprendre au Québec une tournée avec *Britannicus* ou *les Fourberies de Scapin*, c'était folie. Ils concurrencèrent, pourtant, avec bonheur les autres troupes¹⁹.

Ce qu'elle a fait pour les classiques, la radio l'a-t-elle répété pour l'art dramatique contemporain? Voici l'aventure qui est arrivée à l'Équipe en 1944:

M. Pierre Dagenais a dû annoncer, au cours des dernières représentations de *l'Homme qui se donnait la comédie*, que l'Équipe était à bout de moyens pécuniaires. Ce spectacle n'attirait qu'entre deux et trois cents spectateurs à chaque représentation, et de toute évidence les frais dépassaient les recettes. Il semble qu'il en avait été de même aux spectacles

¹⁹ Léopold Houllé, *op. cit.*, pp. 13-14.

précédents, de sorte que la cessation de toute activité devenait inévitable²⁰.

Et Jean Béraud de dire le pourquoi de cette faillite:

L'on aura rarement vu un exemple plus frappant des dangers de la popularité. Voici des jeunes gens et des jeunes filles qui ont été révélés au public, au moins de façon continue, par la radio. Quelques-uns d'entre eux avaient bien joué un peu sur diverses scènes, mais c'est en somme le micro qui les a faits ce qu'ils sont. C'est le micro qui a rempli les salles lors de leurs débuts en Équipe. Mais de quel public les remplissait-il donc? Pour une part, de ce mince groupe de véritables amateurs de théâtre que l'on retrouve à toutes les tentatives intéressantes; pour une autre, de jeunes spectateurs désireux de soutenir des camarades; mais surtout, et ce qui est grave, de ces «fans» de la radio qui se font des idoles des interprètes mobilisés plusieurs fois par jour pour prêter leur voix à des personnages de radio-romans, de ces adorateurs qui ont suivi à la scène M. Pierre Dagenais, M^{lle} Janine Sutto, M. Roger Garceau et les autres, non pas pour écouter une pièce mais pour voir, en personne, M. Dagenais, M^{lle} Sutto, M. Garceau. Il se trouvait que ces jeunes comédiens, dès qu'ils quittaient le micro pour la scène, voulaient, non pas accroître une popularité qui doit être parfois assez gênante, mais se donner le plaisir de jouer des pièces choisies en marge du répertoire courant, d'étudier des caractères approfondis, de créer une ambiance par des décors et des éclairages recherchés, de se dégager en somme des lieux communs savonneux qui leur font gagner leur vie et, libres, faire oeuvre d'art. Hélas! ce n'est pas là ce que désirait d'eux le gros de leur public. Ils auraient fait fortune en jouant *le Maître de forges* ou *la Dame aux camélias*. Renonçant délibérément aux salles combles assurées d'avance, l'Équipe voulut faire du théâtre sérieux et son public de «fans» ne l'a pas suivie sur ce terrain²¹.

²⁰ Jean Béraud, *op. cit.*, p. 95.

²¹ Jean Béraud, *op. cit.*, p. 96.

Jean Béraud a-t-il raison d'accepter cette faillite comme un exemple probant des dangers de la popularité? Nous ne le croyons pas. La tête du public, la radio a tendance parfois, trop souvent hélas! à la mettre trop bas. Il ne faut pas, par contre, tomber dans l'extrême contraire. Le spectateur canadien-français n'est pas un imbécile incorrigible, non plus un lettré complet: si les noms de Molière, de Racine, de Marivaux, de Musset, ne sont pas des épouvantails pour lui, les dramaturges d'aujourd'hui, à de rares exceptions près, l'épouvantent. Les oeuvres modernes du théâtre français, de façon générale et surtout *Huis clos*, ne lui conviennent pas. *Liliom*, *Tessa*, *Huis clos* et *l'Homme qui se donnait la comédie* n'ont pas rempli les salles de l'Équipe, mais *le Testament du Père Leleu* et *Marius*, présentés par la même troupe, ont obtenu de très grands succès. À quoi cela tient-il? À une différence de climat intellectuel, voilà tout. Ce qui est actuel pour Paris ne l'est pas pour Montréal et Québec, et ce qui paraît vieux jeu à Paris peut être satisfaisant pour Montréal et Québec. C'est Jean Bruchési qui affirme dans *Canada, réalités d'hier et d'aujourd'hui*:

Romantiques à l'heure où plus personne ne l'était en France, parnassiens au moment où, le symbolisme triomphant à Paris, il paraissait étrange de l'être, les poètes québécois ont ainsi prolongé sur les rives du Saint-Laurent l'écho de toutes les écoles françaises²².

Cela est vrai pour le théâtre. Telle pièce assurée en France d'un énorme succès peut faire subir au Canada français les plus graves déceptions. Désappointée, tel fut le sort de l'Équipe. Pour la bonne et simple raison qu'il n'y avait pas eu de gradation ascendante qui permit d'amener peu à peu le public à accepter des oeuvres de plus en plus fortes. Le spectateur est passé du mélodrame et de la comédie du boulevard au théâtre classique, mais il n'était pas encore apte à goûter des sujets de ce genre. Nul doute que le choix des pièces n'était pas heureux.

²² Jean Bruchési, *Canada, réalités d'hier et d'aujourd'hui* Montréal, les Éditions Variétés, 1948, p. 358.

Du reste, la troupe des Compagnons compte, elle aussi, des vedettes de la radio. Les Compagnons ont joué certaines pièces de Jean Anouilh, d'André Obey, d'Henri Ghéon, de Paul Claudel, de Jean Cocteau et d'autres, avec succès. Faudrait-il accorder ces succès à l'anonymat des interprètes? Non. Mais les Compagnons ont des amis qui se recrutent parmi l'élite cultivée aussi bien que les jeunes de l'université, des collèges, des couvents, des milieux populaires. Ce public «choisi», preuve de la transformation de l'opinion publique, ce sont les collèges classiques et la radio, en particulier les émissions dramatiques de *Radio-Collège*, qui l'ont créé. Les Compagnons ont un public comme l'Arcade a son public: les fidèles auditrices des romans-savon; comme Fridolin s'est créé un public: la foule va à Gratien Gélinas qui s'est imposé à elle par la radio d'abord, par la revue ensuite. L'Équipe, malheureusement, n'a pas encore de public, enfin un nombre suffisant d'amis qui lui permettent de présenter du théâtre de Sartre, par exemple.

Donc, au Canada français,

[...] l'art dramatique se traînait dans des conditions lamentables: les rares scènes officielles exploitaient un répertoire décadent, importé des boulevards parisiens, anti-artistique, immoral très souvent, lequel d'ailleurs retardait tragiquement sur la France où Jacques Copeau avait amorcé un rajeunissement dramatique que poursuivaient des artistes sincères comme Dullin, Baty, Chancerel, Brochet, Pitoëff et autres. Les troupes de fortune qui circulaient parmi les salles paroissiales, trahissaient effrontément les faims populaires en mettant à l'affiche des condensations de vaudevilles, des mélés surannés dont quelques-uns demeurent la honte du théâtre populaire, comme *Aurore*, *l'enfant martyr*²³.

Un jour apparurent la radio et son théâtre. Après vingt ans de production dramatique, la radio du Québec a son théâtre. Et le radio-théâtre a ses auteurs, ses comédiens, son public et ses classiques. Sans

²³ Anonyme, *les Compagnons de Saint-Laurent*, s.l.n.d., pp. 4-5.

lui, le métier de comédien serait un métier d'occasion et celui de dramaturge une fantaisie d'amateur. Et il a fait sa part pour empêcher le théâtre commercialisé de tuer le théâtre au Canada français. Au Canada français, le radio-théâtre n'a pas encore son Centre d'art; le théâtre, lui, ne désespère pas de posséder, un jour, un Conservatoire et un théâtre.