

La rencontre du théâtre et de la télévision au Québec (1952-1957)

Gérard Laurence

Volume 14, Number 2, août 1981

Télévision et fiction

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500544ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500544ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laurence, G. (1981). La rencontre du théâtre et de la télévision au Québec (1952-1957). *Études littéraires*, 14(2), 215–249. <https://doi.org/10.7202/500544ar>

LA RENCONTRE DU THÉÂTRE ET DE LA TÉLÉVISION AU QUÉBEC (1952-1957)

gérard laurence

En septembre 1952, lorsque apparaît la télévision au Québec, le théâtre québécois n'est pas encore très vivace : troupes peu nombreuses¹, public restreint, dramaturgie originale très mince. C'est la radio qui, à cette époque, assure aux auteurs et aux comédiens un travail et un auditoire. De 1930 à 1952, nous ne comptons pas moins de 64 séries différentes de radiothéâtres dans les principales stations de la province². Le passage de la scène au micro avait été un succès. Le théâtre à la radio constituait un genre bien implanté ; on ne doutait pas que son passage au petit écran serait un triomphe. Au printemps de 1952, Florent Forget, premier directeur des programmes à la télévision québécoise, tout nouvellement nommé, dessinant l'épure des futures grilles, soulignait que le théâtre serait un filon très riche à exploiter. Il se fondait sur les précédents américains, anglais et français ; là-bas, le théâtre « avait contribué, en grande partie, à assurer le succès de la télévision³ » mais, ajoutait-il, « il s'agit là d'une des formes les plus dispendieuses de programmes ». Comme dans la plupart des pays du monde qui connaissaient déjà la télévision, la rencontre du nouveau média avec cette forme d'art séculaire allait de soi.

Mais les problèmes à résoudre, pour que cette rencontre fût réussie, étaient nombreux. La jeune télévision québécoise avait à combattre simultanément sur trois fronts : celui des politiques, celui des formules et celui du répertoire. Il convenait d'abord de mettre en place une politique des téléthéâtres, cohérente et harmonieuse, qui permet de séduire un public qui n'était pas gagné d'avance. Il fallait ensuite élaborer une formule de théâtre télévisé spécifique au nouveau média dont on ne découvrait que progressivement les ressources. Il s'imposait, enfin, de présenter un répertoire riche et diversifié dans lequel on était prêt à faire une place de choix aux œuvres québécoises.

LES TÂTONNEMENTS D'UNE POLITIQUE

Nous ne possédons pas de textes explicites établissant ou justifiant les objectifs et les principes d'une politique de programmation en matière de théâtre télévisé. Il convient donc de scruter les grilles horaires pour identifier les séries⁴ théâtrales, leur nature et leur substance. Il est nécessaire, en outre, d'exploiter tous les documents internes de Radio-Canada (notes de service, rapports, réactions du public, etc.) qui nous sont parvenus. Au bout du compte, nous pouvons reconstituer les éléments d'une politique.

Les séries théâtrales de 1952 à 1957

Durant les cinq premières années de son existence, la télévision de Radio-Canada⁵ mit une vingtaine de séries théâtrales à l'horaire. Nous excluons d'office les dix séries destinées au public anglophone durant la période du régime mixte⁶. Nous comptons donc dix séries purement francophones. Mais elles sont d'importance inégale: il convient de distinguer les deux grandes séries (**Le Téléthéâtre de Radio-Canada** et **Le Théâtre populaire**) des huit autres programmes de moindre envergure.

La première pièce essentielle des émissions théâtrales, et presque unique durant les trois premières années, est **Le Téléthéâtre de Radio-Canada**. C'est là un des programmes «de prestige» de la télévision québécoise. Jusqu'en 1956, c'est une émission de 90 minutes diffusée chaque semaine, le dimanche soir, à 21 h 30. La saison d'automne-hiver 1956-1957 marque une coupure brutale: le format tombe à 60 minutes, la périodicité devient bimensuelle et la diffusion est reléguée au jeudi soir, en alternance avec **L'Heure du concert**. Dans le cadre de cette série, 104 œuvres furent présentées de 1952 à 1957, soit une moyenne d'une vingtaine par an. En comparaison d'aujourd'hui, et compte tenu des conditions de cette époque, ces chiffres constituent une remarquable performance.

L'œuvre type présentée⁷ alors est un drame tiré le plus souvent du répertoire classique, donc d'origine étrangère, et généralement considéré d'accès difficile. L'accueil n'est pas

celui que les responsables avaient escompté : les récriminations et les plaintes du public sont nombreuses, les critiques sont globalement mauvaises, les cotes d'écoute sont faibles⁸. Deux reproches sont le plus couramment servis : la difficulté de l'œuvre⁹ et le caractère déprimant de la plupart des pièces présentées. Mais les responsables de la télévision à Montréal, se sentant investis d'une mission culturelle, sans points de repère très sûrs, ne se rendent pas tout de suite à l'évidence. Les ajustements ponctuels auxquels ils consentent n'améliorent pas sensiblement la situation. Il faut attendre l'été 1956 pour que la politique théâtrale à la télévision soit très substantiellement révisée. On abandonne alors l'orientation trop résolument culturelle pour un théâtre plus populaire. C'est alors que **Le Téléthéâtre de Radio-Canada** perd sa place privilégiée.

Une nouvelle série occupe, dès l'été 1956, la place particulièrement favorable du dimanche soir : **Le Théâtre populaire**. L'appellation est révélatrice de la nouvelle politique adoptée. Florent Forget, producteur¹⁰ du programme, explique dans un mémoire les caractéristiques de son projet :

Nous tenterons, au cours de ces émissions, de présenter des œuvres qui, par une intrigue substantielle et une action dramatique, capteront l'intérêt du téléspectateur. Nous espérons par là rejoindre le gros public, et, en même temps, intéresser la classe plus cultivée. Nous comptons toucher des problèmes actuels traités de façon artistique. Ces œuvres auront vraiment une résonance dans notre public si elles sont particulièrement écrites par nos auteurs¹¹.

Tous les ingrédients y sont : intérêt du récit dramatique, actualité des problèmes traités, politique d'auteurs québécois, problèmes humains proches des téléspectateurs. En outre, le format de 60 minutes correspondait, selon les mots de Florent Forget, à celui « de plusieurs programmes américains [...] présentés cinquante-deux semaines par année avec le concours de commanditaires¹² ». Une bonne partie des promesses furent tenues : 63 productions d'une heure se succédèrent sans interruption du 8 juillet 1956 au 22 septembre 1957¹³. L'émission était, en outre, commanditée. Les objectifs visés touchant au répertoire furent plus imparfaitement atteints. Sur 63 émissions, nous comptons 20 œuvres québécoises, soit un peu plus de 31%. La réussite, à cet égard, est d'autant

plus mitigée qu'une politique énergique en faveur de productions québécoises était menée depuis le début de 1956. La volonté de jouer des textes écrits spécialement pour la télévision ne fut pas réalisée (6 émissions sur un total de 63, soit 10%). Cependant, la variété des sujets et des genres s'impose à l'analyse et démarque radicalement cette série du **Téléthéâtre de Radio-Canada**. En décembre 1957, un rapport interne de Radio-Canada signale que l'émission attire « en moyenne 75% de l'auditoire à l'écoute¹⁴ ». C'est là un bilan très favorable qui semble donner raison à cette formule de téléthéâtre.

D'autres séries, d'une durée plus courte et d'un format plus réduit, ont été diffusées durant ces cinq premières années : **Théâtre Addison, Corridor sans issue, La Clef des temps, Je me souviens, Quatuor**. Elles peuvent contrebalancer l'hégémonie du **Téléthéâtre de Radio-Canada** dominé par des pièces de 90 minutes. Elles peuvent aussi, surtout après 1956, permettre de soulager ce secteur de production ; on injecte alors beaucoup de séries théâtrales importées et donc sur film (**Le Théâtre des étoiles, Le Théâtre chez soi**). Il faut enfin signaler les séries théâtrales d'été (**Été 54, Été 55**) qui constituent des bancs d'essai pour les auteurs québécois et sont l'occasion de recherches pour un théâtre plus télévisuel.

La part des téléthéâtres dans la programmation et les moyens mis en place

Durant les cinq premières années de son existence, la télévision québécoise a diffusé près de 450 heures de théâtre, soit 4% du temps total d'antenne. Vingt séries différentes ont été mises à l'horaire et plus de 500 œuvres ont été présentées. La station montréalaise produisit elle-même 72% des émissions théâtrales. Chaque semaine, elle présentait un téléthéâtre de 60 à 90 minutes ; l'été, elle maintenait une émission hebdomadaire de 30 puis de 60 minutes. Pour un secteur de production aussi exigeant, l'effort est donc remarquable.

Les moyens investis donnent la mesure de cet effort. Nous possédons peu de renseignements sur les moyens pécuniaires engagés. En 1954, Marcel Ouimet, directeur-adjoint des programmes à Ottawa, parle du **Téléthéâtre de Radio-Canada**

comme de « l'émission la plus coûteuse de CBFT¹⁵ ». Le bilan d'une année de **Théâtre populaire** effectué par Florent Forget révèle que pour 63 heures de programmes, 302 comédiens différents ont été engagés, 32 auteurs, adaptateurs, traducteurs ont fourni leur collaboration pour laquelle il a été versé près de 30 000 dollars¹⁶. Surtout, l'effort exigé des réalisateurs, chevilles ouvrières de la production, est énorme. Une vingtaine de réalisateurs, sur les 80 engagés entre 1952-1957, furent affectés aux téléthéâtres ; c'était là leur emploi essentiel mais non exclusif. Chacun a produit, en moyenne, 9 à 10 heures de téléthéâtre par an, soit 5 à 6 pièces de 90 minutes outre quelques autres émissions dramatiques plus modestes. Tous ceux que nous avons interrogés ont insisté sur la « démence » que représentait une telle charge de travail.

Enfin, le secteur des téléthéâtres fit très tôt l'objet d'un effort d'organisation. Jusqu'en septembre 1954 il ne semble pas exister de service clairement identifié. C'est en septembre 1954, sous la pression impatiente des responsables d'Ottawa, que l'on crée à Montréal le poste de coordonnateur des émissions théâtrales. Georges Groulx¹⁷ en est le premier titulaire et exerce ses fonctions avec énergie et sans concession, insufflant rigueur et discipline dans un secteur de production devenu quelque peu anarchique. Florent Forget lui succéda en octobre 1955 avec le titre de « directeur des téléthéâtres ». Ainsi donc émergeait un embryon de service qui marquait une tentative de structuration et de rationalisation pour un secteur de production sur lequel on comptait beaucoup.

Au total, la politique du théâtre télévisé à Radio-Canada durant ces années est la résultante d'un certain nombre d'éléments : contraintes matérielles du moment, moyens disponibles, réactions du public, volonté et goûts d'un micro-milieu composé des premiers artisans de la télévision. Cette politique est tâtonnante. Mais au-delà des inflexions secondaires, nous discernons clairement deux temps marquants successifs. De septembre 1952 aux mois d'été de l'année 1956, c'est une politique très exigeante et dont l'orientation culturelle est évidente. **Le Téléthéâtre de Radio-Canada**, avec sa pièce hebdomadaire de 90 minutes, occupe alors l'essentiel du secteur théâtral et absorbe la plus grande partie des

énergies et des moyens. L'année 1956 marque une très nette révision vers un théâtre plus populaire qu'incarne la série **Le Théâtre populaire**. Politique tâtonnante, sans doute, exigeante et généreuse à coup sûr. La production théâtrale a été alors importante et a certainement excédé les possibilités de la jeune télévision québécoise ainsi que les capacités de la dramaturgie canadienne-française. L'effort apparaît d'autant plus intense que cette recherche d'une politique théâtrale se complique d'une recherche en matière de formule de théâtre télévisé.

L'ÉQUARRISSAGE D'UNE FORMULE

Quelle est la nature spécifique du langage télévisuel ? Telle est la grande question dont on débat au cours de ces années 50 dans toutes les télévisions du monde. Même si tous les genres de programmes sont concernés, le théâtre télévisé est l'objet d'une attention toute particulière. Il existe un répertoire déjà constitué. Le point d'ancrage est solide. La télévision apparaît comme l'héritière naturelle du théâtre. Mais, en même temps, on s'interroge : il s'agit là de deux modes de communication différents. On s'accorde sur un point : il ne faut pas transposer, il faut transformer. Mais à quelles conditions le mariage de la scène et du petit écran est-il possible ? Si certains points d'accord sont acquis à la veille de la décennie '60 sur les caractères d'un véritable théâtre télévisé, les avis diffèrent sur beaucoup d'autres et les recherches sont nombreuses et plus ou moins avancées selon les pays. Radio-Canada n'est pas absente du débat. Elle l'aborde plus modestement, toutefois, et plus laborieusement, cherchant des solutions à la mesure de ses moyens.

Les conditions d'un véritable théâtre télévisé dans les années 50

Tout spectacle télévisé, quel qu'il soit, est déterminé, alors, par trois caractères qui constituent les lois du genre : c'est un spectacle reçu sur un petit écran, à domicile et en direct. Ces caractères entraînent, pour le théâtre télévisé, un certain nombre de conséquences particulières.

D'abord, le petit écran fait du téléspectateur un myope. Ce caractère démarque donc le spectacle télévisuel du théâtre sur scène où le public, à tout moment, prend la mesure entière de l'espace. Dès lors, le petit écran doit s'interdire les scènes et décors à caractère pluraliste (une rue, un champ de bataille, etc.). Or, le répertoire théâtral respecte, par nature, cette donnée. Le jeu de l'acteur, en outre, doit être tout en nuances ; il n'a pas à « projeter » pour le spectateur du dernier rang. Le gros plan est particulièrement adapté à ce type de jeu et permet l'économie des mots ; c'est l'image qui fouille les comportements et souligne les états d'âme. Dans ces conditions, le répertoire théâtral, où prime le verbe et qui est conçu pour la scène, apparaît inadéquat pour la télévision, à moins de procéder à un gros travail d'adaptation.

Ensuite, le spectacle théâtral est reçu à domicile. C'est une projection privée. Comme le souligne Shawn Sutton, « [...] jusqu'à l'arrivée de la télévision, le théâtre était l'hôte qui divertissait le public sur son propre terrain. Maintenant il est l'invité¹⁸ ». Les dimensions sont réduites : celles du cadre environnant d'abord (cuisine, salon, chambre), celles de l'image ensuite. Les grandes tragédies classiques, avec leur cortège de sentiments, vices, haines, amours, démesurés et hors du commun, sont mal adaptées à un tel cadre. La comédie elle-même est un genre difficile au petit écran car le rire est un phénomène collectif qui demande le coude à coude d'une salle de théâtre ou de cinéma. De plus, le cadre quotidien, éclairé, bien que familier, sollicite continuellement le regard. L'œuvre diffusée doit donc envoûter et ne pas exiger un trop grand effort d'attention. Le sujet traité doit être à mesure humaine, proche et intime. Le format de 60 minutes est un maximum à ne pas dépasser ; cela conditionne la texture de l'œuvre dramatique qui ne peut, dès lors, être très épaisse. « Pas trop de personnages, pas trop d'intrigues, pas trop de dialogues ; en une heure et à plus forte raison en une demi-heure vous ne pouvez étudier à fond qu'un ou deux personnages », écrit Ted Willis¹⁹.

Enfin, l'émission théâtrale est alors presque toujours produite en direct. Or, au théâtre, l'entracte permet les changements de décors, de costumes, de maquillage — ce que rend difficile la diffusion en direct et en continuité : les acteurs

doivent littéralement courir d'un décor à l'autre. L'adaptateur ou l'auteur doit donc imaginer des fins de scène accordant à l'action un minimum de répit ; en outre, les annonces publicitaires obligent à prévoir deux ou trois interruptions qui découpent l'action sans, toutefois, avoir la valeur d'une chute de rideau au théâtre. Sur scène, l'entracte donne au spectateur l'impression du temps qui passe. Le direct à la télévision colle très étroitement à la réalité et au présent ; la valeur d'un « fondu » ou d'un « cut », le recours à des procédés simplistes (image d'une éphéméride perdant ses feuilles ou d'une horloge dont les aiguilles tournent rapidement) réussissent mal à donner de l'élasticité au temps. Le direct a, cependant, l'avantage de permettre aux comédiens de vivre leur personnage au fur et à mesure que se déroule l'action et de mieux suivre, ainsi, une ligne dramatique qui se perd quand on tourne par fragments. À Radio-Canada, les réalisateurs venus du théâtre se révèlent ainsi plus à l'aise que les réalisateurs venus du cinéma : ils retrouvent avec le direct la même continuité temporelle qu'à la scène. Et il est intéressant, à cet égard, de noter que si, au début, parmi les premiers réalisateurs engagés, nous trouvons un certain nombre d'hommes de théâtre (Georges Groulx, Francis Coleman, Fernand Quirion, Jean-Paul Fugère), ce sont toutefois des hommes d'obédience cinématographique qui assumèrent d'abord les productions théâtrales. Mais une fois démythifiés les problèmes techniques, ce sont presque exclusivement des hommes de théâtre qui investissent ce secteur de production (Florent Forget, Guy Parent, Pierre Dagenais, Louis-Georges Carrier, René Verne).

Ces conditions particulières exigent des recherches nombreuses qui aboutissent, selon les pays, à des solutions plus ou moins différentes. Les variables qui entrent en jeu dans la mise sur pied d'une formule de théâtre télévisé sont diverses, mais on peut les ramener essentiellement à deux. Nous avons, d'une part, les formules qui tiennent aux techniques de production, et, d'autre part, celles qui tiennent au répertoire lui-même.

Quatre techniques de production sont possibles à cette époque. La première est la transmission en direct d'une pièce jouée sur scène. Ce mode de production utilisé dès 1946 en Angleterre est alors répandu dans de nombreux pays. Il

permet sans doute de substantielles économies de coûts, mais il s'insère mal dans la planification des horaires en cette période du direct. En outre, la qualité de l'émission est plus difficilement contrôlable qu'en studio car les incidents sont alors plus nombreux. Surtout, il interdit pratiquement l'utilisation de moyens techniques plus spécifiquement télévisuels et ne permet pas l'exploitation d'un langage propre au petit écran. Radio-Canada n'a pas, à cette époque, utilisé cette formule qui a fait, plus tard, les beaux jours du **Théâtre Alcan**. La seconde technique de production est la transmission en direct d'une pièce jouée en studio. C'est la règle générale à cette époque. Elle présente des inconvénients identiques à la précédente, mais permet davantage d'utiliser la spécificité du média. Toutefois, avec la pose des décors et les répétitions devant caméras, elle immobilise un studio de façon peu opportune à une époque où, dans de nombreuses stations, ils sont encore insuffisants. En outre, elle s'avère très coûteuse. La troisième technique possible de production est la transmission en direct d'une œuvre en studio, mais avec insertions filmées. Elle constitue une étape transitoire vers l'enregistrement intégral. Mais sans avoir encore l'avantage du théâtre enregistré, elle possède toujours les désavantages de la diffusion en studio malgré les possibilités d'une certaine souplesse et d'une certaine variété. La dernière technique de production est la transmission d'une œuvre dramatique pré-enregistrée sur film ou bande vidéo. Elle n'a été véritablement utilisée qu'au début des années 60. Si nous trouvons de telles émissions à Radio-Canada dès 1952, il s'agit alors d'importations américaines et encore le film n'y est-il qu'un support de diffusion et non un moyen pouvant permettre une rhétorique qui utiliserait les ressources du petit écran ou même du cinéma.

Un second élément intervient dans la recherche d'un mode d'expression théâtral propre à la télévision. On peut distinguer trois étapes, qui ne se succèdent pas rigoureusement mais s'interpénètrent et empiètent les unes sur les autres. Dans un premier temps, la télévision fait presque exclusivement appel au répertoire théâtral. Sans doute cette phase ne dura-t-elle pas très longtemps dans toute sa pureté, mais il est intéressant de noter que ce fut le premier mouvement instinctif. Les pièces du répertoire classique et contemporain se mêlent

avec, selon les cas, une prédilection pour l'un ou pour l'autre. L'adaptation de romans et de nouvelles marque une seconde étape. Le genre convient mieux à la télévision et permet de diversifier les contenus. La nouvelle a notamment l'avantage de pouvoir rompre avec le grand format de 90 minutes et de favoriser les spectacles d'une demi-heure. Dès la période expérimentale, avant l'ouverture officielle de CBFT-Montréal, Roger Racine monte *Poil de Carotte*. Enfin, la création d'œuvres originales spécialement écrites pour la télévision permet un nouveau progrès. On peut, dès lors, varier les sujets, remanier les textes avec l'auteur, concevoir intrigues et personnages en fonction des possibilités du média, aborder des problèmes d'actualité, etc. C'est le 3 juillet 1953 que la première dramatique d'envergure conçue spécialement pour la télévision est présentée à la télévision de Radio-Canada : *L'École de la peur*, due à la plume de Claude Jutras servi en la circonstance par ses connaissances cinématographiques.

Toutes ces recherches d'un langage et d'un répertoire propres à la télévision donnèrent naissance, dans les pays où la télévision était implantée depuis de nombreuses années, à de véritables doctrines et écoles. Aux États-Unis, ce fut, vers 1950, l'école dite « de Chayefski » ; en France, à partir de 1956, « l'École des Buttes-Chaumont », inspirée par Jean D'Arcy ; en Angleterre, au début des années 60, « l'École de Londres », qui révéla Pinter, Osborne, Saunders, etc.²⁰

Au Québec, nous ne retrouvons pas dans la production théâtrale télévisée une unité de style qui puisse fonder l'existence d'une quelconque école. Les recherches n'en sont pas pour autant absentes ; nous y percevons confusément des influences diverses, américaines surtout, mais aussi des solutions originales.

Les solutions québécoises

Même si, dès les débuts, assez systématiquement, Radio-Canada a conservé les cinégrammes des téléthéâtres dus à des auteurs québécois, ces téléthéâtres ne représentent qu'une partie de l'ensemble des émissions théâtrales. Il est, de ce fait, délicat de tirer des conclusions précises. Tout au plus pouvons-nous donner quelques notations sur la facture des

émissions et signaler les grandes tendances des téléthéâtres à Radio-Canada durant cette première demi-décennie.

Entre 1952 et 1957, le direct, en studio, est la règle générale que ne vient infirmer aucune exception, tout au moins pour les émissions produites par CBFT-Montréal. En outre, près de la moitié du temps de diffusion est composée de programmes de 90 minutes (bien qu'ils n'intéressent qu'une série), un peu plus du quart est constitué par des émissions de 30 minutes, le reste allant au format d'une heure qui n'arrive que sur le tard (été 1956). Les auteurs québécois préfèrent, quant à eux, les émissions de 30 minutes (108 textes); viennent ensuite les productions de 60 minutes (20 seulement, mais ce gabarit n'apparaît qu'en juillet 1956). Seulement 21 programmes de 90 minutes sont alimentés par des textes québécois, ce qui, sur cinq ans, représente une moyenne de 4 productions par an.

Pour ce qui est du répertoire, et toujours en ne considérant que les émissions montées par Radio-Canada, nous observons que la matière essentielle est le fait de pièces tirées du répertoire théâtral (60,7%). Les textes spécialement conçus pour la télévision représentent moins du tiers de l'ensemble (28,9%). Les adaptations de romans, de nouvelles ou de contes se sont mal acclimatées et recueillent une proportion très faible. Les raisons de la suprématie du répertoire théâtral sont claires. En montant une pièce dont la valeur dramatique a déjà été éprouvée devant le public, on réduit les risques d'échec. Et CBFT-Montréal choisit, en effet, tout spécialement, des œuvres qui ont déjà fait leurs preuves. En outre, l'adaptation pour la télévision d'une pièce de théâtre est, à cette époque, un exercice moins périlleux : le temps manque souvent et les bons adaptateurs sont difficiles à trouver. L'adaptation d'un roman exige, au contraire, un travail beaucoup plus difficile. Enfin, la plupart des réalisateurs chargés des téléthéâtres viennent de la scène; ils puisent normalement dans une réserve qu'ils connaissent et qu'ils savent riche.

Si donc nous constatons un effort pour varier le menu théâtral, il est lent et laborieux et la prudence semble encore l'emporter. Il n'y a pas, à cet égard, de point de rupture visible au cours de ces cinq ans. Ainsi en est-il pour la facture même

des émissions. Deux temps successifs sont à distinguer. De 1952 à 1954, c'est le temps de la confusion. Gérard Pelletier, dans une de ses critiques du *Devoir*, explique bien les tentations de cette époque :

Il fut un temps, au début de notre télévision, où les réalisateurs affichaient une négligence affectée à l'égard des textes. La télévision, aimaient-ils à répéter, est faite d'images [...]. Et d'annoncer la fin du scripteur, la toute-importance du réalisateur et de son équipe. On a fait du téléthéâtre. On a choisi, en effet, avec application des pièces « très-tv »... sans trop se préoccuper de la densité du dialogue [...]. Jusqu'au jour où une certaine *Antigone*, d'un certain Anouilh, pièce archiconnue à Montréal, s'avisait de crever les écrans... bien qu'elle fût elle-même assez peu tv²¹.

De fait, la volonté de se démarquer des radiothéâtres crée chez les premiers réalisateurs une obsession de l'image, accentuée du fait que ce sont alors des réalisateurs d'obédience cinématographique qui assument la responsabilité de ce secteur de production. Mais ce sont bientôt les règles théâtrales qui semblent s'imposer : il apparaît nettement que la valeur d'un programme tient d'abord à son texte. Pourtant, aussi peu avertis qu'ils soient au début, les critiques de télévision expriment un malaise. Ainsi, Gérard Pelletier, après la diffusion de *La Mégère apprivoisée*, en mars 1953 : « C'était la première fois qu'un théâtre de CBFT arrivait à me faire oublier qu'il se déroulait en studio²² ». Mais d'ajouter aussitôt après : « Il manquait un certain fini, une certaine qualité subtile qu'on atteint à la scène après des mois de répétitions. Mais n'avons-nous pas renoncé à cela quand nous nous asseyons devant un appareil de télévision ?²³ » Ou bien ce sont des fautes de débutants : ainsi, dans *Le Tartuffe*, le réalisateur a abusé des gros plans qui exagèrent jusqu'à la caricature une interprétation déjà sujette à caution puisqu'Henri Norbert, dans le rôle principal, a « chargé²⁴ ». La difficulté de se dégager de l'influence de la scène est évidente quand on voit une pièce présentée intégralement par la troupe qui l'a interprétée sur scène, ou montée par un metteur en scène de théâtre. Dès 1954, cependant, on recherche un langage spécifique : après la période de confusion, c'est la période des essais. On n'hésite pas, d'abord, à monter des productions plus difficiles. En décembre 1953, Roger Racine avait réalisé *Les Hauts de Hurle-vent* : 17 comédiens, 11 décors, un découpage en 74 scènes différentes, un scénario de 100 pages. On

exploite au maximum les possibilités du média. *Rebecca*, le 16 octobre 1955, utilise 12 décors. *Le Chant du berceau*, le 11 avril 1954, comprend 2 actes décalés chronologiquement de 20 ans : cela requiert une prompte et habile intervention des maquilleuses. En même temps, des œuvres commencent à être écrites spécialement pour la télévision qui permettent une meilleure symbiose du texte et de l'image. Pour *L'École de la peur* de Claude Jutras, diffusée le 3 juillet 1953, « le dialogue, explique le réalisateur, Jean Boisvert, a été subordonné à l'image et le découpage du scénario a été conçu en fonction constante de la prise de vues²⁵ ». Ainsi encore pour *Rue de la Friponne*, de Fernand Doré : « Le texte, précise Jean-Paul Ladouceur, a été composé pour l'image [...]. C'est un véritable découpage de cinéma — découpage que l'auteur faisait au moment où il écrivait son dialogue²⁶ ». Des séquences filmées sont insérées dans certaines productions. On utilise les caméras avec plus de dextérité et d'inspiration. Dans *Le Vent sur la falaise* (25 mars 1956), de Jean Laforest, toute une scène sur la falaise est prise en studio et l'impression de hauteur est obtenue grâce à la mise en place d'une caméra en contre-plongée. Dans *Le Ciel des oiseaux* (22 avril 1956), les deux personnages donnent l'illusion de voler, effet créé par la surimpression opaque. Pour *Montserrat* (4 décembre 1955), Michel Pierre décrit ainsi la virtuosité du réalisateur :

[...] Georges Groulx, plusieurs fois au cours du téléthéâtre, nous redonne l'impression d'ensemble [...]. Mais toujours nous revenons à cerner en extrême gros plan, en angle renversé, en plan américain, Montserrat et celui à qui il a affaire. C'est là toute la différence avec le théâtre, surtout le théâtre capté sans découpage par la caméra. Dans *Montserrat* point d'arbitraire, point, non plus de ces plans correspondant exactement et trop sagement aux répliques. Une larme y est mise en valeur, la peur bestiale emplit l'écran, un regard de Montserrat nous dit plus qu'une phrase²⁷.

Les acteurs eux-mêmes gagnent en nuances au fur et à mesure qu'ils maîtrisent le jeu télévisé. Car c'est bien avant tout, en effet, « par une utilisation particulière de l'espace, par l'interprétation, celle des acteurs, celle des caméras, qu'un spectacle est ou n'est pas de télévision », écrit Jean-Paul Fugère²⁸. Il explique aussi l'utilisation qui est faite des caméras à la fin de cette demi-décennie :

Pour atteindre une grande mobilité de la caméra et une image d'une grande profondeur de champ nous utilisons de plus en plus des objectifs à angle très

large, comme l'objectif de 25 mm [...]. De plus en plus nous préférons, à la coupure, le mouvement de la caméra ou du comédien. Nous utilisons même pour éviter la coupure, l'objectif à distance focale variable comme le pancinar ou le zoomar²⁹.

Après cinq ans, un certain nombre de certitudes ont donc déjà été acquises. Non qu'une formule spécifiquement télévisuelle ait été trouvée pour le théâtre. Des progrès considérables, toutefois, sont enregistrés. Le média est mieux maîtrisé. Mais la machine semble bloquée par le difficile problème du répertoire. La recherche d'un répertoire adéquat, et surtout d'œuvres québécoises, semble le problème majeur à cette époque.

LA RECHERCHE D'UN RÉPERTOIRE

La question du répertoire est en effet centrale. Elle comporte un double aspect. Il convient, d'abord, de présenter un ensemble de pièces susceptibles de satisfaire le public et de répondre aux exigences du moment. Il importe, aussi, de susciter des œuvres québécoises pour que la télévision reflète les problèmes de la collectivité nationale et favorise l'éveil de la création théâtrale.

Les exigences du choix des œuvres

Le choix des œuvres théâtrales pouvant être présentées à la télévision est limité par un certain nombre de contraintes qui tiennent au média lui-même, au public et à l'équilibre de la programmation.

D'abord, une pièce doit être matérialisable au petit écran. Malgré sa souplesse par rapport au théâtre, la télévision ne dispose pas, comme le cinéma, de ressources illimitées. À cette époque, les limites de mises en scène, d'effets spéciaux, de trucages, etc., situent le nouveau média dans le voisinage proche du théâtre sur scène. On puise donc très naturellement dans le répertoire théâtral. Et à l'intérieur de ce répertoire, les contraintes budgétaires ne permettent pas de monter n'importe quelle œuvre.

Ensuite, une pièce doit être d'un niveau moral irréprochable. Si certaines parties du dialogue peuvent être biffées ou transformées (ce en quoi on ne se gêne pas), certains thèmes

ne peuvent être abordés. Florent Forget reconnaît, dans un document daté d'octobre 1955, qu'« un immense théâtre est condamné par ses sujets scabreux, par ses théories subversives, par son nihilisme ou son immoralisme³⁰ ». Outre cette autocensure, le public exerce une énorme pression sur les autorités, par des appels téléphoniques, des lettres ou d'autres démarches. Si CBFT-Montréal fait montre d'une réelle prudence, il semble qu'elle ait eu aussi conscience d'un certain rôle éducatif à jouer et qu'elle passa outre à certaines réserves ou pressions.

Enfin, le souci d'une programmation théâtrale harmonieuse commande aussi le choix des pièces. Une pièce n'est pas une production isolée. Il faut en concevoir la place dans l'ensemble de la série. Durant ces cinq premières années, une critique fréquente a trait au nombre trop grand d'œuvres sérieuses (près des trois quarts de l'ensemble). Le public réclame des comédies, du « boulevard ». Une autre critique vise les pièces aux thèmes éculés, banals, sans actualité.

Sans doute le choix demeure-t-il encore très étendu, mais c'est surtout parce qu'on peut puiser au répertoire étranger.

Le répertoire étranger dans la production de CBFT-Montréal

Lorsque débute la télévision dans la Province, la dramaturgie québécoise n'existe pratiquement pas. Il n'est donc pas question d'alimenter la machine avec les œuvres du terroir. Sur un total de 360 œuvres produites par CBFT-Montréal en français, de 1952 à 1957, nous comptons près de 190 textes tirés du répertoire étranger, soit 52,7% du total des réalisations du poste de Radio-Canada. La part des œuvres non québécoises est donc relativement importante. La ventilation, pour cette demi-décennie, de l'apport respectif des différents pays se lit comme suit :

France.....	31,9% des œuvres produites
Grande-Bretagne.....	6,9% des œuvres produites
États-Unis	4,4% des œuvres produites
Autres	8,4% des œuvres produites
(Canada anglais	1,1% des œuvres produites)
(QUÉBEC	47,3% des œuvres produites)

Le répertoire français, très naturellement, représente près du tiers des productions de CBFT-Montréal, soit plus d'une centaine d'œuvres, presque exclusivement théâtrales.

La Grande-Bretagne vient au second rang avec une vingtaine d'œuvres, représentant près de 7% du total, d'où se dégagent W. Shakespeare, O. Wilde, B. Shaw, outre les adaptations de romans (E. Brontë, G. Green) et une série d'auteurs moins importants.

Les États-Unis sont relativement bien servis, du fait de la proximité géographique, du mode de vie très proche de celui du Québec, de la connaissance que beaucoup de réalisateurs et scripteurs ont de la langue, tout cela permettant plus facilement les adaptations et les traductions.

Enfin, 8,4% des œuvres produites par CBFT-Montréal, soit une trentaine, ont été prises dans le répertoire d'une dizaine de pays: Hollande (F. Molnár, J. Heltai), Norvège (Ibsen), Russie (Tchekhov), Espagne (F. Garcia Lorca, A. Casona, Martinez-Sierra), Belgique (M. Maeterlinck), Allemagne (H. Rossmann), Autriche (Fritz Hochwalder), Roumanie (I.L. Caragiale), Italie (Benedetti).

Il est intéressant d'observer que les œuvres canadiennes-anglaises ne sont représentées que quatre fois durant ces cinq ans, autant, donc, voire moins, que des pays comme la Hollande, la Norvège ou la Russie³¹, et qu'elles arrivent sur le tard, durant l'année 1957.

Au total, malgré la prépondérance très logique du répertoire français, nous constatons une certaine diversité dans l'éventail géographique des œuvres présentées. Les textes des auteurs québécois représentent 47,3%; on peut évaluer différemment le résultat, mais, compte tenu de la situation de la dramaturgie québécoise à l'époque, l'effort nous apparaît notable. Toutefois, le bilan est en deçà de ce vers quoi tendait la télévision francophone du Canada.

La difficile recherche d'un répertoire québécois

En 1950, lors des séances du Comité spécial sur la radio-diffusion visant à mettre sur pied la télévision canadienne, les différents témoins recommandaient aux parlementaires que le

théâtre québécois, pour le réseau français, contribue de façon importante à la constitution des programmes. Sous-estimait-on, alors, les besoins de la télévision ou surestimait-on la richesse de la dramaturgie québécoise ? Toujours est-il que malgré des intentions très fermes d'exploiter le répertoire québécois et en dépit de mesures concrètes établies pour susciter la création, les résultats, bien que non négligeables, apparaissent encore faibles en 1957 ; à tout le moins, l'effort est laborieux.

Dès le printemps 1952, Florent Forget écrit : « La radio a contribué à développer et à faire connaître de jeunes écrivains ; la télévision ouvre des possibilités encore plus nombreuses et aidera peut-être à donner au théâtre canadien de jeunes dramaturges qui font malheureusement défaut en ce moment³² ». C'était là un souhait et un constat de la situation. Durant ces cinq ans, les responsables de la télévision québécoise vont tendre à réaliser ce souhait en modifiant la situation.

Il semble que dans les premiers temps on ait cru que le nouveau média attirerait naturellement les auteurs. Quelques textes sont reçus au début, de piètre qualité, renvoyés pour certains, joués pour d'autres et faisant un « four » qui décourage nombre d'écrivains à se risquer dans cette galère. Et les réalisateurs sont très suspicieux à l'égard de beaucoup d'auteurs. En janvier 1955, chargé de trouver 36 textes originaux, Georges Groulx prévoit que « bon nombre de ceux qui seront reçus ne vaudront rien³³ ». En septembre 1955, Florent Forget, soumettant un projet de concours d'auteurs dramatiques pour trouver 20 textes originaux, reçoit comme première objection de Fernand Guérard : « Trouver 20 bons textes n'est pas chose facile³⁴ ».

La première offensive d'envergure date du début de l'année 1954 : Jean Léonard, chargé de la réalisation de **Théâtre d'été** (ou **Été 54**), envoie des demandes à différents auteurs, leur exposant l'esprit et les dimensions de l'émission. Une réponse d'Yves Thériault apparaît révélatrice des démarches faites alors par CBFT auprès des écrivains : « C'est LA PREMIÈRE FOIS, depuis que la télévision fonctionne, que l'on me fait une offre concrète. Avant l'on me disait : "fais-moi un texte ! Si

c'est potable, nous l'achèterons..." Admets avec moi que comme offre c'était on ne peut plus vague³⁵».

Cependant, au fur et à mesure que les mois passent et que **Le Téléthéâtre de Radio-Canada** va d'insuccès en insuccès, les autorités affirment à maintes reprises leur volonté d'inscrire des œuvres québécoises à l'horaire. En 1955, Florent Forget, directeur des émissions théâtrales, appelle de ses vœux

Une pièce originale [...]. Une pièce qui nous viendrait d'un de nos auteurs connus, d'une personne ayant quelque expérience de l'écriture dramatique ou même d'un parfait inconnu. Découvrir au hasard de ces immenses lectures un sujet qui frappe, la trame qui se noue, les caractères neufs, une action se situant chez nous [...]. Et surtout ce serait une pièce canadienne. Une action qui se déroulerait dans nos cadres quotidiens, abordant un problème qui serait le nôtre. Notre téléthéâtre demande des œuvres originales [...]. Avouons-le, nous sommes pauvres en auteurs dramatiques pour le téléthéâtre et nous ne pouvons pas courir le risque de monter une pièce médiocre sous prétexte qu'elle est canadienne après certains insuccès que nous avons connus³⁶.

Jusqu'en 1956, les efforts en vue de trouver des textes originaux, écrits pour la télévision, obtiennent donc peu de résultats. C'est loin d'être la ruée. On observe chez les auteurs québécois crainte et inhibition devant le nouveau média. Il faut donc, à CBFT-Montréal, prendre des mesures concrètes permettant de modifier cette situation en facilitant la tâche des auteurs.

Tout un train de mesures sont prises par Radio-Canada dans le courant de 1956. Au début de l'année c'est, d'abord, la création à Montréal d'un Service des textes (parfois appelé « Bureau des textes »). Sa mission est de centraliser les manuscrits, de les étudier, d'effectuer un premier tri et de donner des avis aux réalisateurs. En outre, il conseille les auteurs sur la technique d'écriture exigée par le média. Il publie, à cet effet, un *Manuel des textes* (18 pages) et un bulletin trimestriel, *The Television and Radio Writer*. En outre, en septembre 1956, s'ouvre dans le cadre de la faculté des Lettres de l'Université de Montréal un cours de création littéraire à l'intention des jeunes écrivains de radio et de télévision. Aurèle Seguin et André Ouimet ont été, semble-t-il, à l'origine de cette réalisation. En septembre 1955, Florent Forget avait soumis un projet de concours dramatique, pour

l'été 1956, afin de susciter des textes. Accueillie d'abord favorablement, l'idée est finalement abandonnée. En décembre 1956, Jacques Landry, directeur adjoint des programmes, suggère de libérer trois réalisateurs durant deux mois afin de « préparer d'avance toute la prochaine saison du "Téléthéâtre" ». En plus de travailler avec un ou deux auteurs de chez nous³⁷ ». Toujours durant l'année 1956, les cachets alloués aux auteurs sont substantiellement augmentés : le cachet d'une pièce radiophonique passe de 125 à 600 dollars, celui d'une pièce pour la télévision de 200 à 1 000 dollars ; les œuvres de plus d'une heure se méritent 1 250 dollars³⁸. Comme on avait remarqué que les auteurs québécois hésitaient à écrire pour **Le Téléthéâtre de Radio-Canada** dont le format de 90 minutes les impressionnait, on crée, en juillet 1956, **Le Théâtre populaire**, d'une durée d'une heure, destiné à produire en priorité des œuvres d'auteurs québécois. Au cours de l'année 1957, **Le Téléthéâtre de Radio-Canada** est lui-même ramené à 60 minutes.

Si ces mesures semblent avoir donné quelques résultats, le bilan que l'on peut faire en 1957 est cependant mitigé. La période expérimentale et les toutes premières semaines de diffusion avaient bien laissé augurer de l'avenir. Le premier téléthéâtre apparu au petit écran, en circuit fermé, est une œuvre de Marcel Dubé, *De l'autre côté du mur*³⁹. Le premier téléthéâtre effectivement diffusé est un texte de Pierre Pétel, *Le Seigneur de Brinqueville* (3 août 1952). En septembre et octobre 1952, ce ne sont pas moins de quatre pièces québécoises qui sont au programme⁴⁰ dans le format réduit, il est vrai, de 30 minutes. Il faut attendre, ensuite, le 16 mai 1955 pour que soit diffusée *Zone*, de Marcel Dubé et, le 3 juillet 1955, pour que soit présentée la première œuvre de grande envergure (90 minutes) écrite spécialement pour la télévision : *L'École de la peur*, de Claude Juras. L'effort, ensuite, s'enlise.

Sur près de 300 heures de téléthéâtres en français produites par CBFT-Montréal, les textes québécois représentent un peu plus de 120 heures, soit 36,7%, ce qui ne fait, toutefois, que 27,6% du temps d'antenne total réservé aux téléthéâtres entre 1952 et 1957. Sur les 370 œuvres de tout format montées à CBFT-Montréal, 185, soit 47,3%, sont dues à la plume d'auteurs

québécois. Nous observons cependant des variations au cours de ces cinq années :

1952-1953 :	9 œuvres (8,6% des téléthéâtres diffusés)
1953-1954 :	45 œuvres (27,9% des téléthéâtres diffusés)
1954-1955 :	23 œuvres (29,6% des téléthéâtres diffusés)
1955-1956 :	54 œuvres (57,8% des téléthéâtres diffusés)
1956-1957 :	54 œuvres (28,5% des téléthéâtres diffusés)
Total	179 œuvres (27,6% des téléthéâtres diffusés)

Durant la première année, les quelques œuvres québécoises sont noyées dans l'ensemble des téléthéâtres dont une bonne partie provient des États-Unis. La situation se rétablit durant la seconde année; mais, malgré le nombre d'œuvres (45 au total), le pourcentage n'atteint guère que 27,9% car ces textes concernent surtout des émissions de 30 minutes. En 1954-1955, la situation reste sensiblement la même quant à la proportion du temps d'antenne, bien que le nombre absolu d'œuvres produites diminue. L'année 1955-1956 est celle où la part des auteurs québécois est la plus importante avec 57,8% du temps de diffusion consacré aux téléthéâtres. Les mesures prises à cette époque semblent porter leurs fruits. L'élan se maintient en 1956-1957 : CBFT-Montréal diffuse 54 textes québécois, le même nombre que l'année précédente. La baisse du temps d'antenne qui leur est consacré s'explique par l'inscription à l'horaire de deux séries de téléthéâtres sur film. Cette évolution ne suit qu'imparfaitement le nombre des auteurs ayant participé aux émissions théâtrales entre 1952 et 1957.

Sans entrer dans le détail des œuvres et des carrières, nous pouvons cependant observer un certain nombre de points dans cet éventail d'auteurs et d'œuvres québécois.

Au total, 56 auteurs participent à un moment ou à un autre de cette demi-décennie aux émissions théâtrales de la télévision de Radio-Canada au Québec. Chaque année, CBFT-Montréal utilise les textes d'un nombre à peu près fixe d'écrivains : mise à part l'année 1952-1953, durant laquelle (période expérimentale comprise) seulement 11 auteurs figurent au tableau, nous enregistrons, pour les quatre années suivantes, successivement 21, 17, 18 et 16 auteurs. Parmi eux, quelques-uns se retrouvent régulièrement : Marcel Dubé (de 1952 à

1957), Félix Leclerc (de 1952 à 1957), Yves Thériault (de 1954 à 1957), Robert Choquette (de 1954 à 1957). Ce sont là les quatre auteurs de téléthéâtres les plus prolifiques. C'est Robert Choquette qui, avec 58 émissions et 30 heures de création, occupe le premier rang. Cette performance est due principalement à la série **Quatuor** qui représente 56 émissions et 28 heures à elle seule. En seconde place arrive Marcel Dubé. Entre 1952 et 1957, CBFT-Montréal produit 10 de ses textes qui forment 10 heures d'émissions. Félix Leclerc vient en troisième place. Avec ses 4 « sketches » du **Théâtre Addison** et deux grands téléthéâtres de 90 minutes, il arrive à 5 heures de production. Yves Thériault le talonne avec 4 heures 30 minutes et 6 émissions, dont quatre textes d'une demi-heure, une pièce de 90 minutes et une de 60 minutes. Jean Desprez, enfin, obtient 3 heures d'antenne grâce à la série **Je me souviens** (6 des émissions de la série). Les 51 autres écrivains ont présenté de deux heures à trente minutes d'émission selon les cas.

Le second point à noter dans cette brochure d'auteurs dramatiques est leur moyenne d'âge relativement basse. Plusieurs, tels les Dubé, Aquin, Languirand, Gréco, n'ont pas 25 ans à l'époque de leur premier texte. Plusieurs autres ont à peine dépassé les 30 ans. Certains ont déjà publié quelques œuvres (Choquette, De Grandmont, Grignon, Guèvremont, Thériault, Loranger, Savary). D'autres sont des débutants ayant cependant, comme Dubé, Filiatrault et Jutras, remporté quelques succès. D'autres encore ont, soit déjà écrit des textes radiophoniques (13 au total), soit effectué des adaptations pour la télévision (une quinzaine). Il n'en demeure pas moins que beaucoup sont des débutants. Rétrospectivement, Jacques Languirand constate : « Au début on prenait des risques très grands. Le risque, par exemple, de demander à un jeune auteur qui n'avait même pas trente ans d'écrire un téléthéâtre comme *Les Grands Départs*⁴¹ ». Les risques, toutefois, sont en partie calculés. Au début tout au moins, la plupart des pièces diffusées ont été jouées et ont remporté prix et succès. *Zone* a reçu trois trophées. *Le Roi David* (25 avril 1954, de J. Filiatrault) a été remarqué au Festival dramatique de l'Ouest et *Le Marcheur* (15 janvier 1956) de Y. Thériault a été joué au Gesu en 1953 et diffusé à la radio

dans la série **Théâtre canadien**. *Ressac* (31 janvier 1954, de P. Petel) a été présenté à CBF en juillet 1952 dans le programme **Théâtre du Grand Prix**. *Faux Départ* (16 décembre 1956, de L. Pelland) a aussi été monté à la radio sous le titre « La porte du ciel ».

Cependant, ce répertoire au succès assuré n'est pas inépuisable. Il faut créer des textes inédits et susciter des œuvres pour la télévision elle-même. Il est sans doute difficile de dresser un bilan exact de ces différentes catégories. Nous pouvons, toutefois, avancer avec une quasi-certitude les proportions suivantes :

œuvres déjà jouées au théâtre ou à la radio 10%
 œuvres inédites (mais écrites pour le théâtre) 47%
 œuvres écrites spécialement pour la télévision 43%

La part, somme toute importante, des œuvres écrites pour la télévision se justifie par la présence de séries telles que **Quatuor** et **Je me souviens**. La part des téléthéâtres de plus grande envergure (60 à 90 minutes) ne représente guère qu'une vingtaine d'heures, soit moins de la moitié de ces 43%.

Et c'est là un dernier point remarquable de cette analyse : les auteurs québécois abordent avec une infinie prudence les grands téléthéâtres. Angèle Dupuis, du Service des textes de Radio-Canada à Montréal, fait ce constat en 1957 :

Dans le domaine des téléthéâtres, nos écrivains semblaient naguère moins bien partagés. Un bon nombre hésitaient à faire leurs armes au Téléthéâtre de Radio-Canada, histoire de ne pas se casser le cou. Rédiger un texte d'une heure et demie constitue une entreprise d'envergure. Fort heureusement, ces auteurs peuvent désormais trouver place où s'exprimer⁴².

En réalité, quoi qu'en dise Angèle Dupuis, la situation ne semble guère avoir changé en 1957. Mais la création d'un programme d'une heure et la réduction du **Téléthéâtre de Radio-Canada** à 60 minutes en 1957 créent, en effet, « une place où [ils peuvent] s'exprimer ». Sur un total de 185 œuvres québécoises, un peu plus de 20 sont d'un format de 90 minutes, un nombre analogue relève d'un gabarit de 60 minutes. Le reste, près de 140, se situe dans le format de 30 minutes.

Somme toute, prise dans les mailles de contraintes diverses, la jeune télévision québécoise a réussi, avec des ratés, à

présenter un répertoire, sinon très riche et très populaire, tout au moins varié. Dans une province où la production littéraire et dramatique était peu considérable, elle est parvenue à susciter des œuvres québécoises. Après les auteurs arrivés à la télévision, nous voyons désormais naître des auteurs partis de la télévision.

CONCLUSION

Déjà, après cinq ans, on pouvait dire que la rencontre du théâtre avec la télévision avait été, au Québec, un succès.

Désormais, nombre d'auteurs, grâce aux cachets substantiels qui leur sont versés, vont pouvoir, sinon vivre totalement de leur plume, du moins entrevoir des jours meilleurs.

Ainsi en est-il aussi des comédiens qui trouvent au petit écran nombre de rôles qui rendent leurs conditions de vie moins précaires et leur procurent une reconnaissance sociale. Beaucoup, d'ailleurs, vont apprendre leur métier au petit écran.

Ainsi, encore, en est-il pour le public. La télévision a suscité chez lui le goût du théâtre. Ce qui était jadis surtout le fait d'une élite devient un phénomène de masse. La télévision arrache le théâtre à la hiérarchie et aux privilèges. Durant les trois premières années, pourtant, il semble que le théâtre à Montréal ait subi les contrecoups de l'arrivée de la télévision. Mais, après cette période normale de désaffection, la vie théâtrale reprend, des troupes se créent, les entrées augmentent, les œuvres se multiplient.

En septembre 1957, au cours de l'émission du cinquième anniversaire, Judith Jasmin pouvait dire :

Nous sommes devenus des familiers, des habitués du théâtre. La preuve ? Eh bien, des troupes de théâtre qui augmentent, le nombre de représentations et de recettes qui augmentent, un festival qui est subventionné, un théâtre donné aux Canadiens par une maison de commerce. Cela prouve qu'en 1957 non seulement les lecteurs, mais le client, est devenu un homme qui va au théâtre, parce qu'il a repris le goût du théâtre. Tout cela à cause de ces cinq années de théâtre télévisé. C'est l'idée théâtre qui est réhabilitée au Canada français. Le théâtre martyr, souffrant, en faillite, le comédien victime sociale, sont bien morts⁴³.

ANNEXE 1

Liste des auteurs québécois ayant participé aux émissions théâtrales de CBFT entre 1952 et 1957 (par ordre d'apparition).
(T : téléthéâtre de 90 m ; 0 : téléthéâtre de 60 m ; ∅ : téléthéâtre de 45 m ; t : téléthéâtre de 30 m)

	Période expérimen- tale	1952- 1953	1953- 1954	1954- 1955	1955- 1956	1956- 1957	TOTAL émissions	TOTAL heures
Marcel DUBÉ	t ?	Ttt	tt	T	T	Ttt	10	10 h
Pierre PÉTEL	t		T				2	2 h
Joseph SCHULL	t				0		2	1 h 30 m
Jean LAZARE		t			6t ¹		7	2 h 30 m
Claude JUTRAS		T					1	1 h 30 m
Félix LECLERC		tttt	T			T	6	5 h
Odette COUPAL		t					1	30 m
Jacques LÉTOURNEAU		t					1	30 m
Roger SIMARD		t					1	30 m
Robert ARTHUR		t					1	30 m
Guy DUFRESNE		∅	t	tt			4	2 h 15 m
Fernand DORÉ			T0				2	2 h 30 m
Michel GRÉCO			T	T			2	3 h
Raymond GÉRARD			T				1	1 h 30 m
Jean FILIATRAULT			T				1	1 h 30 m
Yves THÉRIAULT			tt	tt	T	0	6	4 h 30 m
Jean LAFOREST			t		T	0	3	3 h
L.-G. CARRIER			t			T	2	2 h
Robert CHOQUETTE			t	t	20t ²	36t ²	58	30 h
Claude-H. GRIGNON			t				1	30 m
Geneviève GUÉVREMONT			t				1	30 m
Louis MORISSET			t	t			2	1 h
Al. BRISSET-THIBAUDEAU			t			0	2	1 h 30 m
Diane CAREL			t				1	30 m
Charlotte SAVARY			t				1	30 m
Eugène CLOUTIER			t4t ³				5	2 h 30 m
Éloi de GRANDMONT			t	t		0	3	2 h
Anne DU COUDRAY			t				1	30 m

Pierre DAGENAIS	T		1	1 h30 m	
J.-P. PINSONNEAULT	T		1	1 h30 m	
Louis PELLAND	t		1	30 m	
Paul LEGENDRE	t		1	30 m	
Gérald TASSÉ	t		1	30 m	
Roger CITERNE	t		1	30 m	
Hubert AQUIN	t		1	30 m	
François VALÈRE	t		1	30 m	
Guy PARENT	t ⁴		1	30 m	
Françoise LORANGER		Tt	2	2 h	
Alexandre RIVEMALE		T	1	1 h30 m	
J.-R. RÉMILLARD		0	0	2	2 h
Mario DULIANI		0		1	1 h
Marcel CABAY		0		1	1 h
Ivan BRUGGEMAN		0		1	1 h
Paul ALAIN		0		1	1 h
Claude AUBRY		0		1	1 h
Jules GOBEIL		0		1	1 h
Henri DEYGLUN		0		1	1 h
Guy BOULIZON		0		1	1 h
Alec PELLETIER		T ⁵		1	2 h
Jean DESPREZ		6t ⁶		6	3 h
André LAURENDEAU			0	1	1 h
Adèle LAUZON			0	1	1 h
Lise LAVALLÉE			0	1	1 h
Bertrand VAC			0	1	1 h
Berthelot BRUNET			0	1	1 h
Jeanne FREY			0	1	1 h
Louis FRÉCHETTE ⁷					

¹ La série *Je me souviens*, écrite alternativement avec Jean Desprez.

² Il s'agit de la série *Quatuor*. Nous comptons ici le nombre d'émissions, et non le nombre de textes. Rappelons que le principe de *Quatuor* est de présenter un récit en 4 émissions.

³ Sa série *Gros plan*.

⁴ Téléthéâtre sans texte et sans comédien (« Après coup ») diffusé dans le cadre de la série *Trente secondes*, programme-laboratoire.

⁵ Téléthéâtre de 2 heures, « Le faux col », Noël 1955.

⁶ La série *Je me souviens*, écrite alternativement avec Joseph Schull.

⁷ Il s'agit d'une adaptation par Pierre Pétel de son conte « Noël sous la neige ».

ANNEXE 2

*Pièces présentées dans le cadre du Téléthéâtre de Radio-Canada (1952-1957).
(Les titres en italiques désignent des œuvres d'auteurs québécois.)*

Titre	Pays	Auteur	Adaptateur	Réalisateur	Date
1952-1953					
Le Locataire du 3 ^e	G.-B.	Jérôme-K. Jérôme	Jeanne Frey	J.-Y. Bigras	10-4-53
L'Héritière	É.-U.	H. James	Andréanne Lafond	R. Racine	17- 4-53
Ce soir à Samarcande	Fr.	Jacques Deval	François Valère	F. Quirion	24- 4-53
Le Pendu dépendu	Fr.	Henri Ghéon	Martine Jasmin	G. Groulx	1- 5-53
Les Zonderling	Fr.	Robert Merle	Louis Pelland	J.-Y. Bigras	8- 5-53
<i>Zone</i>	Q.	Marcel DUBÉ		J. Boisvert	16- 5-53
Le Tartuffe	Fr.	Molière	Jean Gascon	R. Racine	22- 5-53
Jeanne et ses juges	Fr.	Thierry Maulnier	?	?	5- 6-53
Paquebot Tenacity	Fr.	Charles Vildrac	M. Bazana	J.-P. Fugère	12- 6-53
Un mari idéal	G.-B.	Oscar Wilde	François Valère	F. Quirion	19- 6-53
<i>Ondine</i>	Fr.	Giraudoux	M. Bazana	G. Groulx	26- 6-53
<i>L'École de la peur</i>	Q.	Claude JUTRAS		J. Boisvert	3- 7-53
1953-1954					
<i>Rue de la Friponne</i>	Q.	Fernand DORÉ		J.-P. Ladouceur	25- 9-53
La Duchesse d'Algues	G.-B.	Peter Blackmore	François Valère	F. Quirion	2-10-53
Eugénie Grandet	Fr.	Honoré de Balzac	Andréanne Lafond	R. Racine	9-10-53
Antigone	Fr.	Jean Anouilh	Marcel Dubé	G. Groulx	16-10-53
Le Rayon des jouets	Fr.	Jacques Deval	Jeanne Frey	J.-Y. Bigras	30-10-53
La Liberté est un dimanche	Fr.	Pol Quentin	Odette Coupal	F. Quirion	6-11-53
Un sujet de roman	Fr.	Sacha Guitry	Andréanne Lafond	R. Racine	13-11-53
<i>Les Veuves</i>	Q.	Michel GRÉCO		G. Groulx	20-11-53

Amours	Fr.	Paul Nivoix	Jeanne Frey	J.-Y. Bigras	27-11-53
Les Piliers de la société	Nrv.	Henrik Ibsen	François Valère	F. Quirion	11-12-53
Les Hauts de Hurle-vent	G.-B.	Emily Brontë	Andréanne Lafond	R. Racine	18-12-53
Treize à table	Fr.	Marc-G. Sauvageon	Éloi de Grandmont	G. Groulx	1- 1-54
La Barque sans pêcheur	Es.	Alexandro Casona	Jeanne Frey	J.-Y. Bigras	10- 1-54
L'Insoumise	Fr.	Pierre Fondaie	Jeanne Frey	F. Quirion	17- 1-54
Jean de la lune	Fr.	Marcel Achard	Andréanne Lafond	R. Racine	24- 1-54
Ressac	Q.	Pierre PÉTEL		P. Pétel	31- 1-54
L'Homme au parapluie	G.-B.	Dinner/Morum/Quentin	Georges Groulx	G. Groulx	7- 2-54
La Ménagerie de verre	É.-U.	Tennessee Williams	Jeanne Frey	J.-Y. Bigras	14- 2-54
<i>Le Masque</i>	Q.	Raymond GÉRARD		F. Quirion	21- 2-54
Les plus beaux yeux du monde	Fr.	Jean Sarment	M. Bazana	R. Racine	28- 2-54
Les mal-aimés	Fr.	François Mauriac	G. Tassé	G. Groulx	7- 3-54
Il était une fois	Bel.	François de Croisset	Robert Choquette	N. Gauvin	14- 3-54
Miss Mabel	G.-B.	R.-C. Sheriff	Jeanne Frey	J.-Y. Bigras	28- 3-54
Le Cocotier	Fr.	Jean Guitton	François Valère	F. Quirion	4- 4-54
Le Chant du berceau	Esp.	Martinez-Sierra	Françoise Faucher	G. Groulx	11- 4-54
Seconds visages	É.-U.	E. Marshall	Paul Lamy	G. Parent	18- 4-54
<i>Le Roi David</i>	Q.	Jean FILIATRAULT	Henri Norbert	R. Racine	25- 4-54
Ma sœur de luxe	Fr.	A. Birabeau	Jeanne Frey	J.-Y. Bigras	2- 5-54
Les Hommes proposent	G.-B.	A.-J. Cronin	François Valère	F. Quirion	9- 5-54
Beau sang	Fr.	Jules Roy	Jacques Létourneau	G. Groulx	16- 5-54
Le Sourire de la Joconde	G.-B.	Aldous Huxley	Andréanne Lafond	R. Racine	23- 5-54
<i>Les Malheurs d'un sellier</i>	Q.	Félix LECLERC		J.-Y. Bigras	30- 5-54

1954-1955

Au petit bonheur	Fr.	Marc-G. Sauvageon	J. de Rigault	Fl. Forget	7-11-54
La Maison de la nuit	Fr.	Thierry Maulnier	François Valère	F. Quirion	14-11-54
<i>Chambre à louer</i>	Q.	Marcel DUBÉ		L.-G. Carrier	21-11-54
Les Fourberies de Scapin	Fr.	Molière	Georges Groulx	G. Groulx	28-11-54
La Maison de l'Estuaire	G.-B.	E. Percy	Anne-Marie St Pierre	P. Dagenais	5-12-54
Les Jours heureux	Fr.	C.-A. Puget	Louis Morisset	Fl. Forget	12-12-54
Les dix petits nègres	G.-B.	Agatha Christie	Jeanne Frey	F. Quirion	19-12-54

Titre	Pays	Auteur	Adaptateur	Réalisateur	Date
La Fée	Holl.	Ferenc Molnár	Marcel Dubé	L.-G. Carrier	26-12-54
Le Jeu de l'amour et du hasard	Fr.	Marivaux	Paul Alain	G. Groulx	2- 1-55
<i>Lie de vin</i>	Q.	Pierre DAGENAIS		P. Dagenais	9- 1-55
Cinq hommes et un pain	All.	H. Rossmann	André Roche	Fl. Forget	16- 1-55
L'Éventail de Lady Windermere	G.-B.	Oscar Wilde	Jeanne Frey	F. Quirion	23- 1-55
Moïra	Fr.	Julien Green	Hubert Aquin	L.-G. Carrier	30- 1-55
Le Testament du P. Leleu	Fr.	R. Martin du Gard	Louis Pelland	P. Dagenais	13- 2-55
Sébastien	Fr.	Henri Troyat	Jacques Létourneau	Fl. Forget	20- 2-55
<i>La Clé de l'énigme</i>	Q.	Michel GRÉCO		F. Quirion	27- 2-55
Fantasio	Fr.	Alf. de Musset		L.-G. Carrier	6- 3-55
Tovaritch	Fr.	Jacques Deval	François Deval	N. Gauvin	13- 3-55
Liliom	Holl.	Ferenc Molnár	F. St Pierre	P. Dagenais	20- 3-55
<i>L'Impasse</i>	Q.	J.-P. PINSONNEAULT		Fl. Forget	27- 3-55
Il est minuit, dr Schweitzer	Fr.	Gilbert Cesbron	François Valère	F. Quirion	3- 4-55
Le Barbier de Séville	Fr.	Beaumarchais	Georges Groulx	G. Groulx	10- 4-55
Les Vivants	Fr.	Henri Troyat	Marcel Dubé	L.-G. Carrier	17- 4-55
Cyclone	Fr.	Simon Gantillon	C. Lacombe	P. Dagenais	24- 4-55
Le Voyage de M. Perrichon	Fr.	E. Labiche	Fl. Forget	Fl. Forget	1- 5-55
Le Barbier de Séville	Fr.	Beaumarchais	Georges Groulx	G. Groulx	8- 5-55
Les Vivants	Fr.	Henri Troyat	Marcel Dubé	L.-G. Carrier	15- 5-55
1955-1956					
Rebecca	Fr.	Daphné du Maurier	François Valère	F. Quirion	16-10-55
Si je voulais	Fr.	Géraldy/Spitzer		G. Groulx	23-11-55
Grâce encore pour la terre	Fr.	J. Romains	Henri Deyglun	J. St. Jacques	30-10-55

Sincèrement	Fr.	M. Duran	Éloi de Grandmont	L.-G. Carrier	6-11-55
Monsieur Beverly	Fr.	G. Berr/L. Verneuil	Françoise Faucher	G. Robert	20-11-55
Dans sa candeur naïve	Fr.	Jacques Deval	Roger Garand	F. Quirion	27-11-55
Montserrat	Fr.	Emmanuel Roblès	Adèle Lauzon	G. Groulx	4-12-55
La Reine Blanche	Fr.	Barrillet/Grédy	Yvette Brind'Amour	J. St. Jacques	11-12-55
Un cas intéressant	It.	Dino Buzatti	André Roche	L.-G. Carrier	18-12-55
Asmodée	Fr.	François Mauriac	François Valère	F. Quirion	8- 1-56
<i>Le Marcheur</i>	Q.	Yves THÉRIAULT		J. St. Jacques	15- 1-56
La Double Inconstance	Fr.	Marivaux	Paul Alain	G. Groulx	22- 1-56
<i>La Nuit se lève</i>	Q.	Marcel DUBÉ		L.-G. Carrier	29- 1-56
Sur la terre comme au ciel	Autr.	Fritz Hochwalder	Éloi de Grandmont	G. Robert	5- 2-56
Mon crime	Fr.	Louis Verneuil	Jeanne Frey	F. Quirion	12- 2-56
Plainte contre inconnu	Fr.	Georges Neveux	Paul Alain	G. Groulx	19- 2-56
Ce chant du rossignol	Fr.	R. Ferdinand	Mercedes Palomino	J. St. Jacques	26- 2-56
<i>Madame la Présidente</i>	Q.	Françoise LORANGER		G. Robert	11- 3-56
<i>Le Vent sur la falaise</i>	Q.	Jean LAFORREST		F. Quirion	18- 3-56
Le Dialogue des Carmélites	Fr.	G. Bernanos	Père Legault	R. Racine	25- 3-56
<i>Le Ciel des oiseaux</i>	Q.	Alexandre RIVEMALE		G. Groulx	22- 4-56

1956-1957 (jeudi)

<i>Pour cinq sous d'amour</i>	Q.	CARRIER/DUBÉ		L.-G. Carrier	11-10-56
Est-il bon, est-il méchant ?	Fr.	Diderot	Jean Doat	G. Robert	25-10-56
Le Héros et le soldat	G.-B.	Bernard Shaw	J.-P. Fugère	J.-P. Fugère	8-11-56
<i>Hamlet</i>	Q.	Jacques LANGUIRAND	d'après Thomas Kyd	L.-G. Carrier	22-11-56
Knock	Fr.	Jules Romains	Éloi de Grandmont	G. Robert	6-12-56
L'Annonce faite à Marie	Fr.	Paul Claudel	J.-P. Fugère	J.-P. Fugère	20-12-56
Cendres (60')	C.	Mac Shoub	trad. et adap. Dubé	L.-G. Carrier	3- 1-57
La Justice peut attendre (60')	G.-B.	Jeffrey Del	Éloi de Grandmont	G. Robert	17- 1-57
Une lettre perdue (60')	Roum.	Ion Luca Caragiale	Jacques Languirand	J.-P. Fugère	31- 1-57
<i>L'Orme de mes yeux</i> ('60)	Q.	Jean-R. RÉMILLARD		L.-G. Carrier	14- 2-57
La Puissance et la gloire ('60)	G.-B.	Graham Green	Éloi de Grandmont	G. Robert	28- 2-57
<i>Florence</i> ('60)	Q.	Marcel DUBÉ		J.-P. Fugère	14- 3-57

ANNEXE 3

Répertoire présenté au Théâtre populaire (60 m) (juillet 1956-juillet 1957)
(Les titres en italiques désignent des œuvres d'auteurs québécois.)

Titre	Pays	Auteur	Adaptateur	Réalisateur	Date
ÉTÉ 1956					
Le Miracle dans la montagne	Holl.	Ferenc Molnár	Jean Pettrik	G. Robert	8- 7-56
<i>La Folle Nuit</i>	Q.	Mario DULIANI		G. Delanoe	15- 7-56
<i>Le Pèlerin de Kranine</i>	Q.	Marcel CABAY		J. St. Jacques	22- 7-56
La Souriante Mme Beudet	Fr.	D. Amiel et A. Obey	Berthe Lavoie	G. Robert	29- 7-56
<i>Le Printemps ne fleurit pas le tram.</i>	Q.	J.-Rob. RÉMILLARD		Cl. Desorcys	5- 8-56
La Jeune Veuve	Ital.	Benedetti	Jeanne Frey	J. Gauthier	12- 8-56
<i>Tant que nous vivrons</i>	Q.	Ivan BRUGGEMAN		R. Verne	19- 8-56
<i>Mon neveu Napoléone</i>	Q.	Paul ALAIN		Fl. Forget	26- 8-56
<i>Le Pont de Montreuil</i>	Q.	J. SCHULL	Jean Desprez	P. Leduc	2- 9-56
Mort ou vif	Fr.	Max Régnier	André Roche	R. Verne	9- 9-56
<i>Le Secret de Catherine</i>	Q.	Claude AUBRY		J. Gauthier	16- 9-56
Le Président Haudecœur	Fr.	Roger Ferdinand	Jeanne Frey	Fl. Forget	23- 9-56
L'Affaire Lafarge	Fr.	Marcel Maurette	Éloi de Grandmont	P. Leduc	30- 9-56

AUTOMNE-HIVER 1956-1957

Gringalet	Fr.	Paul Vanderberghe	Berthe Lavoie	R. Verne	7-10-56
Les Deux Madame Caroll	É.-U.	Marguerite Veiller	François Valère	J. Gauthier	14-10-56
Un ennemi du peuple	Norv.	Henrik Ibsen	J. Martin	Fl. Forget	21-10-56
Le Procureur Hallers	Fr.	de Gorsse et Forest	Jeanne Frey	P. Leduc	28-10-56
Altitude 3200	Fr.	Julien Luchaire	Brisset, Thibodeau	R. Verne	4-11-56

Le Sel de la vie	Bel.	M. Maeterlinck	Paul Alain	J. Gauthier	11-11-56
Cette nuit-là	Fr.	Denys Amiel	Berthe Lavoie	B. Paradis	18-11-56
Le Pavillon d'Asnières	Fr.	Charles Méré	Paul Alain	P. Leduc	25-11-56
Les Trois Masques	Fr.	Charles Méré	Paul Alain	R. Verne	2-12-56
L'Homme qui se donnait la comédie	G.-B.	Emely Williams	Berthe Lavoie	J. Gauthier	9-12-56
<i>Faux Départ</i>	Q.	Louis PELLAND		F. Forget	16-12-56
<i>L'Enfant de Noël</i>	Q.	Éloi de GRANDMONT		B. Paradis	23-12-56
Le Grillon du foyer	G.-B.	Charles Dickens	François Valère	P. Leduc	30-12-56
<i>Les Trois d'Orient</i>	Q.	Jules GOBEIL		R. Verne	6- 1-57
Pardonnez-leur	Fr.	Denys Amiel	Héiène Fréchette	J. Gauthier	13- 1-57
Peg de mon cœur	G.-B.	Hartley Mannors	Berthe Lavoie	B. Paradis	20- 1-57
Le Médecin malgré lui	Fr.	Molière		P. Leduc	27- 1-57
<i>L'Étoile rouge</i>	Q.	A. B.-THIBODEAU		R. Verne	3- 2-57
Les Amis terribles	Fr.	Alfred Gheri	Louis Pelland	J. Gauthier	10- 2-57
Le Médecin et la mort	Holl.	Jeno Heitai	Jean Petrik (trad.)	F. Forget	17- 2-57
La Femme de ta jeunesse	Fr.	Jacques Deval	Jeanne Frey	B. Paradis	24- 2-57
Elle détestait les enfants	É.-U.	James Ronald	Louis Morisset	P. Leduc	3- 3-57
Les Cyclones	Fr.	Jules Roy	Raymond Laplante	R. Verne	10- 3-57
La Dame de l'aube	Esp.	Casona	Berthe Lavoie	J. Gauthier	17- 3-57
Bibi	Fr.	Grégoire Leclos	Berthe Lavoie	B. Paradis	24- 3-57
Aujourd'hui comme hier	É.-U.	L. Landauer, J. Ronald	Françoise Loranger	P. Leduc	31- 3-57
<i>La Douance</i>	Q.	Yves THÉRIAULT		R. Verne	7- 4-57
La Cage	C.	Mac Shoub	Marcel Dubé	J. Gauthier	14- 4-57
La Savetière prodigieuse	Esp.	F. Garcia-Lorca	François Valère	B. Paradis	21- 4-57
Le Jeu de l'amour et de la mort	Fr.	Romain Rolland	Brisset, Thibodeau	P. Leduc	28- 4-57
Teddy et partner	Fr.	Yvan Noé	Berthe Lavoie	R. Verne	5- 5-57
<i>La Dette</i>	Q.	Jean LAFOREST		J. Gauthier	12- 5-57
Baccalauréat	Holl.	Ladislas Fodor	Jean Petrik	F. Forget	19- 5-57
Le Printemps de la Saint-Martin	G.-B.	Noel Coward	Paul Hébert	P. Leduc	26- 5-57
Prisonniers de la nuit	É.-U.	M. Atwater	Joseph Martin	R. Verne	2- 6-57
L'Équipage au complet	Fr.	Robert Mallet	E. Pallascio-Morin	J. Gauthier	9- 6-57
<i>La Fin du rêve</i>	Q.	Marcel DUBÉ		C. Desorcy	16- 6-57
Les «lobbies» de M. Mergenwinker	G.-B.	Neilson Bond	Marcel Berteau	J.-P. Fugère	23- 6-57

Titre	Pays	Auteur	Adaptateur	Réalisateur	Date
<i>La Vertu des chattes</i>	Q.	André LAURENDEAU		J.-P. Fugère	30- 6-57
<i>Le Condamné à mort</i>	Q.	Adèle LAUZON		G. Parent	7- 7-57
Empereur Jones	É.-U.	Eugène O'Neil	H. Fréchette-Leduc	L.-G. Carrier	14- 7-57
Mes anges perdus	É.-U.	Ted Mosel	Yves Thériault	Cl. Desorcy	21- 7-57
<i>Avantage pour...</i>	Q.	Lise LAVALLÉE		P. Blouin	28- 7-57
<i>L'Assassin dans l'hôpital</i>	Q.	Bertrand VAC		G. Parent	4- 8-57
Les Dernières cinq minutes	Ital.	Aldo Benedetti	Mario Duliani	B. Paradis	12- 8-57
<i>Le Mariage blanc d'Amandine</i>	Q.	Berthelot BRUNET	Louis Pelland	G. Beaulne	18- 8-57
Les Corbeaux	Fr.	Henri Becque	Joseph Martin	L. Bédard	25- 8-57
La Ronde de nuit	É.-U.	Dorothy Uhnak	Louis Pelland	?	1- 9-57
Anne de Green Gables	C.	L.M. Montgomery	Jean Hamelin (trad.)	J. Gauthier	8- 9-57
La Réponse	Q.	Salverson, Rosenfeld	Gérard Martin (trad.)	?	15- 9-57
<i>M. David a disparu</i>		Jeanne FREY		L. Bédard	22- 9-57

Notes

- 1 Au moment où apparaît la télévision au Québec, la seule troupe montréalaise, semble-t-il, est « Le Théâtre du Nouveau-Monde ». Il est à remarquer que l'année où naît la télévision, disparaît la troupe des « Compagnons de Saint-Laurent ». Il n'y a pas là relation de cause à effet; cependant, CBFT-Montréal va se nourrir de son cadavre et récolter les fruits du travail effectué par cette troupe.
- 2 Statistique tirée de Pierre Pagé, *Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique québécoise 1930-1970*, Montréal, Fides, 1975, Collection « Archives québécoises de la radio et de la télévision », pp. 647-667.
- 3 Florent Forget, « L'avènement de la télévision au Canada », *Revue trimestrielle canadienne*, printemps 1952, vol. XXXVIII, n° 149, p. 43.
- 4 Nous entendons par « série » une suite homogène, identifiée par un titre générique, d'émissions successives présentant un lien entre elles (même formule, même contenu, même titre, même horaire de diffusion et, le plus souvent, même équipe de production).
- 5 Nous traitons ici de la section francophone de la télévision canadienne qui, à cette époque, se limite à Radio-Canada (Télé-Métropole ne fut créée qu'au début de 1961). Dans cet article, nous parlons indifféremment de la télévision québécoise, de Radio-Canada et de CBFT-Montréal (la station montréalaise étant la station-mère d'où proviennent, alors, la quasi-totalité des programmes).
- 6 Nous appelons « régime mixte » la période durant laquelle CBFT-Montréal était un poste bilingue (les programmes anglais et français alternaient dans chacune des soirées). Cette situation se maintint du 6 septembre 1952 au 10 janvier 1954, date à laquelle CBMT-canal 6, poste anglais, fut créé; CBFT devint alors le canal 2, exclusivement francophone.
- 7 L'annexe 2 présente le détail des œuvres diffusées.
- 8 Jusqu'en 1956 nous n'avons que des indications fragiles et très lacunaires. Ce n'est qu'à partir de novembre 1956 que le BBM (Bureau of Broadcast Measurement) relève les cotes d'écoute de demi-heure en demi-heure, région par région. En tout état de cause, pour un tel programme constitué d'œuvres indépendantes les unes des autres, aux genres relativement variés et aux réussites inégales, ces cotes ponctuelles ne donnent guère d'indications sur la popularité réelle de l'ensemble de la série.
- 9 Voir en particulier Émile Gervais, S.J., « Pourquoi pas des émissions populaires? », in *Relations*, avril 1956, p. 97.
- 10 Cette fonction qui apparaît très rarement dans les dossiers de CBFT n'est pas assimilable au « producer » américain; elle paraît plus proche de la notion française de « producteur-tv », c'est-à-dire « concepteur », fournisseur de l'idée (très différent du producteur de cinéma).
- 11 Mémoire de Florent Forget, 1^{er} juin 1956, dossier « Théâtre populaire », Service documentation-dossiers, Radio-Canada, Montréal.
- 12 « Rapport annuel », 25 février 1957, dossier « Théâtre populaire », Service documentation-dossiers, Radio-Canada, Montréal.
- 13 Cette date ne marque que la limite chronologique de notre étude, non la fin du cycle de la série. L'annexe 3 présente le détail de ces œuvres.

- ¹⁴ Mémoire d'Antonin Boisvert à Florent Forget, 6 décembre 1957, dossier « Théâtre populaire », Service documentation-dossiers, Radio-Canada, Montréal.
- ¹⁵ Marcel Ouimet, 23 avril 1954, dossier « Téléthéâtres », vol. I, Service documentation-dossiers, Radio-Canada, Montréal.
- ¹⁶ « Rapport annuel », 11 juin 1957, dossier « Théâtre populaire », Service documentation-dossiers, Radio-Canada, Montréal.
- ¹⁷ Georges Groulx (né en 1922) a fait son cours à l'École du Meuble de Montréal et ses études universitaires à la faculté des Lettres de l'Université de Montréal. Il entra en 1940 chez « les Compagnons de Saint-Laurent » comme homme à tout faire. En 1948, il se rendit en France pour se perfectionner; il joua à Paris avec « la Compagnie d'art théâtral ». Il rejoignit le premier noyau des réalisateurs de télévision en avril 1952. Comédien, il avait tenu, de 1943 à 1948, une quarantaine de rôles et avait monté plusieurs pièces. Après son séjour en France, il fut engagé, en 1951, au « Théâtre du Nouveau-Monde ». Il fit également partie de « Radio-Carabin » pendant quatre ans.
- ¹⁸ Cité in *Théâtre et télévision*, Paris, UNESCO, 1973, p. 82 (sous la direction de Gilles Marsolais).
- ¹⁹ Ted Willis, « How to Right Design, Direct and Enjoy Television Plays » in *The Armchair Theatre*, Londres, Weidenfeld Publis., 1959, p. 77.
- ²⁰ Pour de plus amples renseignements, on pourra se reporter à l'ouvrage publié par l'UNESCO, *Théâtre et télévision*, op. cit.
- ²¹ *Le Devoir*, 11 février 1954, p. 6.
- ²² *Le Devoir*, 28 mai 1956, p. 6.
- ²³ *Loc. cit.*
- ²⁴ Témoignage de Gérard Pelletier, *Le Devoir*, 28 mai 1956, p. 6.
- ²⁵ *La Semaine à Radio-Canada*, 28 juin - 4 juillet 1953, p. 8.
- ²⁶ *La Semaine à Radio-Canada*, 20-26 septembre 1953, p. 8.
- ²⁷ *Le Devoir*, 6 décembre 1955, p. 4.
- ²⁸ Jean-Paul Fugère, « Réflexions d'un réalisateur canadien », *Cahiers d'études de Radio-Télévision* (Paris), juin 1960, n° 26, p. 150.
- ²⁹ *Loc. cit.*
- ³⁰ *Le Devoir*, 29 octobre 1955, p. 2 (interview par Michel Pierre).
- ³¹ Ces œuvres sont : *Cendres* (de Mac Shoub), *La Cage* (de Mac Shoub), *Anne de Green Gables* (roman de L.-M. Montgomery) et *La Réponse* (de G. Salverson).
- ³² Florent Forget, « L'avènement de la télévision au Canada », *art. cit.*
- ³³ Note de Georges Groulx aux réalisateurs pour la préparation d'Été 55, 20 janvier 1955, dossier « Théâtre d'été », Service documentation-dossiers, Radio-Canada, Montréal.
- ³⁴ Note manuscrite en marge du projet de « *Théâtre d'été* » envoyé par Florent Forget à Fernand Guérard, 21 septembre 1955, dossier « Théâtre d'été », Service documentation-dossiers, Radio-Canada, Montréal.
- ³⁵ Réponse d'Yves Thériault à Jean Léonard, 23 février 1954, dossier « Théâtre d'été », Service documentation-dossiers, Radio-Canada, Montréal.
- ³⁶ *Le Devoir*, 29 octobre 1955, p. 2 (interview par Michel Pierre).

-
- ³⁷ Note de Jacques Landry à Fernand Guérard, 6 décembre 1956, dossier « Téléthéâtre », vol. I, Service documentation-dossiers, Radio-Canada, Montréal.
- ³⁸ Cité dans *Le Semaine radiophonique*, repris dans *La Revue de l'U.E.R.*, vol. 7, n° 39, septembre-octobre 1956, p. 723.
- ³⁹ Nous n'avons pas de date exacte. Sans doute n'y a-t-il pas de date ponctuelle; nous pouvons seulement situer cette diffusion entre février et juillet 1952.
- ⁴⁰ *La Lettre* de M. Dubé, *Manoir à vendre* de J. Lazare, *Le Printemps par la fenêtre* de M. Dubé, et *L'Île aux pommes* de Guy Dufresne, le premier texte absolu écrit spécialement pour la télévision.
- ⁴¹ Déclaration faite dans une émission diffusée à Radio-Canada, le 11 septembre 1977, dans le cadre des programmes du 25^e anniversaire de la télévision.
- ⁴² Angèle Dupuis, « Nos auteurs et la télévision », *Radio*, mai-juin 1957, p. 10.
- ⁴³ Dans l'émission « Théâtre anniversaire », 6 septembre 1957, CBFT-canal 2, Montréal.
-