

L'adaptation radiophonique à l'Âge d'or de la radio

1. les problèmes

Louise Blouin

Number 2, Spring 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041033ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041033ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Blouin, L. (1987). L'adaptation radiophonique à l'Âge d'or de la radio : 1. les problèmes. *L'Annuaire théâtral*, (2), 18–32. <https://doi.org/10.7202/041033ar>

L'ADAPTATION RADIOPHONIQUE À L'ÂGE D'OR DE LA RADIO: 1. LES PROBLÈMES

ON PRÉSENTE souvent la période 1939-1949 comme étant l'Âge d'or de la radiophonie au Québec. Plusieurs créations originales (radioromans, radiothéâtres, dramatisations historiques) ont en effet marqué cette époque et diverses publications ont mis en relief l'apport et la signification de ces oeuvres dans la culture québécoise¹.

Un autre phénomène — un peu plus négligé des chercheurs et partant moins connu — a également contribué à l'essor de la radio québécoise. Il s'agit de l'adaptation d'oeuvres étrangères, surtout françaises et américaines. Des centaines de romans, pièces de théâtre et scénarios de films venus de l'extérieur ont été ainsi diffusés entre 1939 et 1949, au point de faire du Québec un véritable lieu de rencontre de divers réseaux culturels².

Les chefs-d'oeuvre de la littérature étrangère avaient en effet trop de poids pour que les responsables de la programmation radiophonique aillent négliger une matière aussi rentable pour leur cote d'écoute. Mais une telle importation ne pouvait se faire qu'en soumettant l'oeuvre originale à une métamorphose technique capable de la faire passer en ondes. Il fallait en outre imposer à ce traitement divers critères linguistiques, idéologiques et moraux, visant à rendre le produit présentable à l'ensemble du public québécois de l'époque³. Plus alors qu'au plan de la diffusion, les problèmes allaient surgir au plan de l'adaptation. Déjà en 1936 les producteurs et les directeurs de programmes prennent conscience de ces problèmes et s'entendent sur le principe qu'une adaptation radiophonique ne doit pas être improvisée. La formulation de certaines règles à suivre s'impose.

Plusieurs artisans de la radio (auteurs, réalisateurs, critiques) se rendent d'eux-mêmes compte de cette nécessité et laissent dans les journaux de l'époque des traces de leurs recherches en ce domaine.

Parmi eux, Jean Desprez, elle-même auteure de créations originales et de plus de cent quarante adaptations, livre le fruit de son expérience dans une série d'articles qui paraissent en 1943 sous le titre de "la Prose radiophonique"⁴. Son premier conseil vise la suppression de tout élément visuel de l'oeuvre à adapter et l'importance de lui substituer du sonore; ainsi, comme l'auditeur ne voit pas les personnages, ceux-ci doivent-ils se nommer ou s'interpeller le plus souvent possible afin de permettre un bon repérage de leurs déplacements et une bonne saisie de la marche de l'action. Elle aborde des éléments d'ordre très pratique, telle sa suggestion de choisir une édition de l'oeuvre originale à texte très aéré afin de pouvoir aisément y ajouter des détails ou en supprimer. La lecture et de nombreuses relectures sont, à son avis, nécessaires à une bonne perception de l'intrigue (ou de l'idée maîtresse, s'il s'agit d'une pièce à thèse) et à une bonne identification des personnages. Ceci pour pouvoir élaguer en retenant l'essentiel. Car des coupures sont inévitables, commandées par le minutage et les conditions budgétaires. Dans ce processus, les pièces romantiques exigent davantage de remaniements que les pièces classiques où le nombre des personnages et les mouvements de foule sont déjà restreints. La rythmique inhérente au genre des pièces doit être aussi respectée. Ainsi pour une tragédie peut-on prévoir seize alexandrins à la minute alors que pour une comédie on peut s'en permettre une bonne vingtaine. Ces chiffres pourront cependant varier selon que les sujets demandent plus ou moins d'illustrations sonores qui viennent gruger du temps d'antenne, donc du texte⁵. Ayant fait elle-même l'expérience d'adapter plusieurs fois la même pièce de façon différente à quelque temps d'intervalle, elle s'est rendu compte que souvent il valait mieux "sacrifier une scène entière que huit vers d'une tirade connue"⁶. Il faut aussi parfois savoir couper même dans un rôle-titre, histoire de respecter la logique et la dynamique interne de l'oeuvre. Travail complexe lorsqu'il s'agit de rimes féminines et masculines dans des vers où, en outre, sont fréquents les enjambements et les rejets. La prose par nature se coupe plus aisément, cependant que le minutage en est plus ardu. Toutefois, aux dires de Jean Desprez, l'adaptateur doit toujours être préoccupé, voire tourmenté de se voir contraint de couper dans un chef d'oeuvre, bien qu'il vaille mieux, opine-t-elle, "présenter le tiers d'une belle oeuvre qu'une pièce de De Courcelles"⁷.

Ce que l'auteure Jean Desprez expose au plan de la technique dans l'adaptation radiophonique, le critique René-O. Boivin le fait à son tour au plan de la langue et de l'esthétique. A l'affût de toutes les séries

radiophoniques, le chroniqueur de **Radiomonde** examine avec vigilance la qualité du produit, prêt à en dénoncer toute atteinte. Ainsi en 1942, quelques semaines après la création de la spectaculaire série **Radio-Théâtre Lux**⁸, il met en garde les adaptateurs contre le danger de réduire la qualité des chefs-d'oeuvre en les charcutant pour répondre aux vues commerciales des producteurs. De **l'Aiglon**, par exemple, il dira que "ce n'est pas une entreprise, mais un cauchemar" parce qu'il ne reste de la pièce de Rostand que des morceaux de bravoure, qu'une suite de récitatifs. Il se dit estomaqué que l'on puisse présenter cette pièce en la réduisant à trois "petits" quarts d'heure⁹. Inversement, il sera outré que l'on ajoute un acte complet à la pièce de Jacques Deval: **Tovaritch**¹⁰. Après avoir commenté quelques autres pièces, il en déduit que les principaux vices d'adaptation qu'il a pu constater proviennent d'erreurs de découpage. Problèmes doublés aussi par le fait que les adaptateurs pensent souvent autant et même plus aux spectateurs qui assistent à l'émission qu'aux auditeurs pour qui elle est créée. Ainsi certaines pièces seront bien plus théâtrales que radiophoniques. Il faudrait alors, conseille Boivin, insister davantage sur les techniques de mise en ondes comme le bruitage, les transitions musicales et les raccourcis opérés au besoin par le narrateur, ce qui ferait une émission homogène plutôt qu'une exposition d'anecdotes et de tableaux dramatiques. Quelques mois plus tard, le critique signale une nette amélioration dans la qualité des adaptations, notamment celles du **Radio-Théâtre Lux**, ce qui démontrerait l'intérêt des auteurs et des réalisateurs pour les remarques d'un critique. Tous sont conscients d'être en recherche et de ne pas posséder encore parfaitement les techniques du média¹¹.

Plus attaché pour sa part à la morale qu'à la technique ou à l'esthétique, Paul Legendre, réalisateur à Radio-Canada au cours de la même période, met en garde les artisans de la radio contre la production étrangère qui, selon lui, présente des personnages égarés et chancelants, aux moeurs douteuses. A son avis, sous le couvert de critères intellectuels et esthétiques, on présente à nos gens des oeuvres qui ne respectent guère l'idéologie chrétienne. Il honnit donc les thèmes bizarres, le réalisme cru, la poésie éthérée et les oeuvres d'angoisse qui ne débouchent sur aucune lumière, sur aucune certitude. Ce n'est pas qu'il refuse l'angoisse ou les problèmes d'adultes, mais il y a selon lui la manière de dire et surtout les objectifs moraux qui doivent être respectés. Il endossera même les opinions papales en matière de roman. Si l'impact sur le public le préoccupe, ce qui l'inquiète aussi, c'est l'influence des

oeuvres étrangères sur les auteurs d'ici¹². Lui qui, au plan de l'éthique, estime souhaitable de refuser une pièce plutôt que de la mutiler, préfère néanmoins la suppression d'une scène au risque de choquer. Consacrant à l'occasion quelques lignes à la technique, il se permet d'insister sur les qualités vocales et sur le pouvoir de suggestion du média, de même que sur l'importance du rythme soutenu et de l'alternance entre les moments de tension et ceux de détente¹³.

Pour intéressantes qu'elles soient, ces considérations d'une auteure, d'un critique et d'un réalisateur n'en demeurent pas moins théoriques dans leur ensemble et nous laissent sur notre faim dans notre quête d'une image concrète des contraintes pratiques auxquelles devait se soumettre l'adaptateur d'oeuvres étrangères. Fort heureusement, la découverte au cours des années soixante-dix d'un document tout à fait original est venue apporter les éclaircissements désirés sur l'acte même de l'adaptation radiophonique.

Il s'agit d'un dossier dactylographié, non paginé, non daté et non signé, découvert dans un dépôt d'archives privées, en l'occurrence le fonds Jean Laforest, au moment du classement de ce dernier dans le cadre des recherches radiophoniques et télévisuelles entreprises en 1970 par Pierre Pagé et Renée Legris, et auxquelles devait participer l'auteure de cet article. L'ensemble est constitué de quatre-vingt-quatre mini-dossiers d'un minimum de trois pages chacun et numérotés de 218 à 305 inclusivement, ce qui laisserait croire qu'une partie seulement du dossier global ait été conservée. Chaque mini-dossier inventorie une pièce différente, suggérée pour une adaptation en ondes.

Dès lors, les questions pleuvent. A quand remonte ce document? Qui l'a rédigé? Pour quel destinataire?... Il faut reconnaître que les recherches sont à peine amorcées à propos de ce document qui n'a même pas de nom et que nous appellerons par commodité le **Document Laforest**, du nom du titulaire du fonds d'archives où il a été trouvé¹⁴. Sa date exacte nous échappe, bien que ses références à la série **Radio-Théâtre Lux**, à laquelle participe Jean Laforest, nous permettent de croire qu'il remonte au début des années quarante. Son texte a sans doute pu être utilisé dans les années suivantes, mais CKAC présente très peu d'adaptations après 1945. Par ailleurs, malgré les allusions au **Radio-Théâtre Lux**, six titres seulement correspondent à ceux de la série, ce qui ne veut pas dire qu'on en ait suivi les indications.

Qui a rédigé cette masse de renseignements non signée? Voilà une question sans réponse, car même si la partie retrouvée du dossier se trouve dans les archives de Jean Laforest, cela ne signifie pas automatiquement qu'elle ait eu ce dernier pour auteur. En effet, la série **Radio-Théâtre Lux** commence en 1942 et Laforest n'arrive qu'en 1944 à l'agence **Radio Program Producers** de Paul L'Anglais, le producteur de cette série¹⁵. En outre, s'agit-il de l'oeuvre d'un employé unique de l'agence, auteur ou réalisateur, chargé de choisir ou de lire des pièces étrangères susceptibles d'être adaptées pour la radio? Ou encore est-ce un fichier réalisé par différents auteurs proposant des pièces qu'ils jugent intéressantes et suivant un modèle type de présentation, comme s'ils remplissaient une sorte de formulaire? En résumé, la véritable question serait: est-ce un document morcelé que Laforest aurait rassemblé, ou un tout préparé par une même personne? L'unité de ton et de style semblerait souscrire à cette dernière hypothèse, bien que l'on ne puisse en être sûr¹⁶.

Ces sketches et synopsis étaient envoyés par le producteur à des agences afin que celles-ci puissent juger de l'intérêt des projets d'adaptation. Peut-être, en plus, Paul L'Anglais remettait-il cette banque de renseignements aux adaptateurs pour qu'ils puissent travailler avec rapidité et efficacité en dépit des échéances de la production.

L'analyse du contenu de chaque mini-dossier nous révèle la présence d'une fiche de lecture, suivie d'un résumé, d'une rubrique intitulée "Problèmes radiophoniques", d'une liste d'effets sonores à prévoir, ainsi que d'une série de remarques générales.

La fiche de lecture nous fournit les informations suivantes: auteur, origine de l'oeuvre (pièce, film ou roman), nationalité, traduction, création à l'étranger et à Montréal, pays du film s'il y a lieu, réception critique (box office) au Canada, en France et aux Etats-Unis, genre de la pièce.

La rubrique "Problèmes radiophoniques" donne l'ordre des scènes, la censure à opérer et suggère des modifications susceptibles de créer un mouvement dramatique radiophonique.

Pour chacune des pièces analysées dans ce document — pour la plupart il s'agit d'oeuvres françaises — le mini-dossier se termine par

une brève évaluation assaisonnée de perspectives quant à l'efficacité possible de l'émission qui pourrait être réalisée.

Ce **Document Laforest** s'avère donc une synthèse des différents problèmes inhérents à l'adaptation; il résume les principales préoccupations des artisans et des techniciens de la radio, car ses remarques touchent à la fois l'écriture, le montage, les effets sonores et la dramatisation, en même temps qu'elles s'adaptent aux critères d'esthétique et de morale. A ce titre, il mérite une analyse en profondeur¹⁷, car les renseignements qu'il contient découvrent de nouvelles pistes quant à l'approche esthétique et formelle des oeuvres radiophoniques procédant d'adaptations.

1. Voir en particulier: Pierre Pagé, Renée Legris et Louise Blouin, **Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise, 1930-1970**, Montréal, Fides, 1975, 826 p. (coll. "Archives québécoises de la radio et de la télévision", vol. 1); Pierre Pagé et Renée Legris, **le Comique et l'humour à la radio québécoise**, vol. 1, Montréal, Editions La Presse, 1976, 677 p.; Renée Legris, **Robert Choquette, romancier et dramaturge de la radio-télévision**, Montréal, Fides, 1977, 287 p. (coll. "Archives québécoises de la radio et de la télévision, vol. 2); Elzéar Lavoie, "l'Évolution de la radio au Canada français avant 1940", **Recherches sociographiques**, janvier-avril 1971, pp. 17-51.

2. Voir à ce sujet notre thèse de maîtrise en études littéraires intitulée **Répertoire du théâtre français et étranger à la radio québécoise, 1939-1949**, Université du Québec à Trois-Rivières, 1979, 179 p.

3. Voir Louise Blouin et Raymond Pagé, "le Phénomène des adaptations à la radio québécoise (1939-1949)", **Histoire du théâtre au Canada**, vol. 7, no 2, automne 1986, pp. 202-214.

4. Jean Desprez, "la Prose radiophonique", **Radiomonde**, 21 août - 23 décembre 1943. Cette chronique porte sur les différentes formes d'écriture radiophonique: le reportage, le billet, le radiroman, le radiothéâtre et, bien sûr, l'adaptation de pièces de théâtre, de romans ou de scénarios de films.

5. **Ibid.**, 25 septembre 1943, p. 4.

6. **Ibid.**, 2 octobre 1943, p. 4.

7. **Ibid.**, 16 octobre 1943, p. 4. Face à tous les problèmes soulevés par l'adaptation des textes écrits pour en faire des textes parlés et

radiophoniques, les stations CBF et CKAC ont trouvé un raccourci en s'alimentant à même les scénarios de films déjà tirés d'oeuvres littéraires (et donc déjà pensés en fonction de séquences axées sur le dialogue) comme **l'Atlantide**, tiré du roman de Pierre Benoit; **Ben-Hur**, tiré du roman de Lew Wallace; **les Frères Karamazov**, tiré du roman de Fédor Dostoïevski. En 1945, sur les vingt-six pièces que présente C.K.A.C., seize sont des adaptations de scénarios de films. Les dialogues étaient souvent utilisés tels quels, dans la mesure où la censure locale le permettait. Pour sa part, la série éducative **Radio-Colège** présentera les classiques intégralement, en plusieurs semaines.

8. Le **Radio-Théâtre Lux** débute le 22 janvier 1942 et prend fin le 5 juillet 1945.

Cette série représente la période la plus prolifique de la station CKAC, tant au niveau de la quantité qu'à celui de la qualité, en proposant des grands chefs-d'oeuvre du théâtre, de la littérature et du cinéma. Une grosse publicité avait entouré le lancement de cette émission qui se voulait une réédition du programme américain du même nom (ce dernier, qui jouissait de la faveur populaire chez nos voisins du sud, était diffusé sur le réseau C.B.S. où s'était alimentée en émissions anglophones la station C.K.A.C. au cours de sa période bilingue). Dès l'inauguration, Paul L'Anglais, directeur de l'agence **Radio Program Producers**, donna le ton en téléphonant en ondes à Cecil B. de Mille et à Charles Boyer. Il reçut de ces vedettes internationales de bons encouragements pour le succès de cette série à grand déploiement, réalisée devant le public au risque d'en oublier le véritable destinataire: l'auditeur radiophonique. Bilan: cent cinquante-six pièces en trois ans.

9. Voir **Radiomonde**, 22 janvier 1942, p. 4.

10. Voir **Radiomonde**, 5 février 1942, p. 4.

11. Les problèmes relevés ici ne se limitaient pas au Québec. En effet, le 23 août 1947, René-O. Boivin citait dans le journal **Radiomonde** un article français de Jean Pierdet faisant état d'une concertation d'auteurs et de techniciens à la recherche de formes d'écriture plus neuves et plus adéquates dans le but de revaloriser l'adaptation radiophonique en tant qu'art spécifique.

12. Ces remarques de Paul Legendre ont paru de façon éparse dans le journal **Notre Temps**, au cours des années quarante. Elles ont été par la suite regroupées en volume sous le titre de **la Radio, puissance sociale**, Montréal, Institut littéraire du Québec, 1951, 231 p.

13. **Ibid.**, p. 31. Pour Legendre, la radio nous libère des contraintes de la matière, puisqu'on n'y est pas soumis comme au théâtre aux unités

d'action, de temps et de lieu. Citant le directeur de l'Institut de Radiodiffusion Belge, Roger Clause, il met en lumière le fait que certaines pièces de Musset et de Ibsen, de même que quelques classiques, "passent mieux la rampe à la radio que sur scène" (*Ibid.*, p. 31).

14. Jean Laforest (texte attribué à), [*Sketches et synopsis*], série 21, bobine no 6, 35 mm., productions Pierre Pagé et Renée Legris, 1971-1975, coll. "Archives de la littérature radiophonique". Disponible à la Bibliothèque nationale du Québec. Disponible également au Centre de documentations en études québécoises de l'Université du Québec à Trois-Rivières, sous la cote +ARL, M0042, vol. 6.

15. Jean Laforest, né à Hull en 1917, fait ses études dans sa ville natale où il travaille ensuite pendant cinq ans au service de publicité de l'agence Huot. Puis il devient directeur des programmes au poste CKCH, avant d'aller occuper la même fonction au poste CHLN de Trois-Rivières. En 1944, il s'installe à Montréal et s'engage à l'agence **Radio Program Producers** de Paul L'Anglais, organisme dont la fondation remontait à 1932. Cette agence produisait à C.K.A.C. et à C.B.F. des émissions pour lesquelles elle s'employait à trouver auteurs, réalisateurs et commanditaires. Pendant treize ans, Laforest y remplit les fonctions d'auteur et de réalisateur. Il aurait même été réalisateur en chef durant une partie de cette période. Il signe des radiothéâtres, des créations, par exemple pour la série **Théâtre de chez nous** (31 octobre 1938 - 22 mai 1947), ainsi que des adaptations, notamment pour le **Radio-Théâtre Lux et les Feux de la rampe** (3 octobre 1947 - 16 avril 1948). Il écrit également des documentaires, des biographies et des dramatisations historiques. En 1957, il quitte l'agence et travaille à la pige comme auteur de textes de radio et de télévision pour différentes stations et ce jusqu'à la fin de sa vie. Il est décédé à Montréal en 1969. Il avait aussi été directeur-fondateur du Centre d'art d'Argenteuil.

16. Selon Guy Beaulne, réalisateur et créateur des **Nouveautés dramatiques** (1950-1962), Jean Laforest pourrait très bien avoir été l'auteur de ce document. Son érudition, sa sensibilité, son sens du questionnement et son expérience le désignent comme quelqu'un ayant les capacités de produire ce catéchisme de l'adaptateur de pièces radiophoniques. M. Beaulne souligne également que les agences de publicité, ainsi que Radio-Canada, commandaient souvent à des auteurs ce type de guide auquel pouvaient se référer réalisateurs et scripteurs. Signalons à titre d'exemple Robert Choquette, qui a exposé ses conseils d'écriture dans une série intitulée **le Catéchisme du radio-dramaturge** et diffusée sur les ondes de C.B.F. du 23 septembre au 4 novembre 1951.

17. On trouvera un bon début de cette analyse dans l'article qui suit de Raymond Pagé, "l'Adaptation radiophonique à l'Âge d'or de la radio: 2. le Document Laforest".

Louise Blouin

No. 219

---" LE NID---

Auteurs: André Birabeau.

Traductions: Aucune.

Créations: Première représentation à Paris, au Théâtre Daunou,
le 10 décembre 1938 avec Jacques de Féraudy, madame
Assia et Jean Paqui.

Théâtre à Montréal: Aucune représentation.

Cinéma Français: Aucun film

Cinéma Américains: Aucun film.

Box Offices: Excellent (Basé sur les critiques de la Petite
Illustration.)

Critiques: Excellentes (Basées sur la presse parisienne.)

Adaptations: Alette Eriquet Thibaudeau.

Synopsis détaillé

de

"LE NID"

A Lantusques, Basses-Alpes, par les belles journées de juillet de l'ayant guerre. C'est l'histoire d'un brave homme, Fortuné faible de caractère et innocemment égoïste qui a deux ménages. L'un à Paris, l'autre dans le Midi. De la première femme, il a divorcé. Pourquoi? Fortuné ne le sait pas lui-même. Du premier mariage, il a eu un fils, Philippe dont il ne s'est pas détaché mais qu'il a en quelque sorte, laissé pousser tout seul. Du second mariage, il a eu une fille, Valentine qui a 16 ans et qui est très bien élevée.

Au lieu de vivre au grand jour avec sa seconde famille, comme il en a légalement le droit, il a tué sa première femme, son remariage. Pourquoi? Parce que c'est comme ça! Aussi, le pauvre homme vit-il depuis plus de seize ans, dans des trances perpétuelles. Le fond de l'histoire, c'est qu'il n'a jamais pu entièrement rompre avec le premier mariage et surtout avec son fils.

Dans son premier ménage, c'était la vie ultra chic. Madame toujours sortie, monsieur de son côté, et l'enfant abandonné aux domestiques, un étranger dans la maison de ses parents.

Dans le second, c'est l'intérieur bourgeois, le fauteuil confortable, les pantouffles dès cinq heures de l'après-midi, les confitures...l'enfant choyée et surveillée, un véritable "nid" et dans ce nid, arriva l'enfant du premier mariage, mais n'anticipons pas.

Comme Fortuné est pourvu de rentes suffisantes pour ne rien faire, un seul mensonge lui a permis d'organiser sa vie confortablement. A chacune de ses femmes, il a raconté, qu'il possédait en Angleterre, une usine importante, où il devait aller passer quinze jours par mois. Il a pu ainsi, depuis de nombreuses années partager équitablement son temps entre ses deux foyers et ses deux enfants. Mais un malencontreux hasard trouble soudain cette sérénité. Philippe, le fils du premier mariage, qui suit le Tour de France avec une équipe de journalistes, arrive inopinément dans la petite ville où son père porte un faux nom. Consternation de celui-ci, tête de la "belle-mère" et surtout de la sœur, qui tout de suite se dit: "Chic! J'ai un frère! Mais zut! il est illégitime!" et la pitié s'empare de son bon petit cœur.

Alors, la pauvre gosse n'a plus qu'une idée en tête: ouvrir bien grand les bras à ce frère imposé et faire en sorte que son père le reconnaisse. Elle s'appliquera donc, dans son ingénuité, d'abord à l'empêcher de repartir, employant là des procédés diaboliques et ensuite, à forcer son père à reconnaître ce rejeton, jusqu'à faire venir un homme de lui. De son côté, le jeune homme, qui apprécie l'hospitalité charmante qu'il reçoit, qui se sent presque heureux dans cette atmosphère familiale, qui sent la chaleur du "nid" à infiniment pitié de sa petite sœur, si candide, qu'elle croit que c'est lui, l'enfant illégitime, alors que de son côté le jeune homme est convaincu que c'est elle! L'infortuné Fortuné doit enfin parler et avouer son inutile mensonge.

Tout est bien qui finit bien. La pièce se termine sur une scène finale très fraternelle et attendrissante. C'est radiophonique. Le frère et la sœur, en un voyage imaginaire, continuent le Tour de France sur la moto de Philippe et le rideau tombe après que nous avons bien ri.

Problèmes radiophoniques

Situations impossibles à accepter:

- 1---Un homme divorcé qui se remarie.
 - 2---Il est invraisemblable que cet homme puisse vivre quelques mois, chaque année, chez la femme dont il est divorcé.
-

Scènes importantes:

- 1---L'arrivée du Tour de France.
 - 2---La rencontre du père et du fils, dans le foyer du premier.
 - 3---La rencontre avec la belle-mère inconnue.
 - 4---Insister sur les scènes exquises entre le frère et la sœur, surtout la scène finale.
-

Effets sonores:

- 1---Les reporters, qui à la radio décrivent le Tour de France.
 - 2---La fanfare locale jouant en background au début du premier acte.
 - 3---Les cross fade peuvent être nombreux et toujours à la suite d'une tuile pour les personnages!
-

Remarques

Moyens à prendre pour éviter les situations impossibles:

- 1---Fortuné ne serait pas divorcé, mais veuf avec un enfant.
- 2---L'enfant serait élevé par une sœur de sa défunte femme, une personne mondaine et riche, qui menacerait de déshériter son neveu, si le père de ce dernier, son beau-frère, se remariait.

3---Par crainte, Fortuné laisse ignorer la seconde union qu'il a contractée avec une bourgeoise de province.

4---Pour arranger les choses, Fortuné imagine l'histoire de la fausse usine en Angleterre, et arrive ainsi à partager son temps entre son nouveau foyer et celui de sa belle-soeur où il vit près de son fils.

"Le Hid" est une pièce pleine de mouvement, alerte, pimpante et d'un intérêt nouveau. L'action devra être menée bon train, sur un rythme trépidant, car une bonne comédie exige beaucoup de vie, de déplacement d'air.

Une adaptation facile à écrire en dépit des changements indiqués, le texte d'André Birabeau étant riche de fines saillies, il s'agit tout simplement de le condenser en choisissant les répliques les plus savoureuses.