

Article

« Un double paradigme : radioroman et radiothéâtre »

Renée Legris

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 9, 1991, p. 69-88.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041126ar>

DOI: 10.7202/041126ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Renée Legris

Un double paradigme: radioroman et radiothéâtre

Sans vouloir indûment accentuer la démarcation entre la production de deux grands types d'écriture qui ont par leur pratique favorisé le développement de la radiodramaturgie au Québec, nous avons été amenée, au cours de nos recherches, à identifier certaines spécificités dans la construction des discours et de leur esthétique. L'écriture radiophonique et la structuration des messages sont souvent influencées par les positions idéologiques des diverses instances de l'institution radio dans lesquelles elles s'insèrent (stations, directeurs de programmes, commanditaires, réalisateurs). Pour tenter de préciser quel est ce cheminement historique de la radiodramaturgie au Québec, nous avons choisi quelques exemples susceptibles d'éclairer les conditions politico-économiques de leur production.

À la naissance des genres, n'est pas étrangère la conception d'une dramatisation qui se fait d'abord comme représentation sociale, histoire ou fabula. La continuité du récit accentue une tendance de l'écriture à se projeter toujours vers la fin d'une action par l'adjonction de péripéties, et ce *ad infinitum*, dans le but de répondre à des objectifs de production soit mercantiles, soit propagandistes: le radio-feuilleton et ses sous-genres (dramatiques par épisodes, dramatisations historiques, sketches humoristiques) conviennent parfaitement à ce modèle en expansion. De son côté, le radiothéâtre (drames, comédies, tragédies) est issu d'une conception où la fabula est prétexte à l'exploration de thèmes, de structures dramatiques inusitées, de recherches plus approfondies des formes du littéraire, dans un contexte de production du sens — plus contestataire et avant-gardiste dans certains cas — auquel participe de plein droit l'autre système symbolique, le sonore. Ces deux tendances de la programmation opèrent comme deux paradigmes qui serviront de repères à notre étude du radioroman comme discours de propagande et du radiothéâtre comme écriture-laboratoire au Québec.

La radiodramaturgie dans le cadre de la propagande

Avant 1950, la radio québécoise est en très grande partie axée sur la production du radio-feuilleton — sous la forme de radioromans et de dramatiques par épisodes — qui sert de véhicule, tantôt à la publicité¹, tantôt à la propagande militaire pendant la guerre, tantôt de tribune politique lors des campagnes électorales, particulièrement celles de 1943 à 1945. Les dramatisations historiques serviront une forme de propagande religieuse, entre 1947 et 1955, pour sensibiliser les Québécois à certaines valeurs liées à l'idéologie du clergé de l'époque. Contrairement aux séries de radio-théâtre qui s'inscrivent dans un contexte de culture élitiste et/ou éducative², le discours des radio-feuilletons utilisés à des fins commerciales et de propagande³ ne se préoccupe guère de parfaire l'esthétique du langage radiophonique.

Les fondements de l'étude que nous proposons ont été empruntés en grande partie à la théorie sémiotique et, entre autres, au concept des modalités qui s'est avéré utile pour définir certaines spécificités de ces divers discours. C'est autour de trois modèles de la propagande, comme grandes tendances de la pratique radiofeuilletonesque que nous voulons construire la première partie de notre problématique en cherchant à caractériser chacune à partir des concepts de la sémiotique greimassienne.

La propagande militariste

Les oeuvres radiophoniques qui servent de support à la propagande de guerre, entre 1940 et 1947, inscrivent dans leur trame narrative et dans les situations dramatiques, les thèmes de la propagande qu'on

¹ Les radioromans qui se définissent comme peinture sociale appartiennent à ce paradigme, on y trouve aussi les modalités d'un sous-genre qui utilise les archétypes du mélodrame dans la structure sémantique de ses contenus.

² Avec *Fémina* et le théâtre de *Radio-Collège* entre autres.

³ Hormis chez quelques réalisateurs, dont Robert Choquette, Guy Beaulne et Guy Mauffette sont les plus notoires, les radioromans ne génèrent pas de recherches esthétiques importantes.

retrouve aussi dans les textes extra-diégétiques qui encadrent les émissions. Cette propagande de guerre repose essentiellement sur un discours de type militariste, basé sur la création de personnages héroïques. La thématisation économique-politique des actions du *faire* social présente le *pouvoir-faire* national comme ultime objet de quête. Elle se fonde sur la théorie du mimétisme et considère que tout exemple proposé par un discours modalisé par le devoir-faire et les principes de la manipulation/persuasion, insérés dans les modalités de la structure narrative, stimule un «habitus» d'adhésion au projet proposé.

La propagande de guerre joue donc un rôle de persuasion en vue d'une manipulation sémiotique *faire-faire* dont l'action se veut immédiate, aux fins d'un *pouvoir* plus grand à acquérir.

Ce discours a son esthétique propre: importance du jeu vocal à forte teneur tragique, mise en place d'un décor sonore aux rythmes martelés, iambiques, importance des pas militaires, des musiques de fanfare, etc. Ces exemples sont significatifs, et les images sonores déjà identifiées laissent croire que si la recherche esthétique n'est pas la première préoccupation du genre, elle n'est pas absente de la construction du signifiant radiophonique. Les meilleurs radioromans du genre, dont *la Fiancée du commando* est exemplaire, accordaient à la qualité de la réalisation une place importante.

La propagande politique

La propagande politique de type électoraliste trouve, particulièrement dans le cours des années quarante, son expression dans une série de radio-feuilletons empruntés au corpus littéraire. Cette suite de programmes se présente comme un cas spécifique, dans la mesure où le radiroman est une adaptation d'oeuvres romanesques québécoises de prestige — que le préambule de la série considère comme un répertoire patrimonial. La part de la propagande qui encadre ces séries y est aussi ouvertement présente, mais avec une mise en contexte plus subtile que pour la propagande de guerre.

Dans la construction du discours politique, la modalité la plus explicite est assurément le *faire-faire* — faire voter bien sûr les électeurs, mais après leur avoir communiqué un *faire-savoir* de type électoral. Ce discours est de type argumentatif et son objectif immédiat est un *faire ressentir/émotionnel* pouvant agir sur le vouloir de l'auditeur, grâce à un déplacement de l'information vers la fiction. Le plaisir de la dramatisation compose ici avec la manipulation⁴.

Dans ce contexte de mise en fiction, les oeuvres de la propagande politique insistent davantage sur le discours oratoire et la rhétorique de l'argumentation que sur l'effet de sens de l'écriture sonore. Les textes dramatisés, dont nous avons entendu les bandes sonores, sont à cet effet moins intéressants que d'autres parce qu'ils utilisent de façon très mimétique les signes sonores les plus éculés, et exigent peu des comédiens qui jouent selon les stéréotypes les plus marqués de la production de l'époque.

Parmi les programmes de propagande politique instaurés dans des séries d'adaptations de romans québécois et construites sur le modèle des dramatisations historiques d'une demi-heure, rappelons *Trente arpents* de Ringuet⁵ et les *Mémoires*⁶ de Philippe Aubert de Gaspé⁷, *Jean Rivard*, le

⁴ Renée Legris, «Discours politique et discours fictionnel dans *Trente arpents* de Ringuet à la radio», dans Jean-Paul Lamy et Guildo Rousseau, dir., *Ringuet en mémoire — 50 ans après «Trente arpents»*, Les Éditions du Septentrion, 1989, pp. 119-130.

⁵ *Ibid.*

⁶ En 1945, CKAC a en effet diffusé dans une série radiophonique une oeuvre du XIX^e siècle, les *Mémoires* de Philippe Aubert de Gaspé. Dans sa version publiée, cette oeuvre n'avait rien d'une dramatique, puisqu'elle est écrite selon les normes d'un genre littéraire de type narratif. Cependant elle se prêtait admirablement à un découpage en scènes parce qu'elle procède par mini-récits des souvenirs de son auteur. Adapter ces récits présentait certains avantages, entre autres parce que les dialogues y étaient souvent déjà construits et que les enchaînements narratifs pouvaient être tirés des divers chapitres choisis. L'organisation thématique et séquentielle de cette oeuvre n'étant guère rigoureuse, comme l'a bien indiqué Maurice Lemire, la fonction du narrateur se réduisait à créer des enchaînements narratifs et

défricheur d'Antoine Gérin-Lajoie, séries structurées sur une articulation de la fiction à un discours de propagande pour le parti Conservateur et diffusées à CKAC. La persuasion est fondée sur une argumentation dont l'objectif est — quels qu'en soient les moyens — de faire voter pour un parti alors peu populaire au Québec.

S'il nous apparaît valable de considérer cette production dans sa structure dramatique et d'en identifier les aspects techniques à l'aide d'une approche sémiotique, nous pensons que le véritable intérêt de cette production radiophonique, du moins à notre point de vue d'auditeur des documents sonores conservés, réside dans la formation d'un modèle de programme commandé par la conjoncture historique et radiophonique du Québec. Ce modèle a été en partie actualisé, avec le début de la guerre. Il venait de prouver son intérêt avec ces treize émissions. Plus encore peut-être, la finalité idéologique à laquelle se prêtait la dramatisation de cette oeuvre, que nous voulons ici éclairer par notre analyse, permet de saisir l'importance de certains discours littéraires et dramatiques utilisés à des fins politiques.

La propagande religieuse

Un troisième exemple concerne la propagande religieuse dans une série historique sur la Nouvelle-France, diffusée en vue de la béatification et de la canonisation des fondateurs de l'Église canadienne. *Le Ciel par-dessus les toits*⁸ en a été le véhicule. La structure de la série confère d'abord un *faire-savoir* aux personnalités mises en scène et à leur rôle historique. L'adhésion se fait selon les modes particuliers de l'identification, de l'admiration, de l'affection, autres formes de participation dont

à introduire les récits sur un mode où la focalisation était réduite.

⁷ Renée Legris, «Dramatisation / discours politique: les *Mémoires* de Philippe Aubert de Gaspé à la radio», *l'Annuaire théâtral*, n° 4, printemps 1988: «Aspects du théâtre québécois au XIX^e siècle», Société d'histoire du théâtre du Québec, pp. 93-106.

⁸ Renée Legris, «Les dramatisations historiques à la radio», *l'Annuaire théâtral*, n° 2, printemps 1987, Société d'histoire du théâtre du Québec, pp. 42-59.

la dramatique radiophonique favorise la pratique. La constitution des héros religieux, à dimension épique et sacrée, joue un rôle considérable dans la structuration des dramatiques de ce genre. Partagée entre divers objectifs — culturels, politico-religieux, esthétiques —, la propagande religieuse s'appuie aussi sur l'esthétique sonore de l'intimité avec l'auditeur pour construire un effet de réel du familier, grâce auquel les personnages héroïques, saisis dans leur vie quotidienne, peuvent être reçus comme les autres protagonistes de radio-feuilletons.

Le réalisateur de ce programme, Guy Mauffette, semble avoir exploré à peu près toutes les formules de la mise en ondes et pratiqué de façon magistrale les effets de sens symboliques et esthétiques du bruitage et de la musique. Grand connaisseur des compositeurs contemporains tout autant que des anciens, il joue sans cesse sur les ressorts dramatiques des musiques modernes comme système de valeur émotionnelle par opposition aux musiques des siècles antérieurs qui prennent d'abord une valeur connotative de représentation temporelle et historique, essentielle à la compréhension de la vie en Nouvelle-France. Ce type de réalisation exclut les traditionnels bruitages puisés dans les disques commerciaux de Chappell⁹ par exemple.

Nous avons choisi, à titre d'illustration, une autre oeuvre du même type, diffusée à CKVL dès 1951, qui a connu un grand succès populaire. *L'Histoire de Dieu* participe dans sa conception et sa réalisation à une intention d'information culturelle sur l'histoire du peuple hébreux. Mais

⁹ Chappell est le nom d'une compagnie de disques multinationale qui enregistre et diffuse des disques pour films et radio-télévision. Dans une brochure mise à la disposition des réalisateurs et producteurs et intitulée *Recorded Music for Film, Radio, Stage*, Chappell, [s.d.], on trouve la liste des enregistrements disponibles sur le marché du distributeur Chappell, qui possédait des succursales en Angleterre, en Australie, en France et au Canada. À la page 2 de cette brochure on donne l'information suivante: «The Chappell Special recordings listed here are made especially for the use of Producers of Film, Radio, Stage and Drama, and are particularly suited to dubbing on Cinematograph Sound Film». Suivent une liste des chapitres sur les genres musicaux et les titres des pièces musicales par genre.

cette information, qui tire de la Bible les situations sur lesquelles porte la dramatisation, peut prendre diverses significations — compte tenu de la conjoncture historique ou du hors-texte qui détermine le contexte d'énonciation. Quelques-uns des éléments jouent dans le sens de l'utilisation d'un discours à des fins de prosélytisme social ou de support idéologique, masqués par le contexte québécois de réception qui n'en saisira pas la valeur métaphorique.

Le contexte particulier des années cinquante aide à saisir l'importance politique et culturelle de cette série dont l'existence est très liée aux convictions et objectifs de Jack Tietolman, le président de la station. Nous savons que les ascendances juives de Tietolman l'ont sensibilisé à la culture et à l'histoire d'Israël. Si Jack Tietolman considère que l'histoire du peuple hébreu mérite d'être dramatisée et diffusée, comme programme culturel et même religieux à CKVL, il n'ignore pas la portée politico-idéologique des textes bibliques dramatisés — qui relatent les luttes d'Israël pour obtenir enfin un territoire. Dans le contexte historique, ce qui est donné comme valeur culturelle et comme information religieuse, est aussi connoté comme socio-politique, puisque l'État d'Israël a été proclamé et que les Juifs de la diaspora cherchent à convaincre l'opinion mondiale du bienfait de cette réalisation. La conquête et la défense d'un territoire, soutenues par la main de Dieu, constituent l'une des isotopies importantes de la dramatisation historique, et son traitement n'est pas innocent dans le discours de cette oeuvre.

Pour l'ensemble des auditeurs de CKVL, et plus encore pour l'auditeur moyen peu informé des questions politico-sociales en cause, ce programme a été essentiellement reçu comme l'expression de valeurs religieuses. Cette interprétation est d'ailleurs favorisée par le contexte québécois et catholique des années cinquante, et la lecture qu'elle suppose était celle que le clergé favorisait en invitant les fidèles à suivre ce programme du dimanche matin. En ce sens, le *faire interprétatif* des institutions ecclésiales était en bonne partie récupérateur. Et il est clair que toutes les Églises, rattachées à la tradition judéo-chrétienne, n'étaient pas sans se réjouir de cette initiative, et cela d'autant plus que la vision messianique, très prisée dans le Québec d'avant la Révolution tranquille, qui alimentait le discours religieux, s'y retrouvait de facto.

Cette propagande subtile, visait à rendre Israël sympathique aux Québécois, trouvait donc aussi dans ce programme les conditions qui en assuraient l'efficacité persuasive. Le président de CKVL utilisait, dans l'instauration d'une dramatisation de l'histoire du peuple juif, tous les aspects d'un discours polyvalent.

La réalisation qui en était faite a laissé des souvenirs prégnants d'un univers sonore où la toute-puissance de Yaweh et les luttes pour la défense de son peuple se manifestaient par des envolées oratoires fortement structurées. La fonction impérative du commandement et de l'autorité s'affirmait dans des voix graves et fortes. Les transitions sonores utilisaient des musiques symphoniques riches de cette même grandeur qui sémantisait tout ce discours.

LA RADIODRAMATURGIE

ET LE RADIOTHÉÂTRE EXPÉRIMENTAL

La radiodramaturgie a favorisé de nombreuses expériences d'écriture dramatique et souvent précédé, chez certains auteurs du moins, une carrière d'écrivain de la scène. Si, comme nous l'avons signalé plus haut, la première grande série de radiothéâtre débute à CKAC avec *le Théâtre de chez-nous* (1938-1947), avant même que Radio-Canada n'instaure une série de théâtre de répertoire étranger (1939), il faut attendre la fin de la guerre pour trouver à la radio d'Etat une des premières séries significatives de radiothéâtre, où de façon systématique on fait appel à des auteurs québécois: *les Voix du pays* (1945-1948). Cette initiative aura son prolongement dans une suite de petites séries dramatiques qui préparent les années 50: *le Radio-théâtre de Radio-Canada* (1948), *Zone interdite* de Pierre Dagenais diffusé d'avril à octobre 1950, et une grande série, *Nouveautés dramatiques* qui devient le pilier et le modèle de la programmation au cours des années 50 et 60.

Cette série sera définie par le réalisateur Guy Beaulne comme un laboratoire d'écriture radiophonique. D'autre part, *Théâtre canadien*

(1955)¹⁰, *Flagrant délit* et *Billet de faveur* (1955), les *Ineffables* (1956), font connaître des auteurs et des oeuvres originales, marquées soit par l'humour, soit par le courant du théâtre de l'absurde.

Cette époque est surtout une charnière importante dans l'histoire du radiothéâtre québécois car elle impose une redéfinition de l'esthétique radiophonique. Sans aller aussi loin que les travaux accomplis en France par Pierre Schaeffer et les réalisateurs ou auteurs qui s'interrogent à nouveau sur le médium radio, la critique et les praticiens québécois tentent de nouvelles approches et réagissent à la routine et aux traitements des programmes populaires que sont les radoromans. On trouve de façon récurrente dans les périodes qui suivent, entre autres avec l'arrivée du poste FM de CBF, en 1970, d'autres préoccupations formelles, dont font état les programmes *Atelier* et *Premières*. Plus encore, les concours de dramatiques, lancés en 1974, favorisent grâce au travail de certains réalisateurs des ressourcements inattendus qui, sous une autre forme, poursuivent l'entreprise des *Nouveautés dramatiques*. Ils soulèvent des questions sur la production actuelle, malheureusement toujours plus réduite dans la programmation depuis 1985.

Un laboratoire radiophonique: les «Nouveautés dramatiques».

Le théâtre des années cinquante met en place, avec les *Nouveautés dramatiques*, une nouvelle formule qui propose aux auteurs de cerner de plus près les questions relatives à l'écriture dramatique, non plus comme lieu d'investigation des possibilités de discours de propagande, mais comme lieu d'expérimentation et de création d'une écriture dramatique — comme discours autoréférentiel — plus critique et plus consciente. Cette pratique exige, de la part des auteurs, l'acceptation d'une collaboration avec le réalisateur et l'acceptation d'un apprentissage de l'écriture radiophonique et de ses exigences. Les mêmes objectifs sont poursuivis par les programmes d'été *Flagrant délit* et *Billet de faveur* auxquels participent entre autres, le réalisateur Hubert Aquin et les auteurs

¹⁰ L'émission *le Radio-théâtre à Radio-Canada*, de 1943 à 1955, intègre parfois des textes québécois.

Jacques Languirand, Luan Asllani, Marcel Blouin, la plupart ayant été associés aux *Nouveautés dramatiques*.

Comme l'a déjà signalé Guy Beaulne et comme en témoignent ses documents personnels¹¹, les objectifs de la série comportent deux volets:

a) au point de vue de la production:

1. permettre à de nouveaux auteurs de se découvrir un talent d'écrivain;

2. offrir un lieu d'expérimentation de la réalisation sonore et de la réécriture — si nécessaire — pour donner à l'oeuvre sa dimension de signification.

b. au point de vue de la diffusion:

1. faire connaître les oeuvres les plus intéressantes de la production, choisies par le réalisateur, et diffusées à Radio-Canada;

2. constituer une banque de nouveaux auteurs mieux formés;

3. favoriser une écoute d'oeuvres québécoises de format différent du radioroman et correspondant à une autre esthétique;

4. développer une réception dont la critique devienne partie constitutive du projet d'ensemble¹².

Nous citerons, à titre d'exemple, le résultat de cet appel à de jeunes auteurs. Des statistiques établies par Guy Beaulne indiquent que pour l'année 1955 et jusqu'au 30 juin 1956, les 103 candidats à ce genre de concours ont présenté 198 radiothéâtres, dont 50 ont été acceptés, alors que 148 étaient refusés. La série a compté entre 1950 et 1961, 374

¹¹ Nous le remercions d'avoir accepté de nous transmettre ces renseignements précieux pour l'histoire de cette série.

¹² Comme le signalait encore Guy Beaulne au Congrès international de l'AERTC/ASCRT: «L'évolution de la radiodiffusion dans le monde: l'an 2080», Université Concordia-UQAM, 1-4 octobre 1986, l'absence de critique sur la production radiophonique conduit à la stagnation de la production et empêche la régénération des pratiques. La réception critique est essentielle.

pièces et 150 auteurs. Ces chiffres témoignent de l'importance de cette expérience.

Certains critiques réagiront à ce retentissement, dont Gérard Pelletier. «Enfin un laboratoire!... qui se nomme *Nouveautés dramatiques* et qui sera diffusé le dimanche, de 9h30 à 10h»¹³. Et il note l'intérêt des principes: «originalité de l'invention, du style, de la composition, situation vraiment dramatique». Un autre article, du Nouveau-Brunswick, insiste sur l'appel aux talents nouveaux des régions canadiennes: «*Nouveautés dramatiques*, un marché ouvert à tous les auteurs»¹⁴. La réception critique sera, au cours des années cinquante, assez sévère quant aux résultats souvent inégaux de ce laboratoire. Cependant plusieurs pièces arriveront à un degré de perfection tel qu'on les rediffusera en versions traduites en Amérique du Sud. Certaines gagneront des prix¹⁵.

Une recherche sonore

Pour mettre en perspective cette réflexion sur diverses pratiques du radiothéâtre et du contexte dans lequel il a évolué, nous avons retenu quelques exemples d'écriture qui montrent la diversité des démarches, des recherches spécifiques et l'intérêt de trouver des catégories qui permettent de reconnaître les tendances des productions radiothéâtrales. Dans le contexte de la série *Nouveautés dramatiques*, au sujet desquelles trop peu d'études ont été publiées¹⁶ jusqu'ici, un certain nombre de réalisations semblent marquer une étape dans la définition d'une écriture radiophonique dont P. Schaeffer, dans *Machines à communiquer* (1970), a longuement précisé les paramètres.

¹³ *Le Devoir*, 4 nov. 1950.

¹⁴ Dans *l'Évangéline*, 20 mai 1955.

¹⁵ Ainsi *Voltaire s'en va-t-en Canada* de Louis Pelland.

¹⁶ Louise Blouin a fait une étude sur l'oeuvre de Yves Thériault dans cette série, et Renée Legris a publié une description critique de *Confession d'un héros* d'Hubert Aquin dans *l'Annuaire théâtral*, n° 4, automne 1987. Elle prépare une édition critique de deux radiothéâtres de cet auteur.

Claude Gauvreau, l'un des auteurs de ce programme, a apporté des dimensions innovatrices à l'écriture avec sept radiothéâtres tous aussi différents les uns des autres. Ainsi, dans *le Coureur de marathon*¹⁷, pour Claude Gauvreau et son réalisateur¹⁸, la quête du sens a été essentiellement liée à l'élaboration sonore et aux rythmes imposés par la situation dramatique¹⁹. Elle accompagne un monologue du protagoniste et ses réflexions intérieures sur l'action qu'il pose et dont l'issue est fatale. Nous n'avons pu entendre cette production dont on ne retrouve pas l'enregistrement, mais les notes de réalisation et les didascalies laissent entendre justement les possibilités esthétiques de l'écriture.

La situation, celle de la course en direct, est perçue à travers le coureur qui découvre peu à peu ses difficultés (difficultés de respiration, affaiblissement général). Il souffre de problème cardiaque et est bien forcé de l'admettre après avoir tenté de l'occulter. Le coureur, qui a accepté ce marathon auquel il ne peut participer sans mettre sa vie en danger, cherche à demeurer performant jusqu'à la victoire. Le texte est entrecoupé de scènes qui élucident les causes de ce défi mortel: l'amour de sa fille adoptive qui a besoin d'argent pour assurer son mariage et son avenir. La trame de l'action «course» est sans cesse entrecoupée des bruits de pas des coureurs en divers plans sonores, du bruit du souffle et des battements du coeur du coureur, des voix qui l'interpellent et marquent les tensions du conflit: choisir la vie ou la mort.

Le texte sonore travaille sur la double temporalité du récit: le présent du coureur et le passé de ses discussions médicales et familiales.

¹⁷ Radiothéâtre diffusé le 18 février 1951, à CBF. Guy Beaulne, dans son article *La radio au service du théâtre*, révèle certains aspects intéressants de cette production. Voir dans ce numéro, pp.

¹⁸ Une communication de Michel Van Schendel sur cette partie de l'oeuvre de Claude Gauvreau a été publiée dans les Actes du colloque «Langages a-typiques», sous la direction de Michèle Nevert, novembre 1988.

¹⁹ Entre autres expériences, *le Coureur de marathon* de Claude Gauvreau semble avoir fait époque, du moins dans le souvenir du réalisateur et de certains auditeurs qui nous en ont donné témoignage (dont Marc Gagné de l'Université Laval).

Voix du médecin qui recommande le repos et l'abandon de la course, voix de sa femme qui lui dispute son amour et se sent en rivalité avec la fille adoptive, voix de cette jeune fille aimée qui demande de l'argent pour son mariage. Autant de manifestations dans la conscience des tiraillements de la vie et de la tension dramatique que sanctionneront la mort et la victoire du marathonnier. Texte sobre et émouvant, marqué du souffle de la générosité dont les défaillances du coeur deviennent le signe sonore de la pièce.

L'Homme qui regardait couler l'eau, d'Yvette Naubert, illustre également comment le travail sonore s'ancre dans la situation même de la dramatique. Ce radiothéâtre explore, par la noyade suicidaire du personnage principal, Antoine, l'univers cosmique, liquide et fluvial, où il se meut, fasciné et subjugué par ce nouvel environnement qui met fin à une déroute conjugale. Cette situation, rendue dans un long monologue, s'oppose à la crise de conscience de l'épouse. Celle-ci, inquiète de l'absence prolongée de son mari révèle, en demandant l'aide de son ami Paul, qu'elle est tiraillée entre le désir de se libérer de son mari — pour vivre avec cet homme qui est son amant — et la culpabilité qu'elle ressent de l'avoir trompé. Trop coupable parce qu'elle se croit la cause du suicide de son mari, elle cherche en vain dans les événements récents les signes qui l'auraient justifié.

Elle n'arrive ni à accepter de satisfaire son désir et de vivre avec cet amant ni à vouloir être séparée de son mari. Toutes sortes de bruits dans la maison, entre autres des sonneries, créent le suspense d'un éventuel retour de celui-ci qui mettrait fin à son angoisse, fausses pistes ouvertes et rapidement refermées.

La récurrence des scènes sonores où le thème de la noyade se précise, mises en alternance avec la réalité des débats intérieurs de la femme, crée un double univers. Les sonorités reliées à la vie fluviale — étrange profondeur accompagnée de sons de sirènes des bateaux et autres bruits portuaires à la surface du réel quotidien — contrastent avec la gravité de la parole exprimant une nouvelle conscience du noyé, toute de

lenteur et de sérénité²⁰. La crise de l'épouse est en porte-à-faux par rapport au mari déjà entré dans l'euphorie de la mort, embellie par le plaisir de sa découverte marine et la réalisation de son désir latent à lui, celui de l'ophélisation. Voir l'eau et s'y laisser couler doucement rendent absurde toutes les culpabilités et frustrations que sa femme s'impose, incapable de trouver son bonheur et de l'accepter.

L'étude d'une autre oeuvre, *Confession d'un héros*, dans la même série, mais réalisée par Gilles Delorme, avec la collaboration d'Hubert Aquin, révèle un travail de réalisation qui cherche aussi à créer des effets spéciaux propres à une situation fortement connotée par le sonore: la course automobile²¹. L'esthétique d'une telle production relève des rapports étroits qui s'établissent avec le contexte et le développement thématique. *Confession d'un héros* se présente comme une dramatique en un acte composée de huit scènes au cours desquelles le monologue se développe de façon importante. Ainsi les scènes I, III, V, VI et VIII sont des monologues construits sur une narration à la première personne, superposés à un fond sonore musical ou à des bruits d'autos de course. Ce parallélisme de la voix et des signes sonores crée un effet de sens à double valeur. D'une part, avec cette présence sonore, se révèle une volonté de créer un contexte spatial d'enfermement, analogue à celui qu'un conducteur de voiture peut connaître. Cette réalité sonore confirme une certaine solitude du héros. Mais, d'autre part, le fond musical et les bruits de voiture interviennent régulièrement dans ce contexte de solitude. Le discours du personnage ne se fait pas dans un désert de bruits qui confinerait à la structure imaginaire d'un espace schizoïde. Il opère, au contraire, dans la mise en rapport contextuel d'une communication indiciellement définie par le parallélisme des signes

²⁰ L'esthétique sonore de cette dramatique est très fortement marquée dans le choix, la qualité des sons et les transitions sonores. Sur l'enregistrement conservé, la voix du comédien est malheureusement assourdie par les autres bruits. Sa gravité — amplifiée par la résonance de l'eau, pour des raisons techniques — symbolise la profondeur spatiale de l'univers aquatique dans lequel les sons ont été produits.

²¹ Une étude plus complète a été présentée dans Renée Legris: «Un dramaturge de la radio: Hubert Aquin», *l'Annuaire théâtral*, n° 3, automne 1987, pp. 17-38.

sonores de la voix. Si, à la première écoute, les scènes I, III et VIII pouvaient laisser croire à la représentation d'un dialogue entre le héros et l'univers sonore qu'il habite, il nous est apparu que cette perception n'était pas soutenue par la structure narrative et que la fonction de la musique et des bruits de course automobile était surtout descriptive, mais avec une fonction de contrepoint sonore.

Ce monologue crée une instance narrative où le «je» exprime sous forme de «confession» un ensemble de faits, mis en discours, qui rappelle le passé du narrateur. Mais ce monologue est aussi l'expression d'une isotopie, celle d'une vision philosophique de la réalité du narrateur, saisie dans son intimité et modulée par les thèmes: passion, pulsion, désir, volonté, angoisse. À ces aspects de l'homme intérieur dont parle Aquin dans son journal intime, s'ajoute la référence à l'univers de ses connaissances philosophiques et littéraires, sportives et psychanalytiques. C'est là que se joue, dans l'intertextualité, toute la gamme des effets, tant de style, de sens que de forme. Et l'art d'Hubert Aquin s'affirme pleinement dans le maniement de cette parole unique par son narrateur.

Nous pouvons établir des rapprochements entre cette oeuvre et celle d'Yvette Naubert et de Claude Gauvreau. Étrangement toutes se construisent sur l'alternance du monologue et des dialogues. Deux univers se créent en synchronie ou en diachronie. Les monologues sont le lieu de l'exploration de l'homme intérieur, des valeurs culturelles et personnelles, et les dialogues sont des moments où l'action dramatique se noue et se développe. L'incidence du sonore dans ces deux écritures, comme signe du contexte dans lesquels évoluent les personnages, se transforme en d'autres valeurs indicielles, selon les cas. La signification complémentaire construite par un travail sur les systèmes symboliques et les formes du message permettent de cerner quelques spécificités du radiothéâtre.

Une dramatique d'un autre type, diffusée dans le programme *Billet de faveur*, dont Hubert Aquin a été le réalisateur, présente une recherche esthétique de l'absurde et d'un surréalisme québécois. Dans *Émission*

*spéciale*²², écrit par Jacques Languirand, les didascalies indiquent que la réalisation joue un rôle primordial dans la création des événements sonores essentiels à la compréhension de cette écriture de l'absurde. Il s'agit d'une émission reportage qui veut rappeler les mérites d'un grand penseur, dont la mort est toute récente. La structure de la pièce cherche à se moquer de la meute intellectuelle qui s'est instaurée en public privilégié de ce penseur et public en général.

Chaque personnage — voix anonyme — est appelé à intervenir dans divers rôles (comique, speaker, reporter sportif, paysan). La pièce se construit sur la déstructuration des causes et de leurs effets. Chaque échec ou manque dans les interventions déplace le sens qui échappe de plus en plus à l'auditeur sans cesse interpellé. Réalisateur, annonceur, scripteur, interviewer, personnes témoins, invités téléphoniques, à tour de rôle sont voués à l'acte raté, au lapsus qui amène un besoin de compensation immédiate du bruitage pour soutenir l'univers sonore de la pièce. Mais les sons utilisés n'étant pas ceux qu'on attend (effet comique), la pièce se détraque elle-même dans sa continuité signifiante sonore. Et les éléments qui se substituent aux manques, sont utilisés dans un système qui relève de l'inventaire (amplification de l'absurde). Ils sont même accompagnés de commentaires des plus fantaisistes. Ménagerie, outils, environnement sonore rural et urbain, tout y passe.

La construction dramatique démontre que l'absence d'une fonction de réalisation, assurée par la compétence d'un metteur en ondes, les interventions en porte-à-faux des personnages, les mauvais bruits et les musiques inadéquates, sont autant d'aspects à respecter pour réussir, dans la complexité du «faire artistique», une esthétique de la mise en ondes.

L'originalité du traitement de l'émission tient à la fois de la parodie d'une pratique, et d'un art poétique saisi dans une sorte d'inversion, d'antinomie et d'antiphrase. L'esthétique de l'absurde permet d'aller aux limites de la loi du genre, parodiant l'interview et le

²² «Émission spéciale» (24 juillet 1955), dans Pierre Pagé et Renée Legris, *le Comique et l'humour à la radio québécoise*, t. 2, Montréal, Fides, 1979, p. 194.

reportage. L'effet de sens est que la radio existe par «du sonore», quel qu'il soit, doit toujours être audible, sinon elle n'existe plus dans l'oreille de l'auditeur. Plus encore, le sonore dans le radiothéâtre doit aussi agir selon des lois et une syntaxe tout autant que la langue pour créer du sens. À l'opposé du type de discours créé par le monologue, cette dramatique propose l'abolition du «je» comme identité du sujet, tout autant que du «toi» ou du «il», chaque acte de langage détruisant la continuité identificatrice du personnage par intrusion d'autres éléments, déconnecteurs de sens.

CONCLUSION

Les radiothéâtres décrits montrent qu'une esthétique radiophonique — dont il serait facile de démontrer en quoi elle se distingue du théâtre sur scène — a été pratiquée au cours des années cinquante et soixante, en respectant les lois d'une structure dramatique inscrite dans un contexte où le sonore, qu'il soit une voix, une musique ou un bruit, n'est pas l'accessoire d'une fabula ou d'un récit, mais bien une composante de la signification. À l'instar des productions qui ont créé cette esthétique radiophonique, depuis les travaux expérimentaux faits en France, en Allemagne et en Angleterre, jusqu'à nos propres expériences faites dans la même optique, il s'est constitué un code — en fonction des recherches formelles — par lequel les diverses instances opérant dans la réalisation spécifient l'écriture. En insistant sur le rapport entre la situation sonore et le jeu des personnages pour définir l'espace, le contexte de l'action dramatique; en précisant l'importance de la musique et du bruitage pour le découpage des scènes, conçu comme un art de la transition; en analysant comment le travail sur les plans sonores influence la perception d'une esthétique qui utilise les ressources du micro; en indiquant que la radio ne peut pas se permettre, sans dérivation du sens, des bruits inopinés, nous avons tenté de reprendre quelques-unes des notions à partir desquelles Pierre Schaeffer et ses collaborateurs ont su découvrir et

surtout formaliser, au Studio d'essai et au Club d'essai qui lui succède²³, certaines lois de l'écriture radiophonique.

Le travail de scénarisation porte sur la recherche de l'efficacité dramatique, comme nous l'avons signalé. Il porte également sur les systèmes symboliques dont l'interpénétration est assurée par la thématisation, la construction des personnages protagonistes et l'élaboration stylistique — qui est fortement connotative. C'est cette spécificité du radiothéâtre qui le distingue le plus des radioromans. La plupart de ceux-ci ne touchent que le sens premier du texte, susceptible de produire lui aussi une signification, facile à saisir à un premier niveau. Alors que, dans la dramatique, l'écriture linguistique s'appuie sur les figures de la métaphore et de la métonymie et qu'elle en approfondit les possibilités de construction d'une vision du monde, le radiroman utilise la succession des événements et leur rattachement au fil de l'intrigue pour en construire le récit d'où le sens pourra émerger. Les meilleurs auteurs savent puiser eux aussi aux grandes figures qui travaillent leur oeuvre et réussissent à l'ouvrir à une intertextualité littéraire. Si on les trouve dans l'écriture de certains autres feuilletonistes, les traitements n'ont généralement pas la même valeur.

Pour aller plus avant dans une tentative de typologie, nous avons cherché, en nous référant à l'étude *les Signes s'envolent*, les marques dans les discours de la radiodramaturgie qui permettraient de les classer en fonction de la théorie des séries culturelles pratiquée par Louis Francoeur, et de les situer par rapport à l'institution littéraire. Notre hypothèse se formulerait ainsi compte tenu des types de textes dont nous venons de présenter certains traits caractéristiques.

Il y aurait sans doute lieu de considérer que le radiroman social (que nous avons évoqué seulement) appartient à la catégorie de la première série culturelle, celle «qui met l'accent [...] sur l'acte de contenu

²³ Pierre Schaeffer, *les Grandes Heures de la radio, 1942-1952*, Arles, Phonurgia Nova, 1989, p. 75.

dramatique»²⁴. Les radioromans de propagande, dont nous avons parlé plus haut, seraient à rattacher à la catégorie où le code dominant est pragmatique. Comme le précise Louis Francoeur,

la troisième série, la série du «TOI», confère à l'acte de langage dramatique la fonction première d'influencer de quelque façon les spectateurs en modifiant leur ameublement mental. Le code dominant est pragmatique et vise à atteindre un effet perlocutionnaire de conviction. L'oeuvre théâtrale, dans ce cas, prend la forme d'un acte de langage d'exhortation ou d'avertissement»²⁵.

Telle est bien la structure englobante et souvent englobée de ces oeuvres de propagande.

Le travail du texte à partir des structures du monologue intérieur qu'on retrouve dans *le Coureur de marathon*, *l'Homme qui regardait couler l'eau* et dans *Confession d'un héros*, est très significatif d'une écriture du radiothéâtre québécois qui met en scène de façon nouvelle le «je» du protagoniste. Le développement de la structure du récit-confession en est une figure, les divers monologues pouvant générer des variantes. Dans la structure dramatique du radiothéâtre des années 50, par une exploration plus systématisée que ce media permet sans transposition, le monologue devient partie intégrante de l'écriture. Les ressorts dramatiques portés dans les dialogues n'en sont que plus efficaces. Ne faudrait-il pas voir dans cette nouvelle utilisation dramatique à la radio du monologue dramatisé l'une des formes qui influencera l'écriture dramatique au théâtre dans les années soixante et soixante-dix, par exemple chez Françoise Loranger ou Michel Tremblay?

Il serait alors intéressant de pousser plus avant cette hypothèse et de voir comment ces textes radiophoniques se situent dans la série culturelle du «je», et dont il dit qu'elle «possède comme code dominant une

²⁴ Louis Francoeur, *les Signes s'envolent. Pour une sémiotique des actes de langage culturels*, Presses de l'Université Laval, Québec, 1985, 226 p. (p. 129).

²⁵ *Ibid.*, p. 129.

organisation relationnelle des signes qui confie à l'acte d'énonciation le rôle capital»²⁶. La recherche est ouverte sur ce corpus du radiothéâtre comme écriture spécifique et sur la distinction entre la série des radioromans et celle du radiothéâtre. Une telle tentative d'approfondir les éléments qui définissent le code dominant permettrait de replacer dans une problématique sémiologique ce qui a été jusqu'ici une étude relative à une esthétique. S'il en était ainsi, il serait intéressant de reconnaître que la radio a permis d'explorer, au même titre que les oeuvres de l'institution québécoise théâtrale, et peut-être avant elles, le code dominant d'une série culturelle, celle du «je» qu'instaure le monologue, caractéristique du théâtre sur scène des années soixante-dix.

²⁶ *Ibid.*, p. 128.