

L'adaptation radiophonique à l'Âge d'or de la radio 2. le Document Laforest

Raymond Pagé

Number 2, Spring 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041034ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041034ar>

[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

Pagé, R. (1987). L'adaptation radiophonique à l'Âge d'or de la radio : 2. le Document Laforest. *L'Annuaire théâtral*, (2), 33–41.
<https://doi.org/10.7202/041034ar>

L'ADAPTATION RADIOPHONIQUE

À L'ÂGE D'OR DE LA RADIO: 2. LE DOCUMENT LAFOREST

LE SUICIDE, l'avortement, la mère célibataire, les relations sexuelles hors mariage, le divorce, le mariage civil, le héros meurtrier, l'impunité du criminel, le langage trivial: si l'on en croit le **Document Laforest**¹, ces sujets ne sauraient être catapultés dans l'air québécois sans créer une onde de choc. Ici le mari divorcé ou la maîtresse deviennent respectivement veuf ou veuve, ce qui justifie la progéniture; le suicide est maquillé en accident et l'avortement en fausse-couche; le mari trompé est transformé en politicien véreux, ce dernier personnage apparaissant à l'époque tout à fait dans l'ordre des choses!

Il est indéniable que nous sommes ici en présence d'adaptations! En fait la trituration du texte original manifeste parfois une telle sévérité que le sens de l'oeuvre est profondément modifié². L'adaptateur cherche non seulement à transformer le récit conformément aux exigences de la radio mais encore à le soumettre aux normes de la morale sociale. Dans ce contexte, nous pouvons nous demander s'il y a lieu de parler d'acculturation ou d'inculturation³. A cette interrogation il n'y a pas de réponse univoque. Car les solutions que le **Document** propose à ce que le rédacteur qualifie de "problèmes radiophoniques" reposent sur quatre critères fondamentaux: le choix des oeuvres originales, l'image qu'on se fait de l'auditeur moyen, les valeurs personnelles de l'adaptateur ainsi que sa conception du théâtre radiophonique.

Le choix des oeuvres originales

Un grand nombre des oeuvres retenues par le **Document** ne présentent aucun problème de moralité. Les valeurs véhiculées par le discours d'emprunt parviennent donc directement à l'auditeur sans être triées par un filtre idéologique. Il devient alors possible d'identifier les visions de l'être humain et de l'existence susceptibles d'avoir une

influence sur la configuration de l'imaginaire individuel ou collectif dans l'espace québécois.

La majorité des récits privilégiés ici appartiennent à la catégorie des romans de la quête, et plus précisément de la quête amoureuse. L'amour-tendresse au sein de la famille, la générosité du cœur, le sacrifice de la femme ou de l'homme pour l'être aimé, l'abnégation, l'héroïsme: voilà les réalités qui permettent d'échapper au quotidien, qui rendent l'ordinaire extraordinaire. "Le beau roman d'amour" présente donc au public un rêve où des êtres nobles s'engagent dans une "course effrénée à l'irréalisable", réussissent l'impossible et trouvent en bout de course le bonheur dans la plénitude de l'amour. Le héros exemplaire est ici Peer Gynt qui "meurt dans le ravissement de son rêve". Dans un tel contexte, l'acte le plus répréhensible, celui qui caractérise l'anti-héros, c'est la faute contre l'amour. La seule façon de racheter une telle ignominie, c'est d'accepter la vie de souffrances qui en est la conséquence nécessaire. Cette loi naturelle en infère une autre qui est immanente au déroulement de la fable: le mal ne doit pas rester impuni sinon il pourrait avoir un effet d'entraînement. L'oeuvre deviendrait alors scandaleuse.

Le traitement infligé aux textes retenus semble ainsi orienté vers un objectif précis: l'identification à un héros triomphant. Est-ce là une stratégie pour inciter les auditeurs à faire éclater les cadres du quotidien et à courir l'aventure? D'une part en effet l'adaptateur insiste pour que le rêve proposé revête un aspect humain, enveloppé d'affectivité, de façon à ce qu'il rejoigne la sensibilité de l'auditeur. En revanche toutefois le statut social des héros ou des héroïnes incite l'auditoire québécois de classe populaire à rejeter dans le domaine de l'utopie toute velléité d'aventures similaires. C'est alors une soupape salvatrice que la fiction offre à la tension de la vie réelle. En l'occurrence elle nous apparaît davantage un facteur de stabilité sociale plutôt que de transformation des mentalités.

Encore faut-il nuancer cette conclusion. Ainsi l'adaptation proposée pour le *Chemineau* de Jean Richepin révèle un héros étonnant. Le chemineau, qui se retrouve époux et père, refuse de rester au village et prend le large... en abandonnant femme et enfant! Voici donc un texte qui ose présenter comme positive une existence sans entraves ni lois⁴. Mais attention, car le grand rêve ici réalisé, celui d'une liberté totale,

cache un présupposé important: la seule liberté qu'on ne peut enchaîner, c'est celle de l'homme!

L'auditeur moyen

Le **Document Laforest** affirme sans ambage que le travail d'adaptation a pour objectif premier de plaire au plus grand nombre d'auditeurs. Une adaptation sera de qualité si elle est populaire auprès de la moyenne des auditeurs sans s'attirer le ridicule des connaisseurs et des intellectuels. Pour ceux-ci il faut éviter la mièvrerie et le mélo, respecter le plus possible le texte original. Pour cela il faut jouer sur les sentiments et insérer le récit dans une atmosphère romanesque. Pour tous, il faut produire un texte moralement irréprochable et sans trivialité. Plaire et ne pas choquer, ce sont les deux pôles entre lesquels se structure l'adaptation.

L'auteur⁵ semble donc avoir une idée claire de ce qu'il appelle le "goût général". Il sait pertinemment ce qui est permis et ce qui ne l'est pas. La difficulté, c'est d'identifier de façon précise les sources de ces convictions. Faute de renseignements suffisants à ce sujet, nous risquons l'hypothèse suivante: l'image de l'auditeur n'est ici que la projection des normes politiques, sociales et religieuses de l'époque. En d'autres mots, l'adaptateur présume que les auditeurs forment une collectivité d'individus dont la très grande majorité épouse le discours moral et idéologique du pouvoir établi. La diffusion du message opère donc à plusieurs niveaux, mais en circuit fermé: la censure sociale structure des préceptes fondés sur un certain nombre de valeurs, le diffuseur considère que l'auditeur adopte ces valeurs et y adapte son propre code, l'auditeur reçoit ce message dont le contenu renvoie à son tour aux critères de la censure sociale. Le parcours s'accomplit sans faille apparente.

Ce mécanisme de l'auto-censure volontaire à l'étape de la production deviendra d'ailleurs un principe proposé à l'ensemble des médias. Lors des assises de la 34^e Semaine sociale du Canada en 1957, monsieur Jacques Mordret, directeur de la Centrale catholique du Cinéma, n'hésitera pas à en consacrer officiellement le caractère de nécessité⁷. Les exigences de rentabilité commerciale qui s'imposent à **Radio-théâtre Lux** ou autres émissions similaires produites par les stations privées, interdisent en quelque sorte toute dérogation aux normes existantes. Le

respect de celles-ci devient une condition de la diffusion. Une telle attitude ne peut faire de l'adaptation un terrain favorable à la mutation des valeurs. Ici encore le message apparaît comme un facteur de stabilité sociale. Si rupture il y a, c'est entre l'oeuvre originale et l'adaptation. Celle-ci finit par reproduire davantage la réalité du récepteur que celle du créateur.

Valeurs personnelles de l'adaptateur

Si l'auteur des adaptations travaille en praticien préoccupé de maintenir ou d'augmenter les cotes d'écoute, ce n'est pas toujours de gaieté de coeur qu'il filtre la moralité des oeuvres. Il prend souvent ses distances par rapport à ses propres traits de censure. Il murmure, grogne, rouspète, accompagne ses suggestions de coups de points d'exclamation! Il ironise sur l'obligation de rendre "honnête", "propre" pour **Radio-théâtre Lux** une situation d'adultère ou de relations sexuelles hors-mariage. Puis il se met carrément en colère, qualifie la morale traditionnelle de "sagesse bourgeoise", limite sa trituration aux situations les plus évidentes car, dit-il, "ce qui n'est pas vu n'est pas mal".

Il ne faudrait pas voir ici des attitudes contradictoires: l'une qui accepterait d'emblée la norme sociale, l'autre qui ne s'y soumettrait que pour répondre à des exigences commerciales. Il s'agit plutôt de nuances dans le rigorisme. Car lorsque l'adaptateur clame sa conviction que le radiothéâtre doit peindre la réalité, les moeurs, les passions et les âmes, qu'il doit mettre en ondes tant les aspects négatifs que positifs de l'existence, il ajoute du même souffle qu'il s'agit là d'une formule dangereuse, qui expose les mauvaises passions, que les responsables doivent distiller "au compte-gouttes".

En fait l'ensemble du document laisse percevoir un malaise. Un malaise devant l'obligation de concilier les attentes d'un auditoire habillé des formes d'une tradition et le respect d'une oeuvre dont le discours en est souvent un de rupture avec la norme québécoise, norme englobant tout à la fois la fable et le sujet. Ce malaise est d'autant plus grand que les critiques des journaux condamnent vertement ces manoeuvres d'adaptation qui trahissent l'oeuvre originale⁶. D'autres, devant le pouvoir de séduction des radiothéâtres, lanceront l'accusation de subversion⁸.

Devant ce dilemme, l'adaptateur plaide pour le "bon goût", défini comme une qualité non pas de l'instinct mais de la conscience. A vrai dire, les quelques velléités de rupture manifestées dans le **Document Laforest** semblent avoir comme objectif non pas de bouleverser le code social mais d'obtenir le droit de dire "autre chose". Si l'adaptateur récrimine contre la servitude du code, ce n'est pas qu'il veuille faire basculer la conception que les auditeurs se font de l'organisation de l'univers. C'est, au contraire, parce qu'il juge que l'auditeur québécois n'est plus un enfant susceptible d'être ébranlé dans ses valeurs par la rencontre de situations marginales. Il paraît hors de ses préoccupations que la constatation de la différence puisse être source de désir. En somme son discours est celui d'un adaptateur soucieux de respecter autant que possible l'intégrité de l'oeuvre. Et il proteste parce que la règle de l'état culturel l'oblige à la trahison.

Conception du théâtre radiophonique

Alors que les adaptations proposées par le **Document Laforest** puisent en majorité dans un répertoire français dont le contenu est macéré en fonction de la capacité d'absorption de l'auditeur moyen québécois, il en va autrement en ce qui concerne la technique de production. Ici l'adaptateur avoue à quelques reprises prendre son modèle dans le "master show", recette éprouvée aux Etats-Unis. Il faut se rappeler que les émissions du **Radio-théâtre Lux** sont réalisées sur scène, devant un public, et de ce fait se prêtent bien à un spectacle à grand déploiement. La multiplication des effets sonores percutants (tempêtes, naufrages, apparitions, fuites...) et des mouvements de l'action matérielle sert les exigences des deux genres d'auditoire. Faute toutefois d'avoir comparé les "production shows" américains et les procédés de dramatisation suggérés par le **Document Laforest**, il est difficile de voir dans quelle mesure celui-ci emprunte aux succès américains. Mais si le poids d'originalité des orientations proposées est difficile à préciser, leur degré d'importance est évident. Le **Document Laforest** va bien au-delà d'une simple énumération d'effets sonores. Ses propositions recouvrent l'ensemble des techniques de réalisation. Il en ressort un modèle de dramatisation proposé aux responsables québécois de la mise en onde.

L'émission radiophonique y est décrite dans sa fonction de matérialisation de l'imaginé. Et ce processus doit s'accomplir par une

inscription de la réalité dans une durée propre à captiver l'auditeur. Dans cette optique, la tension dramatique repose essentiellement sur le rythme. Et celui-ci doit être rapide pour éviter la monotonie ou la lourdeur. Les séquences doivent donc s'enchaîner dans un montage nerveux: scènes courtes, mouvement trépidant, coups de théâtre, changement rapide et variété des lieux ou des situations (ce à quoi se prête bien la radio).

Cette modulation du temps a des conséquences sur le traitement réservé aux autres procédés de dramatisation. L'auditeur entraîné dans cette quête fébrile ne saurait supporter la confusion. L'adaptation doit donc réduire le récit à l'essentiel⁹. Il faut éviter les développements historiques complexes. Il faut élaguer les dialogues touffus, éviter la mollesse et le larmoiement, d'où la nécessité de se montrer sobre dans le mélo.

Quant aux personnages, ils doivent être identifiés rapidement et reconnus facilement. Ils doivent donc s'imposer par la haute définition de leurs traits psychologiques d'une part et la densité de leur présence d'autre part. D'ailleurs qu'il s'agisse des personnages ou des événements, le **Document Laforest** insiste sur l'importance de l'action matérielle, directe, plutôt que sur l'action racontée. La fonction du narrateur s'en trouve considérablement réduite. Elle se limite généralement à dissiper les derniers nuages de confusion, i.e. à raconter les scènes trop complexes, à expliquer, préciser, faire le lien entre certaines séquences. Son intervention est considérée comme un pis-aller.

L'ancrage de l'adaptation sur les structures superficielles, sur une intrigue la plus simple possible, a parfois des conséquences "dramatiques"! Que faire par exemple avec le **Grand Meaulnes**? Selon l'adaptateur, conserver l'atmosphère créée par l'auteur conduirait à un fiasco certain. Il déleste donc l'oeuvre de tout ce qu'il appelle son excédent d'irréel, de rêve, de poésie, de vague, de nébuleux et de confus pour la réduire à une suite d'événements menés par un dénommé Meaulnes. Le résultat: un drame d'aventures qui n'est qu'un pâle reflet du chef-d'oeuvre d'Alain Fournier.

Il ne faudrait pas en conclure pour autant que ces adaptations se limitent à un arrangement d'événements ou de rebondissements, qu'ils s'en tiennent au texte et oublient les autres signes de dramatisation

radiophonique. Au contraire beaucoup d'efforts sont déployés pour sortir du récit et construire une dramatisation. Celle-ci est conçue comme un moyen de toucher la sensibilité de l'auditeur et de provoquer une réaction émotive. Les effets sonores cherchent donc à modeler un espace susceptible d'inciter les personnages à déployer leurs sentiments, tentent de donner un caractère de profondeur à l'action. La musique par exemple n'est pas reléguée à sa fonction la plus commune, soit celle d'assurer les transitions. Elle se fait tantôt descriptive, tantôt créatrice d'une atmosphère signifiante. Son utilisation est très fréquente. Mais plus encore que la musique, ou que les bruits, la voix prend ici une très grande importance. Elle est en fait sidérée comme une forme de musique qui enveloppe la parole et incarne le sens.

L'ensemble de ces propositions d'adaptation forme la base d'une esthétique du radiothéâtre. D'une oeuvre à l'autre, le **Document** revient inlassablement sur les mêmes règles fondamentales, peu nombreuses mais remarquables par leur cohérence. Ce rythme serré imposé à la structure du récit, appuyé sur les crescendos d'effets sonores, le débit de la parole, les modulations de la voix, la variété des intonations, la vivacité des répliques, produit un sens inopiné, en appel de disjonction par rapport au sens dégagé par le contenu mais qui échappe cette fois aux mailles de l'auto-censure et au regard de l'omniprésente norme sociale. Il s'en dégage une perception agitée de l'univers: la vie y est décrite comme une agression permanente, une suite d'événements inattendus, sournois, impitoyables, qui mettent les êtres humains à l'épreuve, les exaltent ou les abattent. La société y apparaît comme un lieu de batailles rangées, truffées d'embuscades et de guet-apens, où chacun doit lutter avec âpreté pour se tailler une place et la garder. "Le beau roman d'amour" est emporté dans un souffle de mouvance et de violence, déchiré par une suite d'événements plutôt déchaînés qu'enchaînés. Voilà essentiellement la source de la tension dramatique, à peine brisée par une fin généralement euphorique. Reste à savoir si l'auditeur assimile sa propre conception de la vie aux étapes traumatisantes de la quête ou à sa réalisation heureuse. On pourrait imaginer qu'il y voit la transcription à la fois de sa réalité et de ses rêves.

Perspectives et prospectives

Il va de soi que les observations déroulées dans ce court article n'épuisent pas l'analyse du **Document Laforest**. De nombreuses pistes de

recherche s'ouvrent ici à notre curiosité. L'étude des oeuvres retenues reste à approfondir. Il faudrait se rappeler également que ce document nous présente des propositions d'adaptations. Quelle est la corrélation entre les normes qui y sont révélées et celles des adaptations effectivement réalisées, tant à CBF qu'à CKAC? Répondre à une telle question, c'est chercher à préciser davantage le rôle joué par la radio dans la formation d'un imaginaire collectif et aussi d'une esthétique du radiothéâtre.

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

2. Ainsi est-il désolant de lire l'adaptation proposée notamment pour **le Grand Meaulnes** d'Alain Fournier (Jean Laforest, **op. cit.**, no 247), **le Coeur d'Henry Bernstein** (**Ibid.**, no 225) et **la Femme en blanc** de Marcel Achard (**Ibid.**, no 228).

3. Nous entendons par "acculturation" l'emprunt, par une culture, d'éléments étrangers. "L'inculturation" par contre référerait à un processus d'assimilation au profit de la culture emprunteuse.

4. L'adaptateur commente ainsi: "Cette oeuvre est magnifique, c'est la glorification de la liberté, du goût de l'aventure, d'une existence sans entrave, sans lois sociales, c'est une sorte de matérialisation du rêve imprécis et vague que tout être humain porte caché dans son plus intime..." (Jean Laforest, **op. cit.**, no 301).

5. Ou "les auteurs", dans la perspective esquissée par l'article précédent de Louise Blouin, "l'Adaptation radiophonique à l'Âge d'or de la radio: 1. les Problèmes".

6. Jacques Mordret, "Tendances actuelles du cinéma", **Influence de la presse, du cinéma, de la radio, de la télévision**, Montréal, Institut social populaire, 1957, p. 111.

7. Jean Desprez, "D'une scène à l'autre. La prose radiophonique", **Radiomonde**, 25 septembre et 2 octobre 1943, p.4. Et surtout René-O. Boivin, "Radio-Théâtre-Lux ou la recherche d'une formule", **Radiomonde**, 7 mars 1942, p.13.

8. Paul Legendre, **la Radio, puissance sociale**, Ottawa, Institut littéraire du Québec, 1951, pp.35-50.

9. "Pour bien conduire, mener le travail destiné à la radio, il faudrait rejeter un certain excédent de matière, ne gardant que les scènes essentielles, lesquelles devraient être présentées dans un judicieux montage...": texte recueilli dans la proposition d'adaptation du **Rossignol des Neiges**, de G. Biard (Jean Laforest, **op. cit.**, no 241).

Raymond Pagé