Éléments d'une esthétique sonore de la dramatique radio : à la recherche d'un métalangage

Pierre Pagé

Number 9, Spring 1991

Le théâtre à la radio

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041122ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041122ar>

[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, P. (1991). Éléments d'une esthétique sonore de la dramatique radio : à la recherche d'un métalangage. *L'Annuaire théâtral*, (9), 9–21.
<https://doi.org/10.7202/041122ar>

Pierre Pagé

Éléments d'une esthétique sonore de la dramatique radio: à la recherche d'un métalangage

1. Introduction: une nouvelle dramaturgie, commune à plusieurs pays

Depuis maintenant plus de soixante ans¹, l'art radiophonique et surtout l'art du théâtre à la radio ont trouvé une spécificité de langage et une richesse d'écriture qui imposent leurs réalisations à l'attention des

¹ C'est à Montréal, en 1922, que se situe le début de la radiodiffusion commerciale au Québec et au Canada. La station CKAC a été fondée le 3 mai 1922 par le journal *la Presse*, qui en confia la direction générale à Jacques-Narcisse Cartier, un pionnier méconnu de l'histoire. Également à Montréal, la station CFCF, propriété de la Compagnie Marconi, obtient en 1922 sa licence de diffusion, après avoir fait de l'expérimentation technique depuis 1919 sous la licence de XWA. La Société Radio-Canada (Canadian Broadcasting Corporation, CBC) a été instituée en 1936 et la station CBF, à Montréal, entre en ondes en 1937.

On trouvera des données détaillées sur les émetteurs au Québec et au Canada dans l'article d'Elzéar Lavoie, «L'évolution de la radio au Canada français avant 1940», *Recherches sociographiques*, numéro sur les mass-médias, vol. XII, n° 1, janvier-avril 1971, pp. 17-49.

Ailleurs dans le monde, c'est autour de 1922 que se situent les principales innovations. Le point de départ absolu semble cependant se situer le 2 novembre 1920, à Pittsburgh, où la société Westinghouse obtint la licence de la station KDKA. En Grande-Bretagne, on a créé en 1922, comme organisme commercial privé, la British Broadcasting Company, la BBC, qui deviendra société d'État en 1927. En France, deux stations sont créées en 1922: Radio Tour Eiffel et Radiola, qui deviendra ensuite Radio-Paris.

historiens et des théoriciens². Dans de nombreux pays, une véritable tradition esthétique s'est créée et s'est maintenue jusqu'à nos jours. C'est le cas de la Grande-Bretagne où la BBC a toujours soutenu la création dramatique, jusqu'au point d'assurer la production d'environ un millier de pièces radiophoniques par année³. En Allemagne, depuis le milieu des années vingt, le terme de «Horspiel» désigne non seulement une réalité évoquée par son sens littéral — le jeu auditif — mais surtout un véritable genre littéraire spécifique de la radio. En France, des écrivains connus ont suivi l'exemple venu très tôt de Jacques Copeau, et une réflexion théorique a longtemps soutenu la recherche expérimentale dont les maîtres ont été Pierre Schaeffer et Jean Tardieu.

Au Canada anglais, on a reconnu, grâce aux travaux de recherche récents, que le premier théâtre professionnel transcontinental a été créé par Andrew Allan⁴ dont l'activité professionnelle à la CBC (Canadian Broadcasting Corporation) s'est étendue sur plus de trente ans. Au Québec, le radiothéâtre a été créé principalement par Robert Choquette dès 1932⁵ et le genre théâtral à la radio a consolidé son expérience et sa réflexion critique autour de la série *Nouveautés dramatiques* (1950-1962), sous l'influence déterminante de Guy Beaulne⁶.

² Voir Jean Lescure, «La radio et la littérature», *Histoire de la littérature*, tome 3, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1958; voir aussi André Veinstein, «Le théâtre radiodiffusé et télévisé», *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1965.

³ Voir Jacques Demougin, dir., *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, Paris, Librairie Larousse, 1986, article «radiophonique (théâtre)».

⁴ Voir Howard Fink et John Jackson Ed.), *All the Bright Company. Radio Drama produced by Andrew Allen*, Toronto and Kingston, Quarry Press & CBC Enter., 1987, 336 p.

⁵ Voir Renée Legris, *Robert Choquette, romancier et dramaturge de la radio-télévision*, Montréal, Fides, 1977, 288 p.

⁶ Voir Pierre Pagé, *Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise 1930-1970*, Montréal, Fides, 1975, 826 p.

Le Répertoire a pu établir le corpus de la littérature radiophonique, essentiellement formé de textes dramatiques, tel qu'il s'est constitué entre 1930 et 1970. La

2. Une problématique des relations entre le son et le sens

C'est l'évolution de la technologie qui a longtemps retardé la réflexion critique et la recherche historique sur le théâtre radiophonique. Tant que les techniques d'enregistrement ne permettaient pas de produire et de conserver de façon économiquement acceptable des oeuvres radiophoniques, la relecture des oeuvres écrites ne pouvait livrer qu'une vérité esthétique partielle et ne permettait pas d'étudier en profondeur l'art des auteurs et de leurs réalisateurs. Mais aujourd'hui, fort heureusement, une écoute analytique et critique est désormais accessible aux chercheurs dans un bon nombre de cas. Cependant les politiques de conservation des institutions et des gouvernements continuent d'être inadéquates.

Lorsqu'elle est techniquement possible, la description de la dramatique radiodiffusée, telle que reçue par les auditeurs, est une entreprise très difficile. Le critique est depuis longtemps formé à la description des textes fixés par l'imprimerie, mais le chercheur se sent démuni devant la complexité interne d'une oeuvre dont la signification dépend autant du son que du texte, et dont la langue du texte doit être analysée dans l'environnement plus large d'une parole théâtrale.

Pourtant, malgré sa difficulté, l'effort de décrire l'interprétation radiophonique d'une parole théâtrale ne conduit pas à une impasse, comme c'est le cas dans les tentatives de description de l'oeuvre musicale jouée par des musiciens. Les deux types de créations, l'oeuvre musi-

collection de manuscrits, sous forme de microfilms, est déposée à la Bibliothèque Nationale du Québec et à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Le corpus compte environ 2 000 titres et totalise plus de 500 000 pages. On peut décrire sommairement sa composition comme suit: 1 074 radiothéâtres, 71 radioromans, 120 dramatiques par épisodes, 111 séries de textes humoristiques, 182 contes et récits, 83 dramatisations historiques. Certains auteurs dont la qualité d'écriture dramatique est indiscutable peuvent être mentionnés comme exemples de cette production: Robert Choquette, Eugène Cloutier, Louis Pelland, Guy Dufresne, Jovette Bernier, Gratien Gélinas, Roger Lemelin, Charlotte Savary, Claude-Henri Grignon. Voir le *Répertoire*, pp. 25-29.

cale et la dramatique radio, ont en commun que le sens réel de l'oeuvre se trouve dans la réalité concrète d'une série de sons voulus par l'instance génératrice et reçus par un récepteur adéquatement disposé. Mais l'oeuvre musicale écrite est une série de signes abstraits — dépourvus de tout sens intrinsèque — codés en vue de permettre la production d'une série ordonnée de sons précis, — l'oeuvre musicale jouée — génératrice d'émotions esthétiques. La note «sol» n'est qu'une fréquence vibratoire qui ne peut engendrer du sens — une émotion — que dans une séquence où elle entre en relation dynamique avec d'autres sons et selon un rythme spécifique. Par contre le lexème «sol» trouve au dictionnaire une liste de référents dont il est le signe.

L'oeuvre dramatique de la radio, au contraire, malgré toute l'orchestration qu'elle peut comporter, est essentiellement composée de paroles humaines dont le sens, tout polyvalent qu'il soit, peut être décrit.

C'est pourquoi on peut considérer qu'il est possible de décrire l'interprétation radiophonique du texte théâtral, puisqu'il s'agit d'analyser les modifications sensibles de la signification fondamentale d'un texte écrit — d'une oeuvre écrite — dont les significations complémentaires et les modalités nouvelles sont apportées par des agents sonores qui rendent l'oeuvre accessible simultanément à plusieurs individus dans une écoute commune.

La visée esthétique d'une telle description du texte sonore de la dramatique radio ne doit pas être confondue avec la démarche classique de la transcription phonétique d'un texte. L'objectif recherché n'est pas de fixer graphiquement les sons en usage dans la langue commune. C'est plutôt une recherche spécifiquement reliée à l'analyse esthétique: elle vise à retracer les effets de sens obtenus par les variations significatives d'un énoncé sonore complexe, formé de la diction d'un texte et d'un contexte sonore artificiel créé aux fins du spectacle théâtral.

Ce travail de recherche, effectué principalement dans le cadre de l'édition critique des textes radiophoniques, peut, selon ses besoins, puiser dans les ressources de plusieurs métalangages. Ainsi, il peut s'appuyer, sur l'usage des signes conventionnels utilisés pour coder la mise en scène spécialement dans les conservatoires et dans les écoles de théâtre. Il

peut aussi rechercher une systématisation des didascalies les plus fréquemment utilisées par les auteurs et les réalisateurs de théâtre radiophonique et télévisuel. Enfin, il peut adapter la très riche terminologie technique de la musicologie dont les termes sont universellement reconnus et en tirer un modèle de métalangage pour la dramatique radio.

3. L'esthétique sonore de la dramatique radiophonique

L'énoncé sonore du théâtre radiophonique est une réalité complexe, comme toute oeuvre esthétique, et un produit composite où se retrouvent divers éléments puisés dans des matériaux réellement ou virtuellement préexistants. Le théâtre radiophonique est un langage construit et non une réalité spontanée. Il ne procède pas d'une impulsion ou d'une intuition mais comporte la mise en oeuvre d'un métier et de diverses techniques. Dans la démarche de l'analyse esthétique, on peut s'associer à la tradition des métalangages musicologiques et considérer que le théâtre radiophonique est une synthèse harmonique entre trois éléments principaux.

a) Une ligne mélodique principale

C'est le langage naturel de la parole, fondé sur le texte écrit (ou sporadiquement improvisé) de l'oeuvre voulue par l'auteur, qui constitue l'énonciation du discours dramatique, de sa sémantique et de ses connotations. Son énonciation vocale dans le cadre précis du spectacle radiophonique pose spécifiquement des questions d'esthétique, parce qu'elle est une interprétation — au double sens musical et sémiotique du terme — et parce qu'elle crée une modification et une amplification du sens de l'écrit. Contrairement au texte écrit du roman, conçu pour la lecture silencieuse, le texte de la dramatique radio, comme celui du théâtre sur scène, est écrit et voulu par l'auteur comme fondement d'une activité sonore. Le texte demande, dès sa genèse, une interprétation par la médiation d'un interprète dans le contexte d'un spectacle global.

Pour décrire l'interprétation vocale du texte dramatique de la radio, on pourrait utilement faire appel aux ressources de la musicologie. Les

concepts susceptibles d'être utilisés sont le timbre et le registre des voix, l'amplitude de l'expression, le mouvement de la phrase musicale et le rythme créé par l'alternance des temps forts, des accents et des silences ou des éléments non verbaux⁷.

Le rapprochement entre l'énoncé vocal du texte dramatique de la radio et la théorie de la mélodie est encore plus évident si on se concentre plus spécifiquement sur l'art vocal. Qu'il s'agisse du chant «a capella», du lied classique, de l'aria ou du récitatif, la parole chantée est toujours une forme de dramatisation qui repose sur des variations de l'intensité, de la couleur vocale, de l'expression, du tempo ou du rythme. Qu'on y ajoute une amplification complexe par l'harmonisation, par la polyphonie et par l'accompagnement au grand orchestre, on ne fait que souligner musicalement la valeur sémiologique de l'énoncé vocal et sa priorité esthétique.

b) Une première ligne d'accompagnement: le bruitage

C'est le langage instrumental et construit du bruitage qui constitue, sur le mode non-verbal, le complément sémantique de l'énonciation linguistique. Le bruitage prend la place d'un accompagnement en forme de contrepoint et de fugue, il redouble, imite ou répond à l'énoncé principal. Le bruitage peut aussi introduire un contre-sujet et provoquer, par la seule audition d'un signe sonore particulier, un élément de tension dramatique nouvelle. Bien que non verbal, le bruitage est cependant figuratif et il évoque instantanément dans la conscience de l'auditeur des images de lieux, d'environnements, d'objets en mouvement. Généralement, le bruitage est une traduction sémiotique de l'espace.

Le bruitage est créé par une énonciation mécanique, qu'elle soit artisanale ou technologique. Sa conception initiale repose sur l'idée voulue par l'auteur et explicitée par le réalisateur. On voit donc la possibilité de poursuivre logiquement l'analogie avec la musique et on

⁷ Voir Raoul Husson, «la Voix humaine», *Histoire de la musique*, tome 1, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, 1960, pp. 48 ss.

ÉLÉMENTS D'UNE ESTHÉTIQUE SONORE / 15

conçoit que la mélodie du texte dramatique est soulignée par un accompagnement aux instruments.

L'entrée en ondes de la ligne d'accompagnement créée par le bruitage agit fréquemment comme l'énonciation d'un thème secondaire qui vient produire un sens complémentaire, grâce à un système cohérent d'indices sonores dont le référent est d'ordre visuel. Le bruitage joue un rôle de substitut du décor, tel qu'il existe dans le théâtre sur scène. Il crée l'image sonore d'un lieu physique aux contours suffisamment précis pour que l'auditeur, par association avec sa propre expérience visuelle, puisse l'imaginer sans autre besoin de texte.

c) Une seconde ligne d'accompagnement: la musique

La dramatique radiophonique telle que diffusée comporte toujours, sauf de très rares cas d'exception, un autre langage non verbal qui est en plus non figuratif, c'est le langage musical. Produit mécaniquement pour les besoins de la diffusion d'une dramatique radio, l'énoncé sonore de la musique n'est ni le signe d'un objet ni l'indice d'un lieu, il est le symbole d'un sentiment qui se déploie dans la temporalité. La musique, selon sa nature propre, est suggestion, dans un continuum temporel, d'une série d'états de tension transformés en harmonie par le jeu des consonances et des dissonances programmées selon une rythmique.

La réalisation radiophonique utilise l'énoncé musical sans le transformer matériellement mais elle fragmente une oeuvre préexistante et autonome pour en sélectionner une phrase musicale qu'on diffuse dans un contexte différent à la manière d'un collage.

L'insertion du fragment musical dans le continuum sonore de la dramatique radio produit chez l'auditeur averti ou chez le critique, un effet d'intertextualité puisqu'on peut reconnaître généralement une oeuvre musicale, son thème ou son auteur par un extrait significatif. L'utilisation, par le réalisateur, d'une oeuvre donnée de préférence à une autre, par exemple un Corelli plutôt que les Beatles, rattache l'émission radiophonique au contexte particulier d'une esthétique ou d'une époque.

Mais le sens immédiat du fragment musical dans le discours radiophonique lui vient essentiellement de sa place dans la syntaxe sonore qui le relie organiquement à la parole dramatique et à son accompagnement de bruitage. Son rôle apparaît alors comme une sorte de prolongement naturel de l'oeuvre musicale initiale, en créant un système d'environnements affectifs, essentiellement non figuratifs et non conceptuels. Évidemment la phrase musicale n'est pas écoutée pour elle-même et la signification complète de l'oeuvre dont elle est extraite est perdue. Mais certains effets d'harmonie, de mouvement, de rythme ou de contraste prennent alors un relief particulier par le fait qu'ils sont isolés et mis en contraste avec le texte dramatique.

Finalement, le fragment musical peut servir d'encadrement pour l'ensemble du texte dramatique. Il sert fréquemment de prélude ou d'introduction sonore et il assure des transitions temporelles dans le corps de l'action dramatique comme les rideaux à la scène. Il maintient le sens de la durée dans les temps vides de la parole, dans les interstices où le silence absolu ne peut être prolongé, alors qu'à la scène on aurait la vue du mouvement des comédiens dans un décor.

4. L'énoncé sonore du texte: une modalisation du sens

Si l'on regarde attentivement le texte dramatique de la radio, avec les didascalies indiquées par l'auteur et les indications scéniques inscrites par le réalisateur au cours des répétitions, on en arrive à le rapprocher d'une partition musicale que la voix humaine doit interpréter. Le comédien vient apporter à l'écrit abstrait la matière sensible du son, non seulement en modulant la mélodie des phrases mais surtout en modalisant leur sens par les connotations des symboles vocaux.

En donnant un corps au texte imprimé, la voix réduit ses incertitudes sémiotiques et elle concrétise les possibles connotatifs qui étaient laissés dans l'indétermination. Mais du même coup, la voix du comédien oriente le décodage du sens par l'auditeur et crée une condition nouvelle de perception de l'oeuvre. La voix radiophonique est un canal qui permet une communication plus effective mais qui exclut inévitablement d'autres interprétations possibles.

ÉLÉMENTS D'UNE ESTHÉTIQUE SONORE / 17

La ligne vocale du texte radiophonique joue un rôle sémantique complémentaire qui ajoute au texte écrit les éléments d'un portrait sonore des personnages. La différenciation des personnages les uns des autres est accentuée par les marques vocales des comédiens et par le style de jeu qu'ils adoptent.

Les fonctions narratives de héros, de victime ou d'obstacle peuvent être soulignées par des intonations ou des phonétisations particulières qui compensent l'absence des costumes de scène. Le jeu des voix peut suffire à susciter chez l'auditeur la sympathie, l'admiration ou la répulsion. Cet effet sensible est d'autant plus efficace qu'il agit sur l'esprit d'un auditeur qui n'est pas distrait par des éclairages, des décors ou des costumes. La voix devient souveraine.

Le traitement du texte par la voix comporte une marge d'invention que les comédiens de métier savent exploiter pour donner à l'oeuvre toute son originalité. Ainsi, l'interprétation des personnages peut aller jusqu'à la surcharge et à la caricature lorsque le texte le réclame. Le comédien peut alors créer des structures sonores récurrentes, reliées à des rôles narratifs connus qui deviennent l'équivalent des masques sur la scène. La personnalisation de certains rôles devient quelquefois si forte qu'on est fondé de parler de «masques vocaux»⁸. Ils permettent d'identifier instantanément un rôle dans l'action, ce qui est particulièrement utile et fréquent dans la comédie radiophonique. Certains types comiques sont reconnus par l'auditeur dès les premiers signes vocaux, comme c'est le cas pour le personnage de Sol ou de Clémence.

Quelles que soient les intonations particulières ou les effets scéniques spécifiques qu'on rencontre dans l'interprétation d'un texte théâtral à la radio, la voix humaine, telle qu'elle est amplifiée puis reçue dans une écoute individuelle, accomplit, par son caractère suggestif sur l'oreille et l'imagination, une modalisation essentielle du texte dramatique. La voix rend le texte non seulement perceptible à un spectateur qui ne l'a pas sous les yeux, mais surtout elle le rend acceptable, plausible, efficace dans l'ordre de l'émotion esthétique.

⁸ Voir Pierre Pagé, *le Comique et l'humour à la radio québécoise*, t. 1, chap. 9: «Ovila Légaré», pp. 465 ss.

L'énoncé sonore de la parole théâtrale à la radio est tout d'abord un *faire savoir* par lequel il accomplit une médiation entre l'auteur-réalisateur et l'auditeur. D'un point de vue factuel, le comédien dispense l'auditeur de lire le texte. Mais au-delà de cette fonction, l'énoncé sonore met en oeuvre un *faire sentir* au cours duquel on transmet à l'auditeur une émotion théâtrale qui, sur le mode tragique ou sur le mode comique, permet à un spectateur de vivre une action avec la totalité de ses facultés imaginatives. Et cette participation à l'essentiel de l'action dramatique peut se réaliser parce que le texte sonore, dans l'épaisseur charnelle de la voix et dans ses modulations, apporte, subtilement, un *faire croire* qui crée le vraisemblable esthétique et incite l'auditeur à participer au jeu théâtral. Le texte abstrait devient par la voix une persuasion continue qui retient l'auditeur, l'empêche de quitter l'écoute et maintient la communication esthétique qui est le propre du spectacle théâtral.

5. La description de l'esthétique vocale

Pour l'analyste ou le critique qui veut décrire l'expérience du théâtre radiophonique, il est nécessaire de recourir plus explicitement à certains métalangages reliés à la voix et aux effets sonores. Puisqu'il n'y a rien de visuel, ni décors, ni costumes, ni gestes, toute l'attention de l'analyste doit se concentrer sur le son qui seul existe. Et au tout premier plan, la voix qui incarne le texte.

Prise en elle-même, la voix peut être décrite de façon assez spécifique, indépendamment du fait qu'elle soit donnée «a capella» ou avec accompagnement de bruitage ou de musique.

On ne saurait trop insister sur les propriétés⁹ que possède la voix. Il faut décrire son registre et situer adéquatement son énoncé grave ou aigu dans les grandes catégories classiques qui vont de la basse et du contralto jusqu'au ténor et au soprano léger. On doit parler de son intonation qui peut être juste ou fausse, être monocorde ou modulée. Le

⁹ Voir Raoul Husson, *loc. cit.*

ÉLÉMENTS D'UNE ESTHÉTIQUE SONORE / 19

timbre peut être pauvre ou posséder les qualités d'un son riche aux nombreuses harmoniques. L'interprétation vocale se fait selon une certaine amplitude et on connaît des voix dont la force n'est plus à démontrer. D'autres au contraire ont une faiblesse naturelle qui peut convenir précisément à certains rôles. Le mouvement et le rythme de l'énoncé vocal, sa rapidité, ses changements de tempo, ses silences, le mordant de son débit sont autant de caractéristiques qui peuvent servir le texte théâtral à la radio.

À ces données classiques et tout à fait fondamentales, il faut ajouter, dans la description du texte sonore, les effets spéciaux de la voix que le comédien peut produire sans le recours aux accessoires ou à la technique, et qui se caractérisent souvent par des écarts par rapport à la phonétique normale. En dehors du cri et du murmure, les effets sont nombreux où le comédien marquera davantage certaines consonnes ou insistera sur des voyelles en les allongeant ou en les escamotant pour créer un sens particulier au texte.

Tous les phénomènes sonores reliés à la voix n'ont de vraie valeur significative que par leurs relations avec d'autres éléments de l'oeuvre. Ils font partie d'un système ou d'un ensemble, et c'est le rapport qui identifie le son et lui donne un sens. En effet, une note de musique n'a aucune valeur sémantique mais, mise en relation avec une autre note et avec le paradigme d'une gamme, elle détermine une distance sonore, une durée et une harmonie potentielle. De même, le son de la voix d'un comédien peut prendre un sens spécifique par relation et contraste avec d'autres voix, par différence avec les usages de la langue parlée commune, ou encore par différence avec l'énonciation habituelle de ce comédien.

Par exemple, la modification du registre normal d'une voix peut acquérir une valeur sémiotique particulière dans le contexte d'une dramatique radiophonique. Ainsi, la transformation du registre vers l'aigu peut facilement créer un effet de comique, tandis qu'au contraire l'apparition du registre grave peut susciter un effet de tragique.

Mais il faut souligner que c'est le contexte qui précise la signification des faits sonores. L'analyse du texte peut ainsi mettre en évidence un effet d'antiphrase où nous verrons une énonciation sur un ton anorma-

lement grave créer un sens de dérision. Au contraire, l'aigu n'arrive au tragique que rarement et il quitte alors le registre musical pour atteindre au cri dans un énoncé vocal suraigu.

Dans l'énoncé radiophonique, où l'auditeur est «aveugle», le rythme et le mouvement sont particulièrement significatifs. La description des effets de rapidité dans le débit ou de la lenteur dans les réponses, la description des silences (au sens musical du terme) et des points d'orgue peut avoir une importance spéciale dans la mesure où la pièce de théâtre radiophonique doit, en vertu des contraintes du média, se dérouler à l'intérieur d'une durée fixe de trente, soixante ou quatre-vingt-dix minutes, imposée par une autorité externe. Sur la scène d'un théâtre, au contraire, la durée d'un spectacle peut varier légèrement d'un soir à l'autre sans ennui pour les participants. La durée de l'entracte ou l'inspiration des comédiens dans certaines scènes peut provoquer des changements de durée. À la radio, le minutage est rigoureux, et le réalisateur, comme tout artiste créateur, utilise cette contrainte supplémentaire pour obtenir des résultats significatifs.

6. Conclusion: un art de la diversité sonore

Le théâtre radiophonique est une forme d'art¹⁰ qui se situe dans une proximité très grande du texte littéraire. Le dépouillement des moyens

¹⁰ Sur les aspects généraux de l'esthétique radiophonique, on peut consulter les auteurs suivants: José Bernhardt, «Le relief sonore», *la Nef. La radio cette inconnue*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1951, pp. 67 ss.; Jacques Brillouin, «L'acoustique et la musique», *Histoire de la musique*, t. 1, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1960, pp. 3-47; Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1955, chap. 17: «Structures comparées: musique et langage», pp. 294-315; Pierre Schaeffer, *les Machines à communiquer*, t. 1, Paris, Seuil, 1970: «Notes sur l'expression radiophonique», pp. 89-119; Pierre Descaves et A.V.J. Martin, *Un siècle de radio et de télévision*, Paris, O.R.T.F. et Les Productions de Paris, 1965 (voir les chapitres suivants: «Au temps perdu de la recherche» par Pierre Schaeffer, pp. 115-136; «Pour un art radiophonique» par Paul Deharme, pp. 240-245; «Un dialogue avec soi» par Louis Lavelle, pp. 247-255; «Rêverie et radio» par Gaston Bachelard, pp. 257-265); Jacques Demongin, dir., *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, Paris, Larousse, 1986 (voir articles: «radiophonique (théâtre)», «horspiel», «dramaturgie», «dramatique» et «adaptation»).

ÉLÉMENTS D'UNE ESTHÉTIQUE SONORE / 21

ramène l'auteur, le réalisateur et les comédiens à l'essentiel: le texte. On ne peut s'en éloigner, on ne peut le noyer dans des ballets ni l'occulter par des diaporamas, on ne peut que l'interpréter. Nous ne sommes pas loin des exigences les plus classiques.

Parce qu'il est radiophonique, ce théâtre n'est pas seulement un texte écrit que chacun pourrait lire à son rythme et à sa manière. En tant que séquence sonore, c'est un art de la durée, comme la musique, et il doit être organisé esthétiquement selon la cohérence de son déroulement dans le temps. Le réalisateur, comme le chef d'orchestre, est le maître de l'ordre qu'il crée et son art nécessite une forte conscience des grands rythmes et des proportions de l'oeuvre entière. S'il doit se conformer à une mesure externe, il dispose de toute liberté créatrice pour faire alterner, dans cet espace, les temps forts, les accents et les temps faibles pour faire émerger un rythme dont la variété sera le soutien de la vie théâtrale.

Mais la richesse de cet énoncé vocal qui se déroule dans le temps n'est pas épuisée par la lettre du texte. Le théâtre radiophonique est une réalité sonore à plusieurs dimensions dont la richesse de sens s'appuie sur son équilibre harmonique. La présence simultanée et polyphonique de plusieurs lignes de l'énoncé sonore, lignes de mélodie et lignes d'accompagnement, multiplie les relations significatives, donne sa profondeur de champ à la parole des personnages et invente un espace sonore au centre duquel l'auditeur trouve le plaisir de l'esprit.