

Le catéchisme du radio-dramaturge Extraits présentés par Louise Blouin

Robert Choquette

Number 9, Spring 1991

Le théâtre à la radio

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041130ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041130ar>

[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 document

Choquette, R. (1991). Le catéchisme du radio-dramaturge : extraits présentés par Louise Blouin. *L'Annuaire théâtral*, (9), 137–158.
<https://doi.org/10.7202/041130ar>

DOCUMENT

Robert Choquette

Le catéchisme du radio-dramaturge

Extraits présentés par Louise Blouin

Les années trente et quarante ont vu s'épanouir le média radio et naître de nombreux auteurs et réalisateurs. La production des oeuvres de fiction — radiothéâtre, sketches, radioromans — connaît un essor considérable et génère une profusion d'oeuvres originales, inédites. Il n'existait cependant pas de mode d'emploi et c'est en expérimentant que les artisans-pionniers trouvaient les méthodes adéquates pour une mise en onde achevée. Certains ont réussi, mieux que d'autres, à séduire les auditeurs en développant une technique bien adaptée à ce média neuf.

Dès le milieu des années quarante, la Société Radio-Canada comprend l'importance de créer un véritable Art radiophonique qui ne serait pas qu'une simple transposition du théâtre sur scène. En 1946, le premier concours de Radio-Canada, lancé pour stimuler la création spécifiquement radiophonique, couronne un texte de Guy Dufresne intitulé le Contrebandier. S'ensuit une carrière prolifique pour cet auteur qui écrit directement pour le média radio. Mais les auteurs de la relève sont rares et la télévision menace bientôt de capter toutes les énergies et tous les enthousiasmes.

En 1951, un grand concours de pièces d'une heure est lancé par Radio-Canada. Les textes primés sont diffusés durant l'été suivant, dans une série intitulée le Théâtre du Grand Prix. Yves Thériault, avec un texte intitulé le Samaritain, remporte le Premier prix du concours dramatique de Radio-Canada.

Pour mieux préparer les candidats au Concours, la Société Radio-Canada a voulu les aider en leur soulignant bien la nature spécifique du média et en leur précisant les exigences propres à l'écriture radiophonique. Pour parvenir à cela, Radio-Canada fit appel à Robert Choquette, le «père de l'écriture radiophonique» selon ses collègues et les critiques. Les théoriciens étaient denrée rare à l'époque, mais Choquette avait donné de nombreuses conférences sur les problèmes de l'écriture radiophonique, démontrant ainsi qu'il était suffisamment capable de distanciation pour mettre en relief les points cruciaux de cet art original. En plus d'avoir pratiqué tous les genres: sketches, radiothéâtres, radiatoromans, textes humoristiques, Robert Choquette avait été auteur-résident au Smith College du Massachusetts, en qualité de professeur d'écriture et de réalisation radiophonique, en 1942-1943.

Chaque dimanche, du 23 septembre au 11 novembre 1951, il donna une causerie de quinze minutes sur un aspect spécifique de l'écriture radiophonique. Ces huit causeries furent diffusées à CBF sous le titre le Catéchisme du radio-dramaturge. Le tapuscrit compte 108 pages¹. Ces causeries eurent un impact, non seulement sur les apprentis écrivains qui y puisèrent idées et méthodes de travail, mais aussi sur les auditeurs qui développèrent leur sens de l'observation et une écoute plus critique. Encore aujourd'hui, certains ateliers et cours s'inspirent des remarques de Robert Choquette.

La Société Radio-Canada nous a permis d'utiliser le texte des causeries et nous lui en savons gré. Nous tenons également à remercier chaleureusement madame Marguerite Canac-Marquis, ainsi que ses deux enfants, Michel et Danielle-Ariane, pour avoir donné leur accord à la publication de ce document. Robert Choquette est décédé le 22 janvier 1991 et c'est malheureusement peu après son décès que nous avons dû entrer en contact avec sa famille. La bienveillance avec laquelle nous avons été accueillis nous a rappelé la distinction et l'élégance de Robert Choquette lui-même. Nous désirons publier ces extraits en hommage à ce

¹ Microfilm disponible dans les archives radiophoniques et télévisuelles de l'UQTR sous la cote ARL M. 0006. A 174. Des extraits ont été reproduits par Jean Basile dans *L'Écriture radio-télé* (Société Radio-Canada, 1976, pp. 49-54).

dramaturge et exprimer nos sincères condoléances à son épouse, à son fils et à sa fille.

Notre principal regret est de ne pas pouvoir publier le Catéchisme du radio-dramaturge dans sa version intégrale. Nous avons retenu les fragments qui nous paraissaient les plus significatifs et les plus représentatifs de l'ensemble, compte tenu de l'espace qui nous était réservé. Ainsi, la référence au «spectateur aveugle» devient un principe sur lequel Choquette appuie la démonstration qui suit. Les commentaires sur le naturel dans le dialogue annoncent déjà la querelle du joual. Et comment ne pas reproduire les réflexions de Choquette sur deux éléments fondamentaux du théâtre radiophonique: la musique et la narrateur?

Enfin nous présentons l'intégrale de la dernière causerie. Le lecteur pourra ainsi bénéficier d'un excellent résumé de la série. Caractère du théâtre radiophonique, dialogue, agencement des actions, personnages, transitions, rythme, rôle du narrateur, monologue, voilà qui met en perspective les fondements de la réflexion de Robert Choquette. Celui-ci émaille ses explications, toujours claires et précises, de pointes d'humour et les étaye d'exemples concrets. L'écrivain est ici présent.

Par souci de clarté, nous avons cru bon d'introduire des sous-titres qui identifient les extraits en fonction des sujets abordés. Les ruptures du texte original sont signalées par des points de suspension inscrits entre crochets. Nous évitons ainsi la confusion avec les nombreux points de suspension qui se trouvent déjà dans le tapuscrit. Signalons enfin que nous avons omis les passages gommés par Choquette lui-même, notre intention n'étant pas de faire une édition critique mais de donner au lecteur une bonne idée du message véhiculé aux auditeurs de 1951 par ce Catéchisme du radio-dramaturge.

23 septembre 1951

THÉÂTRE POUR AVEUGLE

[...]

Le deuxième conseil à donner au futur radio-dramaturge, c'est bien de se rappeler que sa pièce sera jouée sur une scène invisible. L'auditeur entendra le dialogue, la musique, les effets sonores, mais il ne verra pas les acteurs. L'auditeur d'un sketch à la radio est dans la position où se trouverait le spectateur, au théâtre, si brusquement la lumière manquait et que les acteurs n'en continuaient pas moins de jouer la pièce. Le spectateur ne pouvant plus suivre des yeux le va-et-vient des personnages, leurs entrées, leurs sorties, il deviendrait tout oreille. Spectateur aveugle, son attention porterait uniquement sur le dialogue, car c'est uniquement par les répliques des acteurs qu'il aurait quelque chance de comprendre l'action, de suivre les jeux de scène.

[...]

La prochaine fois que vous vous trouverez au cinéma, fermez donc les yeux pendant quelques minutes et cherchez à suivre l'action par l'oreille seulement. Avant longtemps, vous vous sentirez complètement perdus. Pour une ou plusieurs raisons. Vous perdez le fil de l'histoire à cause d'une voix subitement ajoutée aux autres. Si vos yeux avaient été ouverts, cette voix nouvelle ne vous surprendrait pas; le nouveau personnage, vous l'auriez vu paraître. (PAUSE) Ou bien vous perdez le fil parce que le *décor* a changé. Vos yeux étant fermés, vous n'en avez pas été témoin. Voilà que vous entendez subitement un ronron de machines qu'il vous est impossible d'identifier. Cela se passe-t-il dans une imprimerie, une buanderie, une brasserie? Comment le sauriez-vous, puisque le dialogue n'y fait aucune allusion? (PAUSE) Ou bien vous aurez perdu le fil de l'histoire parce que les voix qu'il faut reconnaître sont trop nombreuses. Impossible de garder présents à sa mémoire tant d'individus sans le secours des yeux.

LE CATÉCHISME DU RADIO-DRAMATURGE / 141

Imaginons, sur une scène de théâtre plongée dans l'obscurité, deux personnages, un homme et une femme; imaginons que se déroule dans l'obscurité le dialogue suivant:

LUI- C'est dommage, parce que moi, je les aime un peu moins mûres.

ELLE- Je suis désolée, chéri, mais c'est tout ce qu'on m'a donné.

LUI- C'était pas un reproche, mon trésor. C'était une simple remarque.

(PAUSE)

Choquette- De quoi est-il question? Rien dans le dialogue ne nous aide à comprendre. Rouvrons la lumière, et sur la scène maintenant éclairée, que voyons-nous? Un mari examinant la demi-douzaine de pêches que sa femme a rapportées de l'épicerie. Fermons de nouveau la lumière et reprenons la scène, mais, cette fois, en greffant sur le dialogue le mot qui rendra ce dialogue intelligible, le mot qui en fera un dialogue radiophonique.

Homme- Les pêches, moi, je les aime un peu moins mûres.

Femme- Je suis désolée, chéri, mais c'est tout ce qu'on m'a donné.

Choquette- Vous voyez le problème. Comme les personnages et le décor d'un sketch radiophonique sont invisibles, il a fallu que le texte y fasse allusion, à ces fruits. Autrement, l'auditeur n'y comprenait rien, ou comprenait à sa manière...

En second lieu, si la scène était plongée dans l'obscurité, il faudrait raccourcir les répliques. Les longues tirades sont possibles, au théâtre, parce que l'oeil du spectateur ne perd jamais de vue les autres personnages. Même silencieux, ces personnages restent mêlés à l'action par des jeux de physionomie. On ne les oublie pas. Mais plongeons la scène dans l'obscurité et qu'un acteur se laisse aller à une tirade interminable: combien de temps resterez-vous conscient de la présence des autres acteurs? Il n'y aurait plus entre les

personnages de lien spirituel, de courant d'âme. Vous auriez l'impression d'entendre, non du dialogue, mais une suite de monologues.

De plus, vous vous diriez que l'action traîne, que l'action est stagnante, inerte. Pourquoi? Parce que le fait d'être privé de voir les acteurs vous porterait à exiger beaucoup plus du dialogue. Ces gestes, ces déplacements, ces costumes, ce décor dont vos yeux sont privés, vous voudriez en avoir l'équivalent dans les répliques des personnages. Vous voyez tout de suite qu'il faudrait un dialogue plus pressé, plus vif, plus alerte, des répliques moins longues, de manière à rappeler constamment la présence de *tous* les personnages.

Dans un dialogue radiophonique, il est bon que les personnages se nomment souvent les uns les autres, afin qu'on identifie constamment les voix, qu'on sache bien toujours *qui* vient de dire cela, et à qui. Cette recommandation s'impose surtout au début de la pièce, alors que les voix ne sont pas encore familières, et deux fois plus encore si la distribution est nombreuse; et trois fois plus encore si la distribution comprend plusieurs voix de femmes, moins faciles à identifier...

Femme- C'est ce qu'on prétend.

Choquette- ... que les voix d'hommes.

Un petit conseil, en passant: soyez très prudents avec un mot difficile à saisir sans le secours de l'oeil, un mot que l'oreille pourrait prendre pour un autre mot à consonnance semblable. Si par exemple, vous faites dire à l'un de vos personnages:

Homme- C'est l'avis de la princesse qui m'intéresse.

Choquette- ... assurez-vous que le contexte est assez clair pour que l'auditeur saisisse tout de suite que vous parlez, soit de l'avis...

Homme- L, apostrophe, a, v, i, s.

Choquette- ... soit de la vie...

Femme- V, i, e...

LE NATUREL

[...]

Dans un livre, dans un roman, le dialogue peut et même il doit subir certaines transformations qui l'empêchent d'être trop réaliste, trop photographique. Le dialogue doit subir ces transformations afin de se fondre mieux dans la narration, dans le ton général du livre. Un dialogue trop réaliste alternant avec une narration soignée donnerait à l'oeuvre un caractère hybride.

Il en va autrement du dialogue écrit pour être dit, et non pour être lu. Comprenez-moi! Un dialogue «naturel» n'est pas nécessairement un dialogue débraillé, un dialogue en bras de chemise. Il y a toujours moyen de concilier la vérité avec l'art. Même dans le dialogue pour sketches radiophoniques, je ne vois pas qu'un auteur soit justifié de photographier la réalité au point que son dialogue comporte les fautes de toute sorte: barbarismes, solécismes, anglicismes, qui déparent malheureusement notre langue telle qu'on la parle dans la rue. Je ne vois aucun intérêt, sauf pour le linguiste, à ce que les personnages d'un radio-roman même d'inspiration rurale disent *pataques* au lieu de patates et *joual* au lieu de cheval. Le dialogueur qui reproduit ces fautes telles quelles, il fait du reportage, mais non du théâtre; il photographie le langage populaire, il ne le peint pas. Ce que j'entends ici par dialogue naturel, c'est un dialogue qui ait le caractère de la spontanéité, de la création immédiate, donc un dialogue facile à se mettre en bouche, un dialogue qui se respire bien...

7 octobre 1951

LA TRANSITION MUSICALE

[...]

Que la transition musicale ou liaison musicale, soit le procédé auquel on a recours le plus souvent n'a rien d'étonnant: la musique est naturellement à sa place, dans un théâtre qui s'adresse à l'oreille. L'emploi de la musique y est si naturel, que les pionniers en théâtre radiophonique ont adopté cette manière de séparer les scènes, cette convention, dès leurs toutes premières tentatives. Et puis, on a recours souvent à ce genre de transitions parce qu'il ne laisse aucun doute dans l'esprit de l'auditeur. Cette musique survenant tout à coup et qui occupe le premier plan, c'est indiscutablement une chute de rideau. Aucune confusion possible: la scène est finie. Il est donc compréhensible que l'auteur soit porté à recourir souvent à ce genre de transition consacré par l'usage. Mais qu'il prenne garde. S'il s'en tient uniquement à ce genre de passerelle, il péchera par monotonie.

De plus, chaque genre de transition ayant des caractéristiques qui lui sont propres, que l'auteur sache bien *pourquoi* il adopte la transition musicale; qu'il la choisisse parce que dans ce cas particulier, ce cas déterminé, c'est la musique qui fera mieux l'affaire.

Or, le principal avantage de la musique, en théâtre radiophonique, c'est que la musique crée de l'émotion. Il faut donc s'en servir lorsqu'on veut souligner une émotion déjà éveillée par le texte, une émotion déjà suscitée par le dialogue. Employez la transition musicale lorsque vous désirez prolonger le mouvement, ou l'atmosphère, d'une scène. La musique deviendra comme une transfiguration du dialogue qu'on vient d'entendre. Grâce à la musique, l'émotion de ce dialogue se prolongera et s'augmentera, dans l'imagination et dans le coeur de vos auditeurs...

La transition musicale peut être plus efficace encore. Elle peut rendre un *double* service: d'abord prolonger dans l'esprit des auditeurs la scène qui s'achève; ensuite, par un changement de caractère dans la

LE CATÉCHISME DU RADIO-DRAMATURGE / 145

musique, elle peut faire pressentir le ton du dialogue qui va suivre. Au cinéma, vous verriez se transformer un ciel ensoleillé en un ciel sombre.

Un cas où la transition au moyen de musique est tout indiquée, c'est lorsque la scène contient déjà de la musique, lorsque la scène se passe dans un endroit où il est normal qu'on entende de la musique: si vos personnages assistent à un concert, par exemple... à une parade militaire... s'ils sont au bal ou sur un terrain où se déploie une kermesse, y compris «les petits chevaux qui roulent». (UNE PAUSE) Exemple: Nos personnages, un chacun et sa chacune, sont dans une salle de danse.

BRUITEUR; MUSIQUE DE DANSE.....puis SOURDINE.

Elle- (FLIC) (LÉGER FADE IN) (PLEURNICHEUSE) Non, franchement, tu sais, Alfred, c'est pas que j'aime à me plaindre...

Lui- Tu en as assez? Tu veux qu'on s'en aille?

Elle- Mes souliers me font tellement mal, si tu savais!

Lui- Eh bien... on va s'en aller.

Elle- Ça te désappointe, hein? Mais ils me font *tellement* mal, mes petits souliers neufs!

Lui- (S'ÉLOIGNANT) Alors, viens-t'en... on va s'en aller... la soirée est finie...

BRUITEUR; HAUSER MUSIQUE..... puis EFFACER.

Choquette- (FLIC)² Puisque c'était la fin de la scène, l'auteur a transformé en chute de rideau la musique qui faisait déjà partie de

² Signal visuel par lequel le réalisateur indique à l'interprète qu'il peut commencer à parler.

la scène. C'était tout indiqué. Sa transition, il n'avait pas à la chercher ailleurs.

De même que vous emploierez la musique à la fin d'une scène pour prolonger l'ambiance de cette scène, de même vous pouvez faire appel à la musique en vue de *préparer* la scène suivante, en vue de suggérer le climat de cette prochaine scène avant même que les personnages aient ouvert la bouche...

28 octobre 1951

LE NARRATEUR

Le recours au narrateur est-il à conseiller ou à déconseiller, à prescrire ou à proscrire? Tout dépend. Tout dépend de certaines circonstances, et tout dépend de la nature du sketch.

Tout dépend des circonstances. Ainsi, par exemple, le budget alloué pour le programme ne permettra pas à l'auteur d'avoir tous les personnages qu'il lui faudrait. Plutôt que de tronquer la scène, faute d'acteurs, on la remplacera par une narration.

Ou bien l'auteur usera d'une narration pour des motifs de concision. Il est clair que dans une narration on peut dire beaucoup de choses en peu de mots. Ainsi, le narrateur est-il très utile au début du sketch, au moment d'exposer le sujet, le milieu, l'époque et les personnages. Toutes ces données absolument nécessaires, il est évident que l'auteur les fournira plus rapidement sous la forme d'une narration que s'il s'est forcé de les incorporer dans le dialogue. Pour la très simple raison que les personnages se connaissent entre eux; ils savent à quel endroit ils se trouvent, et quel jour c'est et quelle heure il est. Il serait on ne peut moins naturel que les personnages eux-mêmes nous donnent ces renseignements.

Il faudrait pour cela qu'ils se les donnent entre eux. Ces renseignements, on ne peut les mêler au dialogue que d'une manière détournée, d'une manière subtile, et cela prend du temps, et vous savez qu'en radio-théâtre chaque minute est précieuse.

L'auteur usera parfois d'une narration pour des motifs de clarté. Si, par exemple, la scène suivante doit amener des personnages impossibles à identifier par le seul dialogue, dans un décor à ce point inattendu que les auditeurs n'y comprendraient plus rien, l'intervention du narrateur devient indispensable.

Et puis, enfin, *tout dépend de la nature du sketch*, sketch d'action, sketch où c'est avant tout l'atmosphère qui importe, sketch historique, sketch d'analyse, étude psychologique, etc.

Dans un texte où c'est avant tout l'ambiance qui compte, dans un texte à caractère poétique, où le paysage spirituel est plus important que les individus qui y figurent, un certain recul est désirable; et ce recul, ce flou, ce moelleux, c'est justement le style indirect de la narration qui le donnera. La narration répandra sur l'ensemble une sorte de patine, qui est précisément ce que réclame ce genre particulier.

On peut en dire autant des sketches historiques. Justement parce qu'on sait bien que ces événements n'ont rien d'actuel, que ces personnages sont morts depuis longtemps, on ne sera pas étonné qu'un raconteur intervienne. Dans la vie réelle, ce n'est jamais autrement que par un raconteur qu'on entend parler des gens et des choses d'autrefois.

Et puis, il y a le sketch d'analyse, où l'action extérieure est d'importance secondaire, où les événements se déroulent sur le plan intérieur, dans les âmes. La présence du narrateur sera ici très utile, nécessaire même. La raison en est évidente. Une âme, ça ne parle pas. Du moins, ça ne s'exprime pas à haute voix, ça ne s'adresse pas à l'oreille. La narration deviendra ici la clé qui ouvre les portes du mystère. Dans ce genre de sketches où les personnages se révèlent moins par leurs actions que par leurs pensées, c'est le narrateur qui nous communiquera la sérénité ou le tumulte des consciences.

Enfin, il y a le sketch d'action. Et je ne veux pas seulement dire les histoires policières, histoires d'espionnage, histoires d'aventures; je veux dire toute oeuvre dramatique où c'est par leur conduite plutôt que par des états d'âme, où c'est par l'*action* que les personnages se manifestent.

Ici, chers auditeurs, l'intervention du narrateur, c'est un mal. Un mal pas très grave *au début* du sketch, alors que l'action n'est pas encore engagée, que l'esprit de l'auditeur est encore mêlé aux réalités qui l'entourent. Mais une fois l'action engagée, c'est bien de l'*intervention* du narrateur qu'il faut parler. Vous comprendrez tout de suite ce que je m'appête à dire en vous imaginant qu'au théâtre, voilà tout à coup les acteurs qui s'interrompent, et un monsieur qui ne fait pas partie de la pièce sort de la coulisse, il vient se camper à l'avant-scène et *commente* les événements qui se déroulaient sous vos yeux. Vous devinez tout de suite que l'illusion, chez les spectateurs, crèverait comme bulle de savon. En radio-théâtre, voilà exactement ce que fait le narrateur: il s'interpose. Vous vous étiez laissé prendre par l'histoire au point d'oublier que tout cela se passe dans un monde imaginaire. Brusquement, le narrateur vous rappelle que tout cela a son origine dans un studio, que «tout ça, c'est seulement du théâtre». Le charme est rompu. Il faudra à l'auteur plusieurs minutes pour réparer cette délicate toile d'araignée qu'est l'illusion dont il avait enveloppé votre imagination. Et si, à peine radoubée cette illusion fragile, le narrateur intervient de nouveau, tout est à recommencer. Chacun de vous qui m'écoutez en ce moment, vous l'avez maintes fois éprouvée, cette impression désagréable d'être arraché à un milieu imaginaire que vous aviez fini par identifier avec la réalité, d'être arraché à des personnages auxquels vous aviez fini par vous laisser croire. C'est exactement ce qui arrive quand vous êtes perdu dans une lecture qui vous captive et qu'on vient vous annoncer que le dîner est servi. C'est ce que fait le narrateur. *Sa présence, sa survenance dans une oeuvre dramatique interrompt l'action*. Brusquement, ce ne sont plus les personnages eux-mêmes vivant leur destinée, c'est quelqu'un qui nous *parle* de ces personnages. Et quelqu'un qui n'appartient pas à ce drame, quelqu'un qui en parle du dehors.

Donc, dans les sketches d'action, évitez, autant que possible, les transitions à l'aide du narrateur. Il vous reste quatre moyens de faire

LE CATÉCHISME DU RADIO-DRAMATURGE / 149

une transition, et mille manières de combiner entre eux ces quatre moyens. Vous n'êtes pas en peine. S'il faut absolument un narrateur, voici une recette pour sauvegarder l'illusion de l'auditoire; votre raconteur, choisissez-le parmi vos personnages; que l'un de vos personnages devienne celui qui raconte cette histoire. Alors le narrateur deviendra aussi vrai, aussi authentique que vos autres créatures. Sa présence au milieu du drame deviendra légitime; son apparition ne tirera pas l'auditoire hors du drame, l'illusion de l'auditeur restera intacte.

De plus, en employant ce moyen, il vous sera possible de garder dans vos narrations le même style que celui du dialogue. Rien n'endommage l'illusion de l'auditeur autant qu'une narration écrite dans un style dont le ton n'est pas celui du reste de la pièce. Alors plus que jamais la narration fait l'effet d'être un hors-texte, un corps étranger. Ainsi, dans un radio-théâtre d'inspiration rurale, il est bon que les narrations elles-mêmes soient émaillées de ces expressions pittoresques qu'on entend à la campagne. Si, d'une part, votre dialogue contient de ces jolies expressions et que, d'autre part, vous donnez au narrateur un style conventionnel, un style déshydraté, votre pièce se trouvera à parler deux langages et l'auditeur en tirera un plaisir incomplet. Voyez donc, de manière qu'elles s'incorporent dans l'ensemble d'une façon plus intime, voyez à ce que vos narrations épousent le style du dialogue.

CBF, dimanche 11 novembre 1951, 6.00 p.m.

«LE CATÉCHISME DU RADIO-DRAMATURGE»

BRUITEUR: THÈME..... PUIS CESSER.

Annonceur- «Le catéchisme du radio-dramaturge»! (UNE PAUSE)

Dans le but d'aider les auteurs qui n'ont jamais écrit pour la radio, mais qui ont l'intention de participer au Concours Dramatique de Radio-Canada, — il s'agit, n'est-ce pas, de présenter une pièce d'une heure, et les inscriptions se termineront le 30 novembre —

nous avons invité M. Robert Choquette, auteur de «Métropole» et du «Curé de village», à donner une série de causeries traitant de certains aspects du théâtre radiophonique. M. Choquette donnera ce soir sa dernière causerie. — M. Choquette.

Choquette:

Chers auditeurs,

En effet, nous voici arrivés au dernier quart d'heure alloué pour cette série de causeries. C'est le moment d'avouer qu'à ma surprise, une charmante surprise, j'ai reçu un grand nombre de lettres et d'appels téléphoniques de la part d'auditeurs qui n'ont pourtant aucune intention de soumettre un texte au Concours Dramatique en question. Ces auditeurs m'écrivaient ou me téléphonaient pour me dire, tout simplement et très aimablement, que notre «Catéchisme du radio-dramaturge» a fait en sorte qu'ils écoutent maintenant les sketchs radiophoniques d'une oreille plus avertie, et que leur plaisir en est doublé. Nous en sommes très heureux.

Et maintenant je m'adresse à ceux qui ont l'intention de prendre part au concours. Je présume qu'à l'heure qu'il est, votre texte est fait; à tout le moins, qu'il est en marche, et bien en marche. Car souvenez-vous qu'un radio-théâtre d'une heure demande au moins 30 pages, grand format. Ce dernier quart d'heure, nous allons le consacrer à une récapitulation générale, qui permettra à chaque candidat d'examiner son manuscrit à vol d'oiseau, avant de le jeter à la poste. Revoyons donc, en bref, ce que nous avons dit au cours de ces causeries.

Nous soulignons tout d'abord le caractère du théâtre radiophonique, un théâtre frère du rêve, où les hommes voyagent comme la pensée, où les décors changent comme le vent. Que le radio-dramaturge, et c'était le premier précepte de notre catéchisme; que le radio-dramaturge se souvienne donc qu'aucun obstacle matériel ici ne l'entrave, aucune limitation physique comme c'est le cas pour celui qui doit faire évoluer ses créatures sur une scène, entre deux

LE CATÉCHISME DU RADIO-DRAMATURGE / 151

coulisses. Les personnages du théâtre radiophonique se déplacent comme de purs esprits. Que l'auteur sache donc mettre à profit cette absolue, cette merveilleuse liberté de mouvement.

BRUITEUR: SUR PETIT XYLOPHONE: DO, SOL, MI.

Choquette- Une pièce radiophonique se joue sur une scène invisible, une scène plongée dans l'obscurité. C'est uniquement par le dialogue que l'auditoire comprend le va-et-vient des personnages, leurs entrées, leurs sorties. Dans un tel théâtre, quelle qualité devient la plus importante, la plus nécessaire? La clarté, répondions-nous. Il faut que le dialogue explique tout; mieux encore, qu'il *suggère* tout. Que le dialogue, par exemple, fasse allusion à un effet sonore qui survient tout à coup et susceptible de dérouter l'auditeur. Si l'endroit où se déroule l'action demande ceci par exemple, comme décor sonore...

BRUITEUR; BRUIT DE MACHINES..... PUIS SOURDINE.

Choquette- (FLIC) ... que le dialogue explique ce décor sonore, quelles sont ces machines qu'on entend.

BRUITEUR; MACHINES CESSENT

Choquette- L'action se déroulant dans l'obscurité, ne faites pas vos répliques trop longues. Rappelez-vous que vos personnages ne sont que des voix; ils n'existent que le temps qu'ils parlent. Des répliques moins longues rappelleront constamment la présence de tous vos personnages.

Que ceux-ci se nomment souvent les uns les autres, afin qu'on sache toujours clairement *qui* vient de dire cela, et à qui.

BRUITEUR; XYLOPHONE; DO, SOL, MI.

Choquette- Un dialogue qui se lit bien ne sera pas nécessairement un dialogue agréable à entendre. Le radio-dramaturge écrit pour l'oreille, non pour les yeux. Il faut donc ici un dialogue qui soit naturel, c'est-à-dire qui présente le caractère de la spontanéité, de la création immédiate; un dialogue facile à se mettre en bouche, un dialogue qui se respire bien. Pour cela, le radio-dramaturge prendra l'habitude d'écrire à haute voix; à tout le moins, l'habitude de se relire à haute voix.

BRUITEUR; XILOPHONE: DO, SOL, MI.

Choquette- Le théâtre radiophonique n'offrant pas à l'auditoire le plaisir d'examiner le décor, les costumes, l'éclairage, il est d'une suprême importance d'intéresser l'auditeur dès le tout début de votre pièce. Dorez-lui la pilule en attaquant par une scène d'action. Après quoi vous lui glisserez en douce les renseignements nécessaires à l'intelligence de l'histoire.

BRUITEUR; XYLOPHONE: DO

Choquette- Parce que le théâtre radiophonique se passe sur une scène invisible, parce qu'on n'y a que l'illusion du mouvement, il faut un rythme plus rapide qu'au théâtre proprement dit, et plus rapide que dans la vie. À la radio, il faut que «ça bouge». Cette illusion du mouvement, vous la donnerez en transportant souvent vos personnages dans un endroit nouveau, ce qui est ici très facile, puisque vous possédez la baguette des fées. Cette illusion du mouvement, intensifiez-la en ne gardant pas tous vos personnages immobiles au premier plan, comme s'ils faisaient partie d'une fresque murale. Trouvez des prétextes pour que l'un ou l'autre se déplace, tout en parlant.

BRUITEUR; XYLOPHONE: MI

Choquette- Un conseil: ne mettez pas trop de personnages, c'est-à-dire de personnages importants, que l'auditeur est tenu de connaître et d'identifier. Une distribution considérable exige de l'auditoire un effort trop grand, qui gâte son plaisir. (Rappelons que les textes qu'on soumettra au Concours Dramatique de Radio-Canada ne doivent pas comporter plus de dix personnages.)

BRUITEUR: XYLOPHONE: SOL

Choquette- Avant de vous lancer dans la rédaction du dialogue, faites un plan de votre pièce, un tableau synoptique qui vous permette de saisir d'un coup d'oeil les diverses parties de l'action, l'enchaînement général. Autrement, vous risquez de faire fausse route; vous risquez de mal équilibrer vos scènes, vous risquez ce danger que votre bateau soit mal arrimé.

BRUITEUR: XYLOPHONE: DO, MI, SOL.

Choquette- Et nous voici au chapitre des transitions: comment passer d'une scène à l'autre, comment terminer une scène et attaquer la suivante. Nous disions qu'on peut s'y prendre de cinq manières.

1^{ère} manière: la liaison musicale. Le principal avantage de la musique, en théâtre radiophonique tout comme au cinéma, c'est que la musique crée de l'émotion. Vous emploierez donc la musique, à la fin d'une scène, lorsque vous désirez prolonger l'atmosphère, le climat de cette scène. Employez la transition musicale pour souligner, pour intensifier une émotion déjà suscitée par le dialogue. (UNE PAUSE) Un cas où la transition au moyen de musique est tout indiquée, c'est lorsque la scène se passe dans un endroit où il est normal qu'on entende de la musique; si vos personnages assistent à un concert, par exemple, à une parade militaire...

BRUITEUR: EN SOURDINE, VALSE.

Choquette- ... ou s'ils sont au bal (UNE PAUSE). Cette musique qui fait déjà partie de la scène, rien de plus logique que de la transformer en chute de rideau, comme ceci.

BRUITEUR: HAUSSER MUSIQUE..... PUIS EFFACER

Choquette- (FLIC) 2^e manière: La transition au moyen d'un bruit ou de plusieurs bruits, au moyen d'un décor sonore. Et nous disions que ce genre de transition est à sa place dans les sketches d'action, les pièces qui se déroulent sur un plan réaliste.

Pourquoi? Parce que les bruits n'ont rien d'artificiel, de conventionnel, comme la musique, mais qu'ils appartiennent à la réalité de tous les jours. Dans un sketch qui se déroule en pleine réalité physique, en pleine réalité concrète, ayez recours aux transitions par effets sonores. Et surtout si l'action est rapide, car une transition au moyen d'un effet sonore peut s'effectuer en quelques secondes. Une remarque que je faisais tantôt au sujet de la musique s'applique ici: la transition au moyen d'un décor sonore est tout indiquée si la scène présente déjà ce décor sonore...

BRUITEUR: EN SOURDINE, TRAIN ENTENDU DE L'INTÉRIEUR.

Choquette- ... si vos personnages sont à bord d'un train, par exemple. Les voix s'effaceront, vous amèneront le bruit du train au premier plan, et cela constituera la fin de la scène, sans plus d'effort.

BRUITEUR: HAUSSER TRAIN..... SIFFLET.... PUIS EFFACER.

Choquette- (FLIC) Parlant des effets sonores, que ce soit dans une transition ou pendant une scène, nous disions qu'il ne faut pas mettre plus de bruits (bruits au pluriel) que l'oreille n'est capable d'en reconnaître en même temps, et de reconnaître sans effort, avec plaisir. Autrement, il y aura confusion. — N'employez que des

LE CATÉCHISME DU RADIO-DRAMATURGE / 155

bruits ayant une valeur dramatique, c'est-à-dire qui ont une raison d'être par rapport à l'action, qui sont susceptibles d'apporter plus de clarté, de force, d'intérêt, ou qui sont de nature à suggérer le décor, à créer de l'atmosphère. Négliguez d'utiliser des bruits que, dans la vie réelle, l'oreille ne prend même pas la peine de remarquer.

Que les indications au bruiteur soient claires, brèves, car le bruiteur devra y jeter les yeux en pleine action.

BRUITEUR: XYLOPHONE: DO, SOL, MI.

Choquette- 3^e *manière*: la transition au moyen d'un fondu, qu'on obtient en faisant disparaître graduellement, en faisant s'évaporer la dernière réplique de la première scène, cependant que la première réplique de la scène suivante, partie de zéro, envahit progressivement le microphone.

Ayez recours à ce genre de transition pour lier deux scènes dont l'action, ou l'ambiance se rattache intimement; et quand les dernières répliques de la première scène orientent clairement l'auditeur vers le lieu et les personnages de la scène suivante.

BRUITEUR: XYLOPHONE: MI, SOL, DO.

Choquette- 4^e *manière*: et le mot «coupure» serait ici plus juste que le mot transition, car il s'agit d'une pause, d'une longue pause entre deux scènes. Mais gare! Il faut que l'auditeur comprenne que ce silence est voulu, qu'il fait partie de l'action, et non pas qu'il y a eu un court-circuit! Pour cela n'employez ce procédé que si la première scène finit dans un mouvement rapide, si elle finit en crescendo. Il faut passer du dialogue au silence brusquement, sur un temps fort. Ce moyen est excellent pour terminer une scène de colère, par exemple.

BRUITEUR: XYLOPHONE: DO.

Choquette- 5^e *manière*: la transition au moyen d'un narrateur. Et nous nous demandions si le recours au narrateur est à conseiller ou à déconseiller. Tout dépend de la nature du sketch.

Dans les pièces où l'action extérieure est d'importance secondaire, où les événements se déroulent dans les âmes, où les personnages se révèlent moins par leurs actions que par leurs pensées, le narrateur sera très utile, nécessaire même. (UNE PAUSE). Mais dans les pièces où c'est par l'action que les personnages se manifestent — une histoire policière, par exemple — l'intervention du narrateur, c'est un mal. Le narrateur «intervient», justement. Il détruit l'illusion, parce qu'il n'appartient pas à ce drame, parce qu'il en parle du dehors. (N'est-ce pas, monsieur Bertrand³?)

BRUITEUR: XYLOPHONE: MI.

Bertrand- Oui, monsieur Choquette.

(UNE PAUSE)

Choquette- Et pour clore le chapitre des transitions, nous disions que ces cinq méthodes, ces cinq moyens dont dispose le radio-dramaturge pour passer d'une scène à l'autre se prêtent à des combinaisons infinies. Ainsi, par exemple, on mêlera un effet sonore à une transition musicale... pendant la narration on entendra s'approcher une automobile... etc, etc, à l'infini, tant que vous avez de l'imagination.

³ François Bertrand était le présentateur de la série.

BRUITEUR: XYLOPHONE: DO, SOL, MI.

Choquette- Au sujet du monologue. En théâtre radiophonique aussi bien qu'à la scène, le recours au monologue est un procédé on ne peut plus artificiel, quelquefois inévitable, malheureusement. Vous arrive-t-il souvent, à chacun d'entre vous qui m'écoutez, de dérouler vos pensées à voix haute, lorsque vous êtes seul? De cette manière-ci, par exemple:

Bertrand- Pendant que Jacques est sorti, je vais regarder partout. Qu'est devenu ce fameux costume? Je me rappelle avoir vu Marie le plier et le mettre sur le dossier de cette chaise. Mais je n'y ai pas touché et je n'ai vu personne y toucher. Et voilà qu'il est disparu par enchantement. (REculant un peu) C'est quand même inconcevable.

Choquette- Si les circonstances sont telles que l'un de vos personnages *doit* avoir recours au monologue (comme, par exemple, si vous n'avez pas d'autre moyen de communiquer à l'auditeur un renseignement nécessaire), voyez alors à réduire ce monologue au strict minimum, et que le style y soit volontairement relâché, afin d'atténuer autant que possible ce que ce procédé a d'artificiel. Comme ceci, par exemple:

Bertrand- Voyons, je vous demande! Où est-ce qu'on a pu mettre ça, ce costume-là? (Murmure d'impatience) Franchement!...

(UNE PAUSE)

Choquette- L'essentiel y est: on cherche un costume. Et au moins le personnage n'a pas l'air de s'écouter parler. (UN TEMPS) Voulez-vous une petite recette? Ce monologue, quand la chose est possible, transformez-le en une conversation au téléphone. Que notre personnage l'annonce à quelqu'un au téléphone, qu'il cherche ce costume, et alors vous resterez sur le plan de la vraisemblance.

BRUITEUR: XYLOPHONE: DO.

Choquette- Chers auditeurs, une fois de plus nous voici arrivés aux dernières minutes; mais, cette fois, ce sont bien les dernières, puisque cette causerie termine la série. Comme toujours, c'est le moment où l'on constate qu'il y aurait encore mille choses à dire. J'espère avoir dit les choses essentielles. À chacun de ceux qui présenteront une pièce au Concours Dramatique de Radio-Canada, je souhaite de devenir ce qu'on est convenu d'appeler «un heureux gagnant», et à vous tous, chers auditeurs, merci de votre attention, et bonsoir.

Bertrand- Merci, monsieur Choquette. (UNE PAUSE) Mesdames, messieurs, vous venez d'entendre monsieur Robert Choquette, dans la dernière causerie d'une série intitulée «Le Catéchisme du radio-dramaturge» et au cours de laquelle M. Choquette a traité des aspects techniques du théâtre radiophonique. Rappelons aux candidats du concours qu'ils doivent remettre leurs textes avant le 30 novembre.