



Les images sonores. Naissance du théâtre radiophonique

Cécile Méadel

► **To cite this version:**

Cécile Méadel. Les images sonores. Naissance du théâtre radiophonique. Techniques et culture, Éditions de la Maison des sciences de l'homme 1990, 16 (juillet-décembre), pp.135-160. <halshs-00082721>

HAL Id: halshs-00082721

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00082721>

Submitted on 28 Jun 2006

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cécile Méadel
Les images sonores,
Naissance du théâtre radiophonique

Techniques et Culture, 1991, n°16.

“Il apparaît bien que, lorsque l'auditeur grâce à la télévision,
recevra demain l'image, il cessera d'être un visionnaire.”

(Pierre Descaves)

En mai 1924, le journal *L'impartial français* organisait un concours visant “à promouvoir le théâtre radiophonique”¹. Le jury était composé de littérateurs et d'hommes de théâtre (Colette, L.P. Farge, Estaunié, J. Copeau, la comtesse de Noailles...). L'ambiguïté de la demande du journal se retrouvait dans la distribution des récompenses. Deux premiers prix furent en effet attribués, l'un pour ces “qualités littéraires” et l'autre pour ses “qualités radiogéniques”. L'épreuve n'avait ajouté dans son règlement aucune exigence ni aucune caractéristique par rapport à un traditionnel concours de littérature; seulement le journal l'avait voulu destinée à la radio, sans doute pour y ajouter le piquant d'une ressource toute neuve. Mais elle servit à quelques auteurs d'acte de naissance pour un genre inédit: le théâtre radiophonique.

Comment passe-t-on d'une forme artistique à une autre, du roman au théâtre, du concert vivant à l'enregistrement, de la littérature au cinéma, du cinéma à la télévision...? Déjà et souvent posée par les arts traditionnels, la question a été réactivée et renouvelée par la naissance des arts mécaniques: cinéma, radio, télévision, photographie, etc. Le premier enjeu est toujours celui de la fidélité et les adaptateurs

¹ Le théâtre radiophonique a, en France, deux ressources principales: la bibliothèque dramatique de Radio France et la bibliothèque de l'Arsenal (le département de la Bibliothèque nationale qui s'occupe des arts du spectacle). C'est la deuxième qui a été principalement consultée lors de cette recherche. Elle a reçu le fonds dit “Vinot-Germinet” qui contient des archives inédites sur les premières années du théâtre radiophonique (sont d'un intérêt particulier les interventions dactylographiées non publiées des congrès d'art radiophonique, la correspondance, et les carnets de coupures de presse de Gabriel Germinet).

s'interrogent pour savoir s'il est possible de transposer sans trahir. Comment produire dans un contexte différent, pour un autre support, avec des exigences parfois radicalement diverses, en restant pourtant fidèle à un auteur, à un genre, à un climat? D'aucuns prétendent à l'impossibilité: enlevez la présence simultanée du public et des acteurs, que reste-t-il du théâtre? ôtez l'obscurité et le silence, est-ce encore du cinéma? Ceux qui s'essayaient à ces passages mettent, eux, en valeur les "trouvailles" qu'ils ont mis en œuvre pour être le plus près possible de l'œuvre originelle, présentant les transformations qu'ils lui ont fait subir comme autant de manières de rester fidèle à son esprit.

Ainsi conçue, l'adaptation est appréhendée comme problème esthétique qui doit être compris par les catégories du goût; une telle formulation laisse donc de côté les modalités proprement techniques de la production des œuvres. Retracer les débats qui se développèrent autour du théâtre radiophonique au début des années vingt nous permet d'analyser la naissance d'un genre artistique comme métissage de formes, de métiers, de techniques. Ainsi, le simple fait de vouloir produire une narration radiophonique suppose la mise au point de techniques particulières qui vont être progressivement affinées et qui vont "s'incarner" dans des professions spécifiques. Le développement de ces techniques et les débats qui l'entourèrent s'accompagnèrent d'une mise en interaction avec les auditeurs. L'ensemble servit de creuset à la production de nouveaux genres culturels et plus spécifiquement à la construction d'un modèle radiophonique de la programmation.

En ce début des années vingt, la radio est tout juste naissante, les premières stations émettent depuis deux ans, les programmes sont encore embryonnaires. La notion de grille n'existe pas, les émissions sont disposées au gré des possibilités des responsables et des interprètes². Ceux-ci ne cherchent alors qu'à retransmettre des énoncés existants par ailleurs, qu'il s'agisse de pièces de musique ou de conférences. Les messages ont une fonction de signalétique dans la forêt des ondes. La radio n'existe pas comme médium; le message théâtral va lui donner épaisseur et contenu. Quand musiciens, conférenciers, journalistes... ignorent le micro et s'inscrivent dans la continuité de leurs pratiques antérieures, les auteurs radio-dramatiques réfléchissent, écrivent, explicitent, énoncent des règles. Ils élèvent des controverses sur ce qu'est une voix radiogénique, sur la place du bruit et surtout le poids du silence, sur la manière dont l'auditeur doit se comporter. Des congrès les rassemblent, des ouvrages sont

² Méadel, Cécile, *Histoire de la radio des années trente. Du sans-filiste à l'auditeur*, Paris, INA & Anthropos-Economica, 1994.

publiés³. Ainsi, la recherche d'un langage spécifiquement radiophonique se développe-t-elle surtout au début des années vingt. Aux Etats-Unis, en France, comme en Angleterre et en Italie⁴, les années vingt sont celles de «l'exploration du radio-drame»⁵. Plus tard, quand la radio est "naturalisée", nul ne s'interroge plus sur la spécificité et les possibilités de ce langage.

Les hommes qui vont s'intéresser au théâtre radiophonique seront des personnalités fortes aux intérêts multiples. Le plus haut en couleur est assurément Maurice Vinot (qui écrivait sous le pseudonyme de Gabriel Germinet): ingénieur, il s'est d'abord intéressé à la mécanique des fluides où il aurait été à l'origine de quelque innovation en matière de climatisation⁶; plus tard, il s'est spécialisé dans le conseil en organisation, la formation des représentants, l'ergonomie; il a créé en 1922 l'un des premiers journaux parlés sur le poste de Radio Paris qu'il dirigeait, mais il a aussi été ingénieur conseil chez Renault, il a vendu du matériel radioélectrique, travaillé comme journaliste, collaboré à une société de détectives, participé à une loge maçonnique... Paul Deharme était lui médecin, passionné dès le début des années vingt par les travaux de Freud⁷ et par la littérature, il était aussi administrateur du poste privé Radio Paris. Les seuls autres professionnels de la radio qui produisent

³ Citons les trois qui eurent le plus d'échos: Pierre CUSY, Gabriel GERMINET, *Théâtre radiophonique. Nouveau mode d'expression artistique*. Paris, Chiron, 1926, 171 p. Paul DEHARME, *Propositions pour un art radiophonique*. Paris : NRF, 1928 (qui donna lieu à un livre: *Pour un art radiophonique*, Paris, Le rouge et le noir, 1930, 152 p.). André CŒUROY, *Panorama de la radio*. Paris : éd. Kra, 1930.

⁴ Quoiqu'il affirme que la radio "ne doit pas être théâtre parce que la radio a tué le théâtre déjà vaincu par le cinéma sonore (...) mais qu'elle sera un art nouveau qui commence là où finissent le théâtre, le cinématographe, la narration", le manifeste futuriste de Marinetti sur la radio s'inscrit directement dans ces expériences qui tentent de mettre sur pied un langage radiophonique d'avant-garde. F.T. MARINETTI, P. MASNATA, *La radia, Manifesto futurista dell'ottobre 1933*, in F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*. Milano: L. De MARIA, 1968. "Il (y) exaltait la nature anti-traditionnelle du nouveau média, en en pointant l'autonomie, l'originalité et la liberté expressive." Des extraits du manifeste ont été publiés en français dans *Interférences*, "Radio, mon amour", 2-82, pp. 52-55. Voir également Antonio PAPA, *Storia politica della radio in Italia*, vol.1, p. 145. F. MALATINI, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia*, Turin, ERI-RAI, 1983, 173 p. Gianni ISOLA, *Abassa la radio per favore...*, Rome: Nuova Italia, 1990, Erik BARNOW, *A tower in Babel, A history of Broadcasting in the United States*, London, Oxford University Press, 1966, 344 p.

⁵ pour reprendre l'expression de Erik BARNOW, op. cit., p 135.

⁶ *Le Front*, 8 avril 1937, Pierre CUSY.

⁷ Il proposait que l'art radiophonique devint "le cadre d'un mode d'enseignement, d'une maïeutique nouvelle qui accoucherait le subconscient. Il peut s'en dégager un solfège pour une prochaine harmonie humaine." (op.cit., p 85)

alors un discours sur la pratique radiophonique sont les speakers. Et ils retrouvent les auteurs de la radio pour s'interroger sur le son, la voix, l'écoute... Avec des questions communes, ils travaillèrent ensemble; ainsi Marcel Laporte, qui fut un des premiers speakers et en tous cas le plus célèbre, assura nombre de "mises en ondes" de pièces radiophoniques.

Côté "radiogénie", c'est Gabriel Germinet, avec son collaborateur Pierre Cusy, qui obtenait le premier prix du concours de *l'Impartial* pour la pièce *Maremoto*⁸ et il en fait un véritable manifeste de la radio-dramaturgie. La pièce se voulait manifeste d'un genre nouveau et si la filiation au théâtre était reconnue, l'œuvre s'en distinguait par sa construction et par son thème. Dans ce drame, on assiste à un dialogue entre un radio-télégraphiste et un marin qui appellent désespérément au secours par T.S.F. car leur navire est en train de couler. On entend la pluie, le vent, des bruits de chute, les craquements de la coque... Comme l'écrivit un abbé de Terre-Noire,

«Des appels mystérieux provenant d'un navire en détresse ont été captés par mon appareil de T.S.F. Voici ces appels: "Paquebot "Ville de Saint-Martin" en détresse par voie d'eau.". Suivaient les longitudes (sic) que je n'ai pas eu le temps d'inscrire. Puis des phrases incohérentes prononcées d'une voix saccadée. Personne ne répond, des cris de femme, des bruits de machine, le bruit de l'eau, le beuglement d'une sirène et enfin une voix d'homme disant très nettement: le chronomètre de bord marque 6 heures 35.»⁹

Toute la pièce est donc un jeu avec le réel. La situation décrite n'aurait pas pu avoir lieu en 1924 puisque la radiographie des navires se faisait par morse. Mais si l'on ignore cette particularité, la pièce est parfaitement crédible, et c'est justement pour cela qu'elle a un sens. L'intention de l'auteur n'était pas de proposer un reportage sur la dure vie des marins et le drame des catastrophes maritimes. Le terme de "reportage" n'est jamais employé dans l'ample littérature qui accompagne la pièce et en explicite les intentions. Œuvre de création, la pièce devait dire plus, suggérer des sentiments plus forts que ne l'aurait fait un micro planté au milieu d'un réel naufrage. Un véritable jeu de piste était même organisé par l'auteur qui

⁸ (raz de marée en italien) L'autre pièce est le monologue d'un agonisant (de Paul Camille) qui ne spécifiait en aucune manière sa destination finale. Sur l'aventure de *Maremoto*, voir Pascal GRISET, "Maremoto, innovation et perception du public", in *Histoire des programmes et des jeux*, Paris, GEHRA, 1986. Voir aussi C. Méadel, présentation de la pièce in *Réseaux*, n°52, mars-avril 1992.

⁹ lettre d'un auditeur à l'auteur, reproduite in Pierre CUSY, Gabriel GERMINET (*op.cit.*). Le "sic" est des auteurs.

parsemait le texte d'indices d'irréalité: les coordonnées plaçaient le navire au milieu du Sahara, des termes étrangers à la marine étaient employés par le radiographe: "chaloupe au lieu de canot, écouteille au lieu de panneau..."¹⁰. Ainsi, Maremoto est à la fois un jeu de la vérité, un exercice de suggestion mais aussi une mise en évidence de la relation entre l'auditeur et la radio. En effet, alors que le naufrage paraît imminent, la pièce est brutalement interrompue par un dialogue entre le speaker "Radiolo" et le directeur de la station qui s'entretiennent de la scène que l'on vient d'entendre (à la manière du théâtre de Pirandello).

Gabriel Germinet joue par ailleurs dans plusieurs de ses pièces sur le dévoilement, organisant des jeux de cache-cache entre la vérité et la réalité. Dans "Great Guignol" par exemple, l'action se place dans un théâtre au moment de la représentation; dans l'intrigue, le personnage principal doit se suicider, et c'est l'acteur lui-même qui met véritablement fin à ses jours. Jusqu'à la fin, l'ambiguïté est maintenue et on ne sait pas si c'est le personnage de la pièce, l'acteur du théâtre, ou l'acteur de la radio qui s'est suicidé.

Comment la radio vint au théâtre

Le genre théâtral à la radio disposait de plusieurs noms, radio-drames, théâtre radiophonique, radio-théâtre ou encore art, scène, roman... radiophonique; en Belgique et en Suisse, on parlait de «jeux radiophoniques»¹¹. Ces différents termes ne permettaient pas de préciser si le texte avait été directement écrit pour la radio. La distinction entre théâtre radiophoné (retransmission sur les ondes d'une pièce de théâtre jouée sur une scène) et théâtre radiophonique (réalisation dans un studio d'une pièce soit écrite spécialement pour le micro, soit encore adaptée) ne sera instituée que plus tardivement. Si les genres n'étaient pas alors distingués de manière nette, c'est parce que l'opposition n'apparaissait pas comme telle aux hommes de la radio; ce ne sont pas les auteurs radiophoniques qui ont décrété que l'une était une création et l'autre une simple transmission; la querelle fut bien développée dès cette époque, et dans ces termes mêmes, mais par les juristes que préoccupaient les

¹⁰ *Ibid*, p 41. Cela, expliquent les auteurs, "pour ajouter à l'in vraisemblance de la «catastrophe»".

¹¹ Jacqueline THOVERON, «Les débuts du théâtre radiophonique», *Etudes de radio-télévision*, numéro sur "La fiction", avril 1978, n°25, pp. 31-40.

questions de répartition des droits d'auteur¹². Aucun terme propre n'a été créé pour rendre compte de l'origine du texte à diffuser parce que le théâtre à la radio réclamait dans les deux cas un véritable travail de mise en ondes et d'adaptation et que celui-là primait sans doute. Ainsi, les programmes donnés par les journaux ne signalaient jamais qu'il s'agissait d'une création pour le micro et il fallait regarder les critiques pour en trouver, rarement et après la retransmission, la trace.

Contre l'alliance même du théâtre et de la radiodiffusion, d'aucuns déniaient qu'il fût possible de marier les genres:

“Quand une nouvelle est intéressante, bien écrite, digne enfin d'être diffusée, il n'y a pas deux façons de la mettre en onde qu'on la lise simplement et bien devant le micro. (...) Mais il est urgent d'en finir avec la fumisterie de ce qu'on dénomme pompeusement la «mise en onde» des romans et des nouvelles que les auteurs n'ont pas composés à l'intention de la radio. A part les diffusions réglées par des lettrées qui sont en même temps des spécialistes du micro, les auditions de nouvelles, agrémentées de bruits variés (porte, auto, orchestre au lointain, oiseaux, fusillades...) sont proprement une rigolade, un procédé périmé, et souvent un abus de confiance.”¹³

Le théâtre radiophonique est même soupçonné des pires intentions:

“Sous prétexte de créer l'atmosphère, on détruit l'harmonie du texte et ce n'est qu'un moyen assez bas pour resquiller une part des droits qui ne sont dûs qu'à l'écrivain.”

DE L'INVISIBILITÉ DE LA RADIO À CELLE DU THÉÂTRE:

Les deux formes, théâtre radiophonique et théâtre radiophoné, apparaissent en fait comme deux conceptions extrêmes du travail possible. D'un côté, on définit un modèle qui ne laisse rien voir de la radio, c'est la forme minimale du théâtre radiophoné, un micro planté au milieu d'une scène saisit ce qu'il peut de ce qui s'y passe et retransmet aussi ce qu'il peut. C'est le modèle du *théâtrophone* qui sert alors explicitement d'exemple pour alimenter les programmes. Pendant quelques années, le

¹² Voir par exemple, parmi beaucoup d'autres, Gérard AUDINET, *Les conflits du disque et de la radiodiffusion en droit privé*. Paris: thèse pour le doctorat en droit, 1938, 190 p. L'auteur pose la question qui nous intéresse directement: “Qu'est ce qu'une émission? Y-a-t-il des œuvres radiophoniques?”. Ou encore Louis C. BOLLECKER, *Etude de quelques problèmes de droit privé en matière de radiodiffusion*. Paris: Thèse pour le doctorat en droit, 1933, 253 p.

¹³ Maxime LÉRY, “Sur l'adaptation radiophonique des nouvelles et des romans”, Congrès d'art radiophonique, 1937.

téléphone a en effet été utilisé comme la radio future : il diffusait des programmes de divertissement sur lesquelles les particuliers pouvaient se brancher. Les premières expériences en la matière furent mises au point au début des années 1880 pour faire connaître - comme ce fut plus tard le cas pour la T.S.F. - les possibilités d'un objet nouveau, le téléphone¹⁴. Son utilisation devait être collective. Le son pris dans les grandes salles de concert était diffusé grâce aux lignes téléphoniques d'abord dans des salles d'auditions publiques puis chez des particuliers. Moribonde en 1920, la Société du Théâtrophone fut rachetée par une société de radiodiffusion qui comptait récupérer à son compte les accords de retransmission¹⁵. Dans cette formule, la radio cherche à se faire oublier. Le désir des auteurs est alors de pallier l'absence de vision. Pourtant pour cela, elle va devoir accomplir un travail de modification du texte et de la mise en scène, un "entrelacement de transformations sémiotiques"¹⁶. Le but des auteurs qui feront l'adaptation sera d'être le plus proche possible de la représentation scénique mais au terme cette "radiomorphose", ni la pièce ni la radio ne sortiront identiques à elles-mêmes.

De l'autre côté, le modèle refuse de considérer comme un handicap l'absence de vision¹⁷. "Comment ne comprend-on pas que les radiodiffusions (de pièces) ont un point de départ faux: le théâtre et un but aussi faux: suppléer à l'absence de vision au lieu de chercher à s'en servir".¹⁸ Il vise à affranchir l'émission de toutes les contraintes et les règles du théâtre, il n'y a plus unité de lieu en particulier. Il n'y a pas nécessairement d'intrigue avec ses péripéties, mais la quasi-totalité des pièces se

¹⁴ L'idée n'est en rien spécifiquement française; en Italie par exemple, depuis 1910, "l'araldo telefonico" envoyait à ses abonnés (au nombre de 1315 en 1914) une grille de programmes faite de signaux horaires, d'informations et de programmes musicaux ou de divertissement. Voir Peppino ORTOLEVA, "Torino e la radio, nascita di un mezzo di comunicazione di massa", dactylog, 1989.

¹⁵ Voir Catherine BERTHO, Jeannine PRIVAS et Nicole TALLEC, "Le théâtrophone, un réseau câblé avant la lettre", *Colloque Electricité, électronique et civilisation*, Paris, décembre 1983.

¹⁶ Gianfranco BETTETINI (sous la direction de), *Sipario! Storia e modelli del Teatro televisivo in Italia*, Rome, VQPT-RAI, 1989. Le chapitre d'introduction a été traduit dans *Réseaux*, n°44-45, janvier-février 1991.

¹⁷ "La formule courante qui définit le théâtre radio SPECTACLE POUR AVEUGLES n'est qu'une commodité, un à peu près. Ceux qui se demandent encore avec une candeur qui étonne ou une mauvaise foi qui désarme s'il est vraiment nécessaire de composer des pièces pour le micro n'auraient pas un instant l'idée baroque d'aller s'asseoir dans une salle et d'assister à la représentation d'une comédie ou d'un drame en fermant les yeux." Carlos LARRONDE, *Le Théâtre invisible*, Paris: Dénoël, 1936.

¹⁸ Paul DEHARME, *op.cit.*.

veulent fiction. Ne restent du théâtre que la prégnance du langage et la place privilégiée des dialogues. Ainsi, "Un incident au pont du Hibou"¹⁹, une autre pièce présentée comme manifeste de l'art nouveau, raconte les dernières hallucinations d'un pendu qui vit un rêve d'évasion. Soudain le tambour de la parade d'exécution "ferme le ban" et "remettant le monde réel en scène rend brutalement sensible la chute du supplicié dans le néant". La pièce est un monologue entrecoupé de souvenirs en *flash-back* avec ambiance sonore. Ici, le modèle de référence semble être davantage le cinéma que le théâtre. Le cinéma qui est alors confronté à des problèmes symétriques: il n'est qu'images quand la radio n'est que son²⁰.

Du théâtre, la radio conservait le langage. Elle proposa bien de s'affranchir de la parole mais la tentative fut sans lendemain. Certains auteurs proposèrent de ne pas avoir de texte mais d'utiliser une «palette de sons» pour produire une sorte de paysage sonore. Walter Ruttmann²¹ mit en ondes une pièce, "Week-end", où "avec de menus faits de la vie glanés au hasard, (l'auteur) a constitué une synthèse d'un rythme très soutenu et qui enregistre la durée d'un week-end, d'une de ces journées de repos (...). Des usines au travail, la sirène libératrice, la sortie des usines, brouhaha, les rendez-vous, l'appel des gares, les trains qui partent, le réveil du dimanche, les cloches de l'église, les promenades, les rires, les chants (...)." Aucun auteur ne persévéra dans cette voie, au moins à la radio. Toujours à la radio (au studio d'essai, ces tentatives débouchèrent quelques années plus tard de manière plus formalisée sur les recherches de la musique concrète. Mais elles furent abandonnées sous l'étiquette de théâtre et le langage demeura un des éléments indispensables du théâtre de la radio.

Un texte, des personnages, une narration: les canons du nouveau genre ne sont encore que faiblement structurés. C'est dans le passage à l'antenne, le travail de mise en ondes, qu'ils vont se préciser, en particulier en déterminant leurs interdits.

¹⁹ Il s'agit d'une adaptation par Paul Deharme de la pièce "Un incident au Pont d'Owl Creek" qui fut radiodiffusée pour la première fois par Radio Paris le 8 mai 1928.

²⁰ Les "talkies" comme on a appelé pendant quelques temps les films parlants, apparaissent en 1929.

²¹ Ce cinéaste fut également l'un des premiers à mener des recherches sur le son au cinéma, il réalisa en 1930 *Mélodie du monde*, qui "visait à révéler à la foule les rapports qui peuvent exister dans le monde, rapports non seulement sur le plan spatial mais aussi sur celui des sons et des bruits". (Henri FESCOURT, *La foi et les montagnes ou le 7e art au passé*. Paris: Photo, Cinéma, Paul Montel, 1959, 495 p., p. 408.)

La création de formes nouvelles

“Le Théâtre scénique étant au cinéma ce qu’est une figure de la troisième dimension au regard d’une figure de la seconde le Théâtre radiophonique serait-il le Théâtre à une dimension?”²²

Lorsque la pièce n’a pas été écrite pour le micro, elle doit subir quelques transformations qui la “radiolisent”. Les auteurs de la radio cherchent à rendre la pièce la plus conforme à ce qu’elle est sur scène et le seul moyen de la rendre similaire est de la transformer. On ne peut faire du même qu’en introduisant de l’autre. “Dans la Samaritaine que je mis en onde, 79 vers furent refait par Maurice Rostand et 42 modifications apportées sans que nul ne se soit aperçu de rien.” se réjouit un metteur en ondes, Marc Denis.

Au début l’adaptation consiste seulement à indiquer verbalement les jeux de scène qui ne sont pas explicités dans le dialogue. La version la plus sommaire était l’intervention du speaker explicitant les actions des comédiens. Puis, les indications furent intégrées au texte. “Dans la période de tâtonnement où l’on était obligé de faire rapidement quelques coupures, la pièce était lue devant le micro avec des arrangements simples et puérils tels que «Ah voilà Monsieur Untel» ou bien «Enfin il est parti» ou «Je vous annonce la visite de...», tous ces petits subterfuges ont pendant quelques années donné un semblant de contentement aux auditeurs.” Bien vite, ils apparurent comme d’épouvantables solécismes. Et un des efforts principaux des adaptateurs consista à éviter toutes interventions des speakers, même pour camper le décor.

“Les indications parlées telles que «guéridon à gauche, baie vitrée au centre, vue sur un jardin...», indications qui sont déjà insupportables dans les transmissions de salles, constituent dans le théâtre spécifiquement radiophonique de véritables barbarismes. Il ne s’agit pas de décrire le décor visuel. C’est le texte lui-même qui doit servir de décor. A la limite, une “sobre présentation” peut en début de pièce donner quelques indications.”²³

Que les textes aient été écrits pour le micro ou qu’ils aient été adaptés de la scène, le travail de radiomorphose réclamait une même chaîne de tâches: choisir des

²² Pierre CUSY, Gabriel GERMINET, *op.cit.*

²³ *Ibid.*

acteurs, répéter sans micro²⁴, faire des essais de bruitage, puis “réaliser” en direct, c’est-à-dire mélanger des sources sonores variées.

Lorsque l’ensemble de ces tâches est accompli, lorsque la radio s’est appropriée le texte, il devient impossible, notent avec ravissement les auteurs, de faire retour vers la scène; un genre nouveau distinct de ses géniteurs, a bien été créé. C’est que le théâtre radiophonique se sent redevable de plusieurs arts, il se construit sur le métissage de différents genres: le théâtre, qui fait office de greffon principal, mais aussi le roman, le cinéma, la musique, parfois la peinture²⁵. Il a choisi parmi les contraintes de chacun celles qu’il faisait sienne: le texte, les personnages, la fiction et les acteurs du théâtre, le rythme et certains procédés d’écriture du cinéma, les professionnels, les notations de la musique, les suggestions de la peinture...

FIXER L’ÉPHÉMÈRE

Quand la scène apparaît comme un espace fini, le silence est présenté par les auteurs de la radio comme un infini à peupler. L’espace sonore leur paraît ample, et une voix, quelques bruitages ne peuvent suffire à en exploiter tous les chemins. “La voix d’un seul homme, écrit Fernand Divoire, n’est pas à la mesure de l’espace.” Comme nombre d’autres auteurs, il tente de contrevvenir à ce qui apparaît comme une règle intangible: un seul son en même temps. Divoire propose comme exemple sa pièce «le Marathon» où l’on entend en même temps “les paroles d’un dialogue, les paroles et les champs célestes d’une foule contemporaine et, en surimpression, comme des voix célestes”.

Au bout de quelques années d’existence, la radio adapta à son micro des techniques d’enregistrement. Mais même alors, les pièces continuèrent à être jouées en direct (quitte à les diffuser en «direct différé» pour rendre les horaires des réalisations

²⁴ Au début des années vingt, on fit même sur certaines stations des répétitions sur les ondes, à des heures où les auditeurs n’étaient pas conviés.

²⁵ Pierre DESCAVES lorsqu’il proposait ainsi de “colorer l’émission radiophonique” était largement suivi par les auteurs du Congrès international d’art radiophonique. Les notions “d’audition colorée” reprenait des recherches anciennes qui avaient déjà intéressé les milieux littéraires, comme en témoigne quarante ans plus tôt le poème “Voyelles” de Arthur Rimbaud. A la radio, l’émission colorée (qui met l’accent sur les indications verbales portant sur les couleurs), soutenait Descaves, “peut arriver à une puissance de suggestion beaucoup plus sensible que par le truchement du bruit organisé ou de la musique la plus subtile.”, Congrès d’art radiophonique, 1937. La forme emporta la conviction des participants du congrès qui inscrivirent dans leurs vœux qu’elle devait être développée et qui reprirent la notion dans leurs écrits.

plus souples). Le montage de plusieurs sources sonores -texte des comédiens, bruitage, musique...- posait des problèmes de synchronisation très difficiles à résoudre: les voix étaient couvertes par le bruitage, le son subissait de brutaux écarts, des bruits parasites émaillaient les fonds sonores, des silences imprévus brisaient le rythme de la pièce...

D'un texte-papier il fallait faire une nouvelle forme d'art, qui ne soit ni littérature, ni théâtre. Cet art nouveau était éminemment évanescent puisque qu'il ne pouvait être enregistré. Comme au théâtre, la "performance" devait être réactivée à chaque coup. Mais, à la différence du théâtre, il n'y avait ni continuité dans le temps, ni continuité de l'équipe²⁶; ainsi fallait-il refaire à chaque fois la mise en ondes. Au premier congrès international d'art radiophonique²⁷, Georges Colin raconta ainsi l'incident qui venait d'opposer un auteur (dramatique traditionnel) à une station. L'auteur ayant été satisfait de l'adaptation d'une de ses pièces par une station parisienne avait donné son accord pour que son œuvre soit adaptée. Fort de cette autorisation, un poste émetteur de province programma quelque temps plus tard une de ses pièces. Prévenu tardivement, l'auteur télégraphia qu'il était d'accord pour la radiodiffusion... avec le même metteur en ondes qu'à Paris. Posée au dernier moment, la condition était intenable pour la station qui ne l'avait même pas envisagée. La pièce fut donc remise mais il apparut à tous qu'il y avait eu malentendu. Pour l'auteur, il était clair que la permission qu'il avait donnée n'était valable que dans un cadre précis et pour une adaptation donnée (et en particulier avec un metteur en ondes particulier). Rien ne lui garantissait que la nouvelle mise en ondes serait semblable à la première. La station, elle, ne croyait pas que l'auteur put se sentir trahi par une autre adaptation et elle apprenait que le texte seul n'incarnait pas le théâtre radiophonique.

Qu'est-ce qui pouvait alors donner des formes durables à ce théâtre? Certains auteurs tentèrent de mettre sur pied une notation scénique conventionnelle. Les textes des radiodrames auraient indiqué non seulement le décor sonore mais aussi la manière dont décor et texte devaient être interprétés.

"Nous avons adopté une notation s'inspirant un peu de celle employée dans les textes de musique. Au lieu de recourir aux barres de musique, nous avons partagé le texte en paragraphes requérant chacun un temps standard

²⁶ A la différence des orchestres qui furent constitués très tôt, les stations n'embauchèrent pas (ou très tardivement pour les quelques unes qui s'y résolurent) de troupes dramatiques.

²⁷ Archives Vinot-Germinet, bibliothèque de l'Arsenal.

d'ailleurs arbitraire de 20 secondes. Nous avons utilisé le crescendo, le decrescendo, le point d'orgue..."²⁸.

Le théâtre radiophonique tenta également d'exporter des termes et des techniques décalquées du cinéma; les auteurs parlèrent de «sur audition» (le pendant sonore de surimpression), de «fondu sonore», de «metteur en ondes» (tous termes «inventés» par Paul Castan et repris par la profession).

"J'ai utilisé bon nombre de trucs empruntés aux metteurs en scène de cinéma. La surimpression permettant de superposer deux actions sonores distinctes, le fondu permettant de passer sans transition d'une action à une autre simultanée, le gros plan dosant, échelonnant les plans sonores et donnant au jeu des artistes un incontestable relief."²⁹

L'espace même où étaient créées les pièces dut être défini. Ni studio, ni scène de théâtre, l'auditorium établissait un nouveau partage du son: celui-ci n'était plus saisi et produit simultanément; il provenait de différentes origines et était traité. "Parmi les moyens qui peuvent aider à la création de l'illusion, l'aménagement de l'auditorium tient une place primordiale. Nous avons établi avec Eric Sarnette quel devait être son équipement minimum pour la diffusion des pièces radiophoniques: matériel radio-acoustique, appareils enregistreurs, de reproduction, de mixage, discothèque, instruments échogéniques..." Le partage des rôles produit une partition en trois espaces de lieux de "tournage": un lieu où le son est produit (par les comédiens, par les bruiteurs), un lieu où le son est traité et rendu "radiophonique" (là, le preneur de son lui donne plus de vérité avec un appareil de prise de son fractionnée³⁰ et un système de résonance artificielle, il dose les différents micros et réalise le mélange) et un lieu enfin de contrôle et d'enregistrement (le son y arrive tout fait, il faut ici le faire passer sur les ondes ou l'enregistrer). Les recherches sur le théâtre radiophonique conduisirent ainsi à redéfinir les rôles des professionnels en établissant cette nouvelle division des tâches.

²⁸ Gabriel GERMINET, 2ème congrès d'art radiophonique, mars 1939. Archives Vinot-Germinet.

²⁹ Marc DENIS (un des pionniers du théâtre radiophonique), *Le petit radio*, 7 juillet 1934, "Essai sur le théâtre radiophonique".

³⁰ Ce dispositif "comporte 3 potentiomètres afin de pouvoir faire ressortir momentanément certains groupes d'instruments ou certaines tonalités. Pour le théâtre, ce réglage peut servir à réaliser des effets de déformation volontaire des voix pour des buts comiques ou dramatiques." "Ce que doit être l'équipement radio-acoustique des studios de radio-théâtre", *Comœdia*, 12 avril 35 par Gabriel GERMINET et Eric SARNETTE.

Dessin: un studio de radio-théâtre

UN ART, UNE SCIENCE... DE LA VÉRITÉ

Pour les hommes du théâtre radiophoniques, le nouveau genre ne pouvait plus se contenter de définir des règles esthétiques. Il devait s'appuyer sur les derniers apports de la science puisque la radio était un objet technique de la science triomphante. Ainsi, pour poser les bornes de l'art nouveau, Gabriel Germinet s'appuie sur la méthode de Claude Bernard³¹. Ce que les auteurs demandaient à la science, c'était une méthode pour créer un langage sonore qui puisse circuler comme espace commun des auditeurs et des producteurs. Aussi, ils s'adressent aux sciences déjà établies qui ont étudié l'audition (la psychanalyse, la psychologie, les techniques sonores). Il s'agit en particulier de vérifier si une voix fait naître les mêmes images mentales chez des individus différents.

“Par ses tests sur la voix humaine, réalisés avec le concours de la RAVAG³², à l'institut psychologique de Vienne, le professeur Karl Bühler a pu noter les multiples impressions produites par quelques voix inconnues et anonymes. La même voix fut respectivement attribuée par différents auditeurs respectivement à un homme grand, petit, gros, maigre, svelte, trapu...”³³

Mais les auteurs de la radio cherchent également à forger une science nouvelle, la science de l'audition, une “science nommée «Echologie» par le professeur Fernand Bernot”. Associés à des radio-techniciens, à des musiciens et à des acousticiens, ils voulurent créer une carte de toutes les perceptions synesthésiques avec l'idée -qui est celle de la synesthésie elle-même- qu'il y a un accord partagé sur leur sens. Ils voulaient que l'on vérifiât comment s'opéraient les mélanges des sens: une majorité des individus est-elle d'accord, par exemple, pour estimer qu'un parfum musqué a un son plus grave qu'un parfum fleuri? Ainsi, les auteurs pouvaient-ils rêver que l'on choisisse un jour les acteurs en fonction de leur

³¹ “Notre méthode de travail fut celle que préconisa Claude Bernard et qui, bien que présentée par l'illustre grand maître aux physiologistes, peut être fructueusement adoptée dans tous les domaines de l'activité humaine.” (il n'entre pas plus dans les détails de cette «adaptation») P. CUSY, G. GERMINET, *op. cit.*, p 20.

³² la radio autrichienne

³³ Ces analyses dites de “caractériologie” furent continuées et affinées après la guerre. Etienne FUZELLIER, “Ecriture de film et écriture radiophonique”, *Cahiers d'études de radio-télévision*, n°6, 1956, pp. 135-151.

“phonisme psychologique, que le décor sonore fasse naître chez tous les auditeurs un monde commun de sensations...”³⁴

Saisir des réalités impalpables, des vérités inexprimées, tel est le but explicite de cette association avec la science; ainsi, pourra-t-on s'affranchir du “vérisme” pour atteindre la vérité, vérité des relations entre les hommes, vérité des sensations, des sentiments.

LES BRUITS

Le théâtre radiophonique invente un élément clef qui lui est propre: le bruit et un professionnel: le bruiteur. Le bruit à la radio ne se confond pas avec la musique puisqu'il est traité à part, comme élément indépendant.

L'effet paradoxal de cette primauté du bruit est d'établir le poids du silence. “La radiophonie théâtre est moins l'art du bruit que des silences. La recherche de l'effet par le son, grosse erreur qui fait piétiner le théâtre radio.”³⁵ Ainsi, le théâtre radiophonique fait l'expérience de la valeur du silence: de trou à boucher, il devient une capacité à mobiliser, à attirer l'attention de l'auditeur. Au début de Maremoto, par exemple la conversation est rendue volontairement inintelligible durant une minute “afin de déterminer chez l'auditeur le désir de mieux entendre”.³⁶

Le premier jeu avec le bruit est celui de la reconnaissance. Comme les premiers cinéastes chassant des images pour montrer en deux dimensions ce que l'on voyait en trois, les premiers bruiteurs s'émerveillent des sonorités quotidiennes qu'ils enregistrent ou qu'ils recréent en studio. Ils tentent de faire deviner aux auditeurs l'origine des bruits entendus³⁷. Mais, les bruits s'usent, et après une période d'émerveillement, “déjà un poncif des bruits s'est créé et les chemins de fer, les avions, la mer n'étonnent plus les auditeurs.”³⁸

En fait, le vérisme est battu en brèche dès l'origine; les auteurs veulent avec les bruits faire naître l'évocation d'une ambiance, d'un paysage, d'une action... et les bruits réels leur semblent de moins bonne qualité que leur imitation ou même que leur

³⁴ Louise AUTANT-LARA (comédienne, sociétaire de la Comédie-Française, directrice du groupe *Art et Action*) qui s'appuie, comme elle l'explique avec gravité, sur une “étude réalisée d'après «la Diaphonie des voix du monde» avec le concours de Horace Hurm, radio-technicien, 1er prix du Conservatoire de musique de Paris”. *Comœdia*, 28 septembre 1934.

³⁵ Denis d'INES, *Comœdia*, septembre 1934.

³⁶ P. CUSY, G. GERMINET, *op. cit.*, p. 41.

³⁷ Et ces devinettes donnèrent lieu à nombre de jeux radiophoniques.

³⁸ Georges COLIN, congrès d'art radiophonique.

“représentation”. “Le plongeur du planteur, par exemple, était figuré par des arpèges de la harpe. Je persiste à croire que l'illusion était plus forte que si j'avais fait barboter un «bruiteur» dans un tub.”³⁹ Certains auteurs préfèrent ainsi les illustrations allégoriques aux sonorités véritables.

Une des fonctions des bruits est de figurer l'espace en donnant des échos et des résonances. Les “décors naturels” ne sont pas utilisés pour produire cet effet et les auteurs associés aux musiciens créent un appareil à réverbération artificielle qui doit permettre “en tournant un simple bouton, de passer de l'acoustique d'un boudoir à celle d'un corridor”⁴⁰. Dans *Solériana*, un “conte sidéral en un jeu”, l'appareil est utilisé pour donner la “taille” respective des personnages, le soleil parle dans “une tonalité cathédrale”, les Heures dans une tonalité “plein air”...⁴¹. L'appareil est utilisé en direct comme le sont les projecteurs lors d'une représentation.

“L'appareil de réverbération Bernard Roux n'est pas autre chose qu'une palette, revêtue de toutes les couleurs; celles-ci sont devenues des chiffres: les rouges sont les aigus; le jaune, l'écho; le noir, les graves; le plein air est le bleu; le vert, c'est le médium. Le metteur en ondes prend tantôt de l'une, tantôt de l'autre et il fait un tableau sonore. Pourquoi une telle couleur plutôt que telle autre? Parce que c'est la vérité? Oh non, parce que de même que le peintre restitue ce qu'il voit comme il le voit, le metteur en onde réalise ce qu'il entend comme il l'entend.”⁴²

Pour donner volume et espace, là encore, l'artificiel est plus vraisemblable que le réel.

LES MÉTIERS

Parmi les moyens que le théâtre radiophonique se donna, la création ou la redéfinition de métiers fut sans doute des plus efficaces. Décalquée de la réalisation cinématographique, la fonction de metteur en ondes apparut très tôt, dès les premières réalisations. Les tâches qu'il accomplissait étaient multiples: il organisait la

³⁹ Paul DEHARME, *op. cit.*, p.77. Il s'agit toujours de la pièce “Un incident au pont du Hibou”

⁴⁰ “Ce que doit être l'équipement...”, *op. cit.*

⁴¹ Dans cette pièce, le soleil explique qu'il ne veut plus tourner autour de la terre, il exige que la terre assume ce nouveau destin et il demande à Copernic de convaincre la terre. Gabriel GERMINET, *Solériana*, Paris, Bibliothèque de la comédie radiophonique, 1937, 16p. La pièce fut diffusée pour la première fois sur le poste de la Tour Eiffel le 5 décembre 1937.

⁴² André ALLEHAUT, *Rapport sur l'utilisation de l'appareil de réverbération électrique Bernard-Roux*, 12 mai 1939, archives Vinot-Germinet.

création du spectacle, il donnait le ton, le rythme, l'esprit de la pièce et son interprétation, il veillait également à la radiomorphose, au bruitage, aux coupures, et au minutage de la pièce. Il surveillait encore sa présentation à l'antenne, la manière dont le speaker l'introduisait pour accrocher l'attention des auditeurs, dont les entractes étaient remplis. "Du regard et du geste, Georges Colin se démenant comme un chef d'orchestre au pupitre pour une première audition entre ici une plainte de hautbois, là un bruit de tonnerre. Il déclenche, il rassemble, il ordonne les échos épars. Il les mêle aux chants, aux paroles, aux ensembles orchestraux ou aux soli instrumentaux." Toutes ces tâches pouvaient être assumées par le même homme mais ce n'était pas toujours le cas; la fonction se précisa peu à peu. Aussi les metteurs en onde venaient-ils d'horizon variés; ce sont parfois les auteurs qui s'en chargent, parfois des speakers, des journalistes parfois encore des musiciens.

A un moment où la grille radiophonique est une succession de morceaux disjoints et distincts, le métier de metteur en ondes établit une continuité entre les éléments. Le metteur en ondes orchestre le travail de différents professionnels, il réclame des sons d'origines variées. C'est au "mélangeur", un autre métier nouveau, qu'il revient d'effectuer le mélange: en réglant les micros, il met de l'ordre dans la cacophonie que provoque l'émission simultanée de différents bruits; il donne en quelque sorte au micro la sélectivité d'une oreille humaine. Ainsi, metteur en ondes et mélangeur marient des éléments et ne se contentent pas de les juxtaposer. Si l'émission théâtrale crée une cohésion des différents éléments qui la compose, elle s'inscrit aussi dans la continuité d'une programmation. Ainsi, les entractes (des spectacles captés) poussèrent les metteurs en ondes à se préoccuper de ce qui venait remplir cet espace qui ne leur appartenait pas mais dont il leur sembla important qu'il ne fut pas creux⁴³. La fonction de "remplisseur d'entracte" fut donc créée; les émissions devinrent partiellement solidaires.

Professionnel ou amateur, le comédien vient le plus souvent du théâtre. A lui également, se posent des questions spécifiques à la radio. Faut-il jouer ou pas? Comment jouer sans applaudissements, sans costume et sans décor? Comment jouer sans se déplacer et en restant figé devant un micro qui ne vous entend plus dès que vous vous en éloignez? Comment savoir si l'on a été bon quand il n'y a plus que quelques professionnels pour vous renvoyer en direct une appréciation? C'est toute une pratique qu'il faut transformer, adapter.

⁴³ au début des années vingt, les interruptions de programmes, les silences au milieu d'une émission étaient fréquents.

Tous les auteurs insistent sur le fait que la récitation devant le micro n'est pas une lecture même s'il n'est pas indispensable que les comédiens connaissent le texte par cœur. "On distribue les brochures, sous le prétexte que la pièce est connue, on répète pour la forme et on s'étonne le soir venu de n'entendre qu'une vague lecture qui n'a plus rien à voir avec ce dont on se souvient." se plaint un metteur en ondes. Le texte doit être bien connu: "Il faut que nous possédions pleinement le texte, que nous le "tenions en bouche" comme nous disons."⁴⁴

Les auteurs de radio-théâtre sont unanimement convaincus de la spécificité des comédiens du micro. Mais ils définissent très mal en quoi cette spécificité consiste. "Tout acteur de radio doit posséder un organe radiogénique et être en parfaite possession de la diction simple mais impeccable et un peu spéciale qui s'impose devant un micro" écrit le responsable des émissions dramatiques du Poste colonial.

La différence, c'est le public. Pourtant il s'agit bien d'un jeu et non d'une lecture: "les acteurs surtout: ils devront en général oublier tout le travail qu'ils ont pu fournir jadis sur scène. Sur scène, on joue pour 500 personnes; au micro on joue car il faut jouer et non lire, non pas pour 500 000 auditeurs mais pour 500 000 fois UN auditeur."⁴⁵

L'auditeur réinventé

Les auteurs rêvaient de créer un auditeur auquel il ne fut plus besoin d'explicitier les règles du jeu. Si la piste scientifique rata son coup, le texte et la mise en onde leur furent d'un plus grand secours.

"Non, il ne faut pas considérer les auditeurs comme des aveugles. Ils sont autre chose, ils sont des "sur-auditifs". Sachons leur donner tout ce que l'ouïe, le sens subtil et intérieur par excellence peut accueillir de lyrisme, de rêves ou d'évocation. Sachons en faire des VOYANTS."⁴⁶

⁴⁴ Fernand CAZES, *Comœdia*, 3 août 1934.

⁴⁵ Marc DENIS, *op. cit.*

⁴⁶ Carlos LARRONDE, *op.cit.*, la phrase est très souvent reprise et sert de devise (avec la phrase de Germinet sur le théâtre à une dimension) aux auteurs radiophoniques; voir *Comœdia*, 19 septembre 1936.

A cet auditeur, disent les auteurs de l'art radiophonique, il manque la salle, son climat, les autres... Et il faut profiter de cette absence, de ce déficit d'émotion pour créer une autre ambiance, plus intime dans laquelle l'auditeur pourra solitairement s'abandonner.

“On n'écoute pas une oeuvre dramatique chez soi en famille les pieds dans ses pantoufles comme on l'écouterait dans une salle de théâtre. On n'est pas le même homme en habit ou au coin de son feu. On se retrouve tel qu'on est dès qu'on a quitté son faux-col et on écoute, non pas cravaté ou ganté de snobisme, mais en brave homme tout simplement père de famille ou vieux garçon toujours enclin à s'émouvoir plus facilement et à faire un petit retour sur soi-même.”⁴⁷

En même temps, les auteurs prennent conscience de l'ignorance où ils sont de ceux qui les écoutent. “Aucun théâtre du monde ne s'adresse à un public aussi hétérogène que le théâtre radiophonique.”⁴⁸ Les auteurs et metteurs en ondes ne “voient” pas ceux qui les écoutent, ils ne les entendent pas... Alors, ils vont chercher à lui donner des capacités, des compétences, celle d'associer (des sons et des climats, des arpèges et des atmosphères, des échos et des espaces...), celle de rêver (et à la différence des surréalistes, le rêve n'est plus à l'origine des œuvres, il en est le but), celle de s'émouvoir et aussi celle d'écouter. Les auditeurs vivront ce “drame joué par des âmes nues ou, si l'on préfère, par des acteurs sans visage, (ce) drame qui nous oblige à fermer les yeux non parce que le décor est invisible mais parce qu'un autre décor, tout idéal et abstrait, se construit dans notre imagination.”⁴⁹

Comme dans cette série récente de romans pour enfants, il s'agit non de lire un livre dont vous êtes le héros mais de vivre une histoire dont vous êtes le protagoniste. Ainsi, pour faciliter l'assimilation, Paul Deharme suggère d'introduire dans la narration “des silhouettes à compléter”: “la maison où vous êtes né”, “ceux que vous aimez”, ou des notations qui provoquent des sensations subjectives: “il fait froid”, “vous avez faim”... Il faut que l'auditeur fasse siens les débats auxquels il est invité à assister.

COMMENT CONSTRUIRE DE L'ATTENTION?

Aux premiers âges du théâtre radiophonique, les textes avaient fréquemment un aspect grand-guignolesque ou du moins mélodramatique, on y présentait des émotions violentes, des situations pathétiques ou tragiques; les

⁴⁷ Madeleine MONTVOISIN, *Comœdia*, 2 octobre 1936.

⁴⁸ Richard THIEBERGER, auteur d'une thèse -introuvable- sur le théâtre radio.

⁴⁹ P. CUSY, G. GERMINET, *op. cit.*

auteurs tablaient sur la peur, sur le malaise, sur l'angoisse. "C'est ainsi que dans tous les pays, on nous a conviés à écouter l'histoire du gardien de phare qui, privé de secours, devient fou au milieu d'une tempête, annoncée par des décors bruités et par les sirènes des bateaux en perdition."⁵⁰

A cette époque, les mises en ondes intègrent les conditions de l'écoute à leur construction de l'auditeur. Il faut travailler en tenant compte que le public sans-filiste est

«composé d'individualités complètement isolées les unes des autres. Le public sans-filiste n'est accessible radiophoniquement qu'aux sensations simples, mais fortes, à ces fortes sensations que recherchaient les hommes il y a bien longtemps sur les plateaux des histrions. Un sujet créant des sensations extrêmes ou très dramatiques ou très gaies sera donc plus compréhensible que tout autre dans l'état actuel de la radiophonie, et nous insistons sur ce point dans l'état actuel de perceptivité des auditeurs.»⁵¹

Cela ne signifie pas que l'auditeur soit encore à un stade infantile, mais fait allusion au fait que l'écoute se faisait alors par casque et que cette situation mettait l'auditeur dans une situation de réceptivité et d'attention extrêmes. Ce «fil à la patte» fut par certains jugé indispensable à l'audition d'un texte: Paul Castan tenta ainsi d'utiliser le fil du casque pour créer un lien spécifique avec l'auditeur et longtemps après l'apparition du haut-parleur, il demandait à son public de le reprendre, d'éteindre les lumières, de garder le silence afin, disait-il, que les auditeurs "participent" à la pièce.⁵² Nombre d'auteurs donnent des indications sur les conditions d'écoute: il faut prendre la pièce "assis", "dans le noir", "les yeux fermés", elle s'adresse "aux Parisiens"...

Pensant sans relâche à leur auditeur, l'imaginant, lui écrivant, lui demandant son avis, les auteurs prennent conscience de la "solitude de l'auditeur" rivé par son casque à une machine que lui seul entend. Et ils vont adopter cette solitude comme

⁵⁰ Paul DEHARME, *op.cit.*

⁵¹ C'est Gabriel Germinet qui souligne. *op.cit.*. Paris: Chiron, 1926. La plaquette *Contributions de Gabriel Germinet à la radiodiffusion française* (Paris, 1942) nous apprend que l'ouvrage fut publié en plusieurs langues, dont la japonaise. Voir également *Contributions à l'étude des applications de la radiophonie*, Paris: François Bernouard, 1923.

⁵² in *Choisir*, 8 novembre 1936, "le théâtre radiophonique". Il s'agit de la pièce de Pierre DESCAYES *Les voix intérieures*: "C'est une présentation grave et poignante de voix qui se lèvent. On s'adresse curieusement à tout les auditeurs, à toutes les auditrices pour leur demander un examen de conscience. Les voix des sept péchés capitaux s'élèvent à leur tour pour bafouer la morale et c'est tout un drame intérieur, poignant et profond."

canon de la communication radiophonique, contre le modèle concurrent et prégnant de la conférence et de l'écoute collective, le théâtre à la radio joue "l'axe de l'intimité"⁵³. Le haut-parleur a pourtant rompu le fil de cette tension et, en permettant l'écoute collective, a autorisé plus aisément la distance, les critiques.

Tenir l'attention d'un absent devient un "programme" pour les auteurs. "Quel que soit le procédé de l'auteur radiophonique, puisse-t-il ne jamais oublier que l'attention de l'auditeur est la plus difficile à capter qui soit, et quand il y réussit, il peut penser qu'un tour de force a été accompli tant par son imagination que par ses interprètes."⁵⁴

Il faut rendre l'auditeur exigeant, le tirer de ses habitudes. "Les responsables de ces erreurs sont moins les auteurs que le public: son imagination méfiante ne demande qu'à reconstruire instinctivement les tréteaux familiers et rassurants du théâtre (...). Hier au cinéma, la pose «mimétique», aujourd'hui à la TSF, l'emphase «comique»".⁵⁵

FAIRE BASCULER L'INVENTION CHEZ L'AUDITEUR

Les auteurs radiophoniques sont sensibles, on l'a vu, au fait que les auditeurs n'entendent pas tous la même chose, et qu'ils réalisent un travail propre d'illustration visuelle en imagination. L'écoute de la radio exige alors de ses pratiquants un important travail de mise au point, de réglage, de manipulations; le théâtre radiophonique pense lui aussi un partenaire très actif; de l'auditeur, on attendra qu'il fasse un véritable travail d'imagination, qu'il remplisse les blancs que l'auteur laisse à l'histoire, qu'il devine les non-dits: "Le jeu automatique des associations, l'imprégnation par le matériel subconscient des images créées dans le préconscient n'incombe plus obligatoirement à l'auteur mais au public. A lui les reinettes pourries et les boules de cristal."⁵⁶ ... et il sera même jugé sur la qualité de sa prestation: Paul Deharme propose ainsi qu'on lui fasse passer des tests de compréhensibilité avec l'aide de psychologues et de quelques écrivains populaires.

⁵³ Gaston BACHELARD, «Radio et rêverie». Il ajoutait encore: "L'auditeur se trouve devant un poste. Il vit dans une solitude qui n'est pas encore constituée. La radio vient la constituer, autour d'une image qui n'est pas à lui, qui est à tout le monde, une image qui est humaine, qui est dans tous les psychismes humains. Pas de pittoresque, pas d'amusement. La rêverie vient, insidieusement, hypocritement. Elle vient derrière les sons, des sons bien faits."

⁵⁴ DOUGLAS D'ESTRAC, congrès d'art radiophonique.

⁵⁵ DEHARME, *op. cit.*, p.21

⁵⁶ Paul DEHARME, *op. cit.*, p45

“le décor sonore constitue théoriquement une aide NON pour l'AUTEUR mais bien pour l'AUDITEUR.”⁵⁷

C'est donc au public de deviner le non-dit, d'effectuer la reconstitution d'une histoire dans toutes ses dimensions à partir des quelques éléments épars. Mais c'est lui aussi qui est couvert d'opprobre s'il n'y réussit pas.

Dans la presse, dans les stations, on considérait que les auditeurs appréciaient grandement le radio-théâtre et les référendums des journaux montraient de fait que les émissions dramatiques étaient au nombre de celles qui avaient le plus “l'oreille” des auditeurs.

Le courrier des écrivains de la radio est ainsi, de leur aveu, volumineux et dichotomique⁵⁸. Tantôt, les auditeurs trouvent ces recherches intéressantes, ils suivent les innovateurs de “ces voies nouvelles, ces formes d'art à suivre”, tantôt ils trouvent que “c'est œuvre d'aliéné, grotesque, fiasco complet”. Certains y croient, ils s'inquiètent des naufragés, cherchent dans les annuaires maritimes le nom du navire qu'ils ont mal entendu, écrivent pour demander des nouvelles... D'autres après coup quand ils apprennent par la presse que d'aucuns ont cru au naufrage, s'indignent et dénoncent les gogos qui ont marché. Une opération au moins est bien réussie: ils écoutent.

En conclusion...

La pièce primée par *l'Impartial français* devait être radiodiffusée sur le poste privé Radiola. A la veille de la date prévue, une répétition fut diffusée sur ces mêmes ondes. Ce drame poignant sema le désarroi, voire la panique chez nombre d'auditeurs à l'écoute; des lettres, des coups de téléphone pressèrent la radio et les pouvoirs publics de faire la lumière sur ce naufrage, la presse s'en fit l'écho. Aussi, les responsables de la station décidèrent-ils, à la demande du ministère de la mer, d'interdire sa diffusion⁵⁹.

⁵⁷ GERMINET, *op. cit.*

⁵⁸ Si le courrier est aussi volumineux, c'est parce qu'il est fortement sollicité par les auteurs. Des appels sont lancés à l'antenne et dans la presse pour que les auditeurs donnent leur avis. Vinot-Germinet entretient lui une volumineuse correspondance avec des amateurs radio et ne cesse de solliciter leur opinion.

⁵⁹ La pièce fut traduite en anglais et diffusée par la B.B.C. le 25 février 1925; en France, il faut attendre douze ans pour que Radio Paris en assure une diffusion le 25 avril 1937 avec une mise en ondes réalisée par un autre auteur radiophonique, Georges COLIN.

Vinot-Germinet fut ainsi de manière paradoxale la première victime de son essai: il avait voulu se jouer du réel, le réel lui revint dessus comme un boomerang. La pièce semblait utiliser la radio comme simple re-transmetteur, faire du moyen technique un objet transparent, l'effacer. Cela sera l'exemple impossible à réitérer: un texte qui utilise les possibilités techniques de la radio, qui se donne comme objet de créer l'illusion par l'utilisation justement des dispositifs du studio et du récepteur en vient en définitive à oblitérer tellement le mécanisme de sa construction que l'on put oublier qu'il s'agissait de radio-dramaturgie et croire qu'on assistait à un véritable drame. A la différence de *La guerre des mondes* d'Orson Welles⁶⁰, la radio était dans le texte de Maremoto au centre du dispositif au lieu d'être simplement utilisée comme le haut-parleur d'un événement. L'arrivée des Martiens était racontée sous le genre du reportage, tandis que le naufrage était saisi sur le vif, dans une forme à la fois plus réaliste (la médiation du micro est effacée) et plus fictionnelle (la situation est a-réaliste). Pendant l'audition de *Maremoto*, on ne demandait à l'auditeur ni de réagir ni de réfléchir. Le texte cachait même ainsi que la pièce était destinée à être entendue. L'émission n'est pas une annonce, c'est un épisode où l'auditeur-voyeur surprend un drame (vrai ou faux).

Pour Gabriel Germinet, c'est la radio elle-même qui est le clou du spectacle; ainsi suggéra-t-il de représenter la pièce Maremoto dans un théâtre: les spectateurs auraient d'abord assisté à un pseudo-début de vaudeville puis le directeur de la salle aurait interrompu le spectacle en apportant un poste de TSF sur la scène, et les spectateurs auraient alors assisté au naufrage en direct. Le public ne serait averti de la supercherie qu'à la fin de la pièce. Ainsi la radio se serait d'abord effacée comme médium, chambre d'amplification d'un drame dont elle est seulement le témoin par hasard pour être ensuite rétablie splendidement comme productrice de spectacle; nouveau genre mais aussi nouveau mode de relation au public.

Le travail de définition des conventions, des techniques propres, des métiers, des caractéristiques du théâtre radiophonique ne produisit pas un genre homogène. Les déclinaisons de la formule furent nombreuses et donnèrent naissance à des textes très variés⁶¹: des narrations⁶², des hymnes⁶³, des reconstitutions historiques ou des biographies⁶⁴, des rêves⁶⁵...

⁶⁰ Orson WELLES, *La guerre des mondes*, Arles: Phonurgia Nova, 1989. Voir en particulier, dans le livret, l'intéressant récit du producteur associé de Welles, John Houseman.

⁶¹ sur les différents types de théâtre radiophonique voir Roger RICHARD, «Les étapes françaises de la radiodramaturgie», *La Nef*, numéro spécial: la radio, cette inconnue,

Peu à peu, des sous-genres se distinguent. Le «théâtre radiophoné» maintient la présence sonore d'un public (factice ou véritable) devant une pièce du répertoire (théâtral ou radiophonique). La «dramatique radiophonique» raconte au seul auditeur son histoire, qu'elle le prenne à partie ou qu'elle le fasse assister en voyeur sonore à des scènes qu'elle déroule pour lui. Les «décors sonores» illustrent de bruits, de musique et de paroles, un texte qui peut être journalistique ou fictionnel. Chacun utilise désormais des techniques spécifiques que sont venus enrichir l'enregistrement, les effets spéciaux, la mobilité des micros. En même temps, cette radio complexe, cette radio du montage et du mélange est de plus en plus rare. Aujourd'hui, peu en usent, hors des stations savantes, hors des horaires abandonnés.

février-mars 1951, pp 71-80. Voir aussi A. VEINSTEIN, «Bibliographie sommaire du théâtre radiodiffusé, 1923-1951», *Radiatorama*, septembre 1952.

⁶² Par exemple *Soleil de minuit*, une pièce célèbre de Théo FLEISHMAN, met en scène le récit d'un paysan qui pense avoir vu le soleil de minuit; journalistes et curieux envahissent le village où la vie devient infernale. L'auteur a raconté à Jacqueline THOVERON (op. cit.) comment on l'accusa d'avoir tourné en dérision les apparitions miraculeuses de Beauraing, qui eurent pourtant lieu un mois après la diffusion de la pièce (en novembre 1932).

⁶³ Carlos LARRONDE (un reporter célèbre), dans *Les douze coups de minuit*, propose un chant à la gloire des bâtisseurs de cathédrale in *Théâtre d'utopie* (Paris: éditions théâtrales, 1938).

⁶⁴ Georges COLIN inaugure en 1928 ses "séances révolutionnaires", reconstitutions sur archives d'événements comme le procès de Louis XVI ou de Danton, la chute des Girondins, le 9 Thermidor, etc. Georges DELAMARE poursuit dans cette voie avec son «grand mariage sous le second empire»...

⁶⁵ «Quarante degrés cinq dixièmes» de Paul CASTAN est un «drame de la fièvre, [qui] cherche à mettre l'auditeur dans la peau d'un colonial au cours d'une crise de paludisme... et c'est une farandole folle dans le cerveau en délire où les souvenirs anciens se mêlent au souvenir de la journée, se transformant, se superposant, se transfigurant dans une symphonie barbare de mots, de musique et de bruits.» («Essais et recherches à l'époque héroïque de la radio», *Cahiers d'études de radio-télévision*, n°6, 1956., pp. 208-211.) *Naissance d'un poème* de Fernand DIVOIRE relate par exemple les étapes de l'enfantement d'un poème: «Les mots se heurtent sans l'esprit du poète, l'inspiration lutte avec la syntaxe, les rimes s'échappent... les expressions viennent en foule- formant bientôt un chœur fantastique dans lequel le poète aura à choisir les vocables exacts et, peu à peu, la pensée de l'auteur coordonnera, disciplinera ce chœur aux mille voix pour former la phrase poétique.»