



Dictionnaire des théâtres du monde

Radiophonique (Le théâtre)

À son apogée, la radio avait recours à la forme dramatique pour toutes sortes d'émissions, tandis que le théâtre radiophonique proprement dit s'est révélé d'une extrême souplesse, capable d'exprimer le réel ou bien l'onirisme le plus subjectif. Attirés par cette souplesse, les auteurs ont su exploiter la spécificité du genre pour entraîner l'adhésion d'un auditeur invisible.

Aux États-Unis, la première pièce radiophonique est diffusée en 1922 ; la Grande-Bretagne et la France suivent en 1924, l'Allemagne en 1925. Aujourd'hui, grâce à France-Culture, grâce à la BBC, à la Radio suisse romande, au Süddeutscher Rundfunk et à d'autres, le théâtre radiophonique est toujours vivant, même s'il n'a plus l'importance d'autrefois. On a du mal de nos jours à imaginer l'enthousiasme du public et des professionnels de la radio dans les années 1930 et 1940 – une passion parfois ambivalente, à la mesure des passions collectives que certains hommes politiques attisaient en se servant de l'outil radiophonique. Et qu'il s'agisse de l'éducation ou de la propagande, du divertissement ou de la publicité, la radio devait emprunter la forme dramatique.

Quantité ou qualité ?

Plus que le cinéma ou le théâtre et bien avant la télévision, le théâtre radiophonique était confronté à l'exigence de quantité. La France de 1936 ne compte que 76,81 récepteurs par mille habitants – les États-Unis en comptent 188,96, et la Grande-Bretagne 171,35 – mais Paul Dermée insiste déjà sur la dimension purement quantitative de la production à atteindre : « Aussi recommandons-nous aux radio-dramaturges de prendre comme patron, non Molière, ni [Henry Becque](#), ni même [Sacha Guitry](#), mais le fécond [Lope de Vega](#) qui n'écrivit pas moins de dix-huit cents comédies. » De part et d'autre de l'Atlantique, la radio doit assurer la retransmission de pièces de théâtre, la production de dramatiques radiophoniques, et la diffusion de toutes sortes d'émissions empreintes de théâtralité. À l'intérieur de cette production immense, il faut tenir compte dans la programmation des différences de goût et d'éducation du public et, parfois, de certaines contraintes imposées par les pouvoirs publics. Aux États-Unis, par exemple, la Federal Communications Commission oblige les stations à consacrer une part de leur production dramatique à des « œuvres de qualité », alors qu'à la BBC une conception culturelle des obligations de service public anime les créateurs du Third Programme, dont les émissions dramatiques se veulent à la hauteur d'un public instruit et attentif. Créé aussi en 1946, le Club d'essai de la Radiodiffusion française partage cette ambition d'une véritable création radiophonique, une mission que France-Culture cherche aujourd'hui à continuer, cela en dehors de toute considération commerciale.

Ses différentes catégories

Y a-t-il donc un théâtre radiophonique de la journée, réaliste et facile d'écoute, et un autre de la nuit, intime et subjectif, plus spécifiquement radiophonique ? Dans son *Langage radiophonique*, E. Fuzellier fait état de trois grandes tendances : « La première utilise les ressources de la matière et de l'image sonore ; la deuxième met en jeu le découpage, le rythme, la construction dans le temps et l'espace ; la troisième attire la participation de l'auditeur en mêlant le réalisme objectif et subjectif, les faits et les rêves, le reportage et l'exploration d'une conscience. » C'est dans la deuxième catégorie que se rangent *les Mille et Un Jours* (France-Inter) ainsi que la majeure partie des dramatiques populaires de la BBC. Il faut cependant préciser que le prétendu réalisme des dramatiques populaires n'a rien à voir avec la restitution fidèle d'une véritable texture sonore, pour la bonne et simple raison que « l'éducation de l'oreille est loin d'atteindre, chez le civilisé, à celle de l'œil » (S. Simon). En exploitant pleinement les ressources de la stéréophonie et de la bande FM, on a vite fait de parvenir à un taux de « bruit » qui risque fort de troubler la communication dramatique. En Grande-Bretagne comme en France, la question du réalisme sonore a pu susciter un différend entre

les partisans d'une création radiophonique sui generis, souhaitant affirmer l'autonomie de l'art radiophonique, et ceux d'une fiction transparente, d'un univers créé essentiellement par le pouvoir évocateur des mots. En schématisant les enjeux, on pourrait dire que le conflit oppose le réalisateur, champion du médium, et l'auteur, champion du verbe.

Si l'on en juge par la variété de termes qu'utilisent les langues pour désigner le sujet, la spécificité du « théâtre radiophonique » serait un beau serpent de mer. L'anglais se partage entre l'écriture dramatique (radio drama), la scène théâtrale (radio play) et des affinités littéraires (un colloque important en 1977 s'intitulait Radio Literature Conference). Pierre Billard parle de « film radiophonique », Paul Dermée de « radio-théâtre », d'autres de « dramatique radiophonique », tandis que le terme allemand Hörspiel est seul à désigner le caractère spécifique de la réception.

Une écriture spécifique

Dans le camp des auteurs, cependant, on constate que la quête de l'efficacité dramatique n'a pas manqué de dégager des veines d'écriture fortement radiophoniques. La première pièce à passer sur les ondes de la BBC, *A Comedy of Danger*, de Richard Hughes, trouvait aussitôt un sujet adéquat au genre nouveau : un accident dans une mine de charbon. « The lights have gone out », annonça la première réplique. L'auteur parvint de la sorte à thématiser la spécificité du médium, faisant de nécessité vertu. Que l'on se tourne vers [Beckett](#) (*Tous ceux qui tombent*) ou vers *les Mille et Un Jours*, on retrouvera souvent ce personnage emblématique de la radio, l'aveugle, double en abyme de l'auditeur, doué comme celui-ci des capacités de voyance dont dispose l'imaginaire. Entre l'imaginaire de l'aveugle et celui du rêve éveillé, du fantasme, du mythe, il n'y a qu'un pas, que bon nombre d'auteurs radiophoniques n'ont pas hésité à franchir, traitant des processus de la subjectivité elle-même. Au sein de la fiction, la genèse de l'œuvre rencontre la réception, une rencontre que [Claudel](#) avait souhaitée pour son *Livre de Christophe Colomb*, qui devait parvenir à l'auditeur « dans la nuit, un peu comme il se présentait pour sa réalisation à ce que j'appellerai "l'appareil créateur de l'auteur" ». Au-delà de tout souci de « recherche », cette mise en phase de la fiction et de la situation de communication séduit bien des écrivains dont le seul désir est d'entraîner l'adhésion de cet auditeur invisible et lointain.

La volonté de resserrer les liens entre auteur et auditeur est sans doute d'autant plus forte que la dispersion et l'éloignement du public le rendent comme étranger à tous ceux qui se réunissent dans le huis clos du studio d'enregistrement. Curieux théâtre qui instaure une telle coupure entre la scène et la salle, le comédien et le public, la cause et l'effet. C'est d'abord le comédien qui doit faire preuve d'imagination pour se sentir « en situation », pour oublier l'apparence réelle du comédien en face de lui ainsi que le cadre surréaliste du studio, avec cet escalier qui ne mène nulle part et cette fenêtre encadrée dans un mur invisible. On ne s'étonnera pas des liens privilégiés que le théâtre radiophonique a pu forger avec la crazy comedy américaine, avec les héritiers de Lewis Carroll, avec les écrivains du théâtre de l'absurde. En effet, le comique le plus délirant se déploie à la radio avec une liberté désopilante et l'on aurait tort de mépriser les dialogues lunaires de *Grégoire et Amédée* ([Dubillard](#) et Philippe de Chérisey).

Les atouts du théâtre radiophonique

Entre l'univers de la fiction et celui de la fabrication, l'écart se creuse. À l'effet de réel suscité chez l'auditeur s'oppose l'irréel d'un plateau sans scène ne comptant que des coulisses. [Welles](#), qui croyait aux mensonges de l'art, a été séduit par toutes les possibilités de truquage et de contrefaçon du réel qu'offrait la machinerie radiophonique, attirance dont l'Amérique a pu mesurer les effets une veille de la Toussaint 1938, lorsque son adaptation de *la Guerre des mondes* a semé la panique parmi des auditeurs qui croyaient fermement à une invasion d'extraterrestres. En dehors de la radio, aucun autre médium n'aurait pu donner à cette *Guerre des mondes* un tel retentissement. Les prétendues limites du genre sont aussi des atouts car, comme le suggèrent les divergences terminologiques, le « théâtre radiophonique » se retrouve au carrefour des arts, capable de faire passer l'émotion la plus intime ou la science-fiction, le quotidien ou le surréel. Grâce à sa souplesse, le théâtre radiophonique a pu bénéficier d'un certain nombre de tendances qui se profilaient ailleurs, que ce soit dans ce grand pan de la littérature moderne où la subjectivité s'exprime à travers le monologue intérieur ou bien dans l'onirisme des auteurs de l'absurde. Remontant dans le temps, il a pu également repérer les œuvres « préradiophoniques », en particulier celles des théâtres qui, comme celui de Shakespeare, se servent du dialogue pour dire l'espace.

Évincée du centre de la vie culturelle par la télévision, la radio a gagné une certaine innocence. On ne croit plus à son pouvoir de soulever les foules par le haut-parleur, et l'on s'est habitué à la banalisation de la représentation qu'ont entraînée les techniques d'enregistrement et de diffusion. « La familiarité de la radio m'effraie », disait [Cocteau](#), mal à l'aise devant un « appareil

mystérieux ravalé à l'emploi du meuble ». D'autres écrivains, aussi divers que [Pinget](#) et [Brecht](#), [Pinter](#) et Claudel, se sont lancés dans le genre radiophonique, attirés par la liberté que leur accorde le médium, une liberté qui s'arrête là où commence celle de l'auditeur, tant il est vrai que ce dernier reste maître de tout ce qu'il voit.

Le théâtre radiophonique aux États-Unis

C'est aux États-Unis que l'essor de la fiction radiophonique a été le plus fulgurant et c'est là aussi que son déclin a été le plus brutal. L'âge d'or s'étend de 1929 à 1945. Pendant cette période, le public réclamait la forme dramatique en elle-même : personnages, dialogue, conflit et dénouement ; ainsi se présentait une très large gamme d'émissions : adaptations de romans et de bandes dessinées, de récits d'histoire et d'actualités (*The March of Time*) ; il en va de même pour les publicités. Avec la mise en place des networks, dominés par CBS et NBC, et du système commercial comprenant le « sponsor » et l'agence de publicité, et grâce aux nouvelles techniques de recherche en matière d'audience, la radio devient à la fois médium et marché. Suivant de très près les goûts du public, la fiction radiophonique reprend les genres dominants de la culture populaire (feuilletons romantiques, séries western et détectives, variety comedy, etc.) afin d'atteindre le but du sponsor, qui cherche à « attirer la plus grande audience familiale sans offenser qui que ce soit, où que ce soit » (Barnouw). D'ailleurs, le contrôle des dramatiques passe dans les mains des agences de publicité engagées par les sponsors, d'où la primauté des enjeux commerciaux.

En marge des genres dominants de la fiction populaire, il existe un théâtre radiophonique de qualité, le sustaining drama, qui permet aux stations de satisfaire aux exigences de service public de la Federal Communications Commission tout en rehaussant leur prestige. Se privant d'un sponsor, le sustaining drama passe aux heures de plus faible écoute mais il offre à l'auteur de réelles possibilités d'innovation, au niveau du contenu (sujets controversés, idées progressistes), ou à celui des techniques de son (filtres, chambres d'écho) et sur le plan du style (surréalisme, théâtre en vers). Certains procédés, d'abord expérimentés dans le laboratoire de la sustaining play, viennent ensuite enrichir le vocabulaire des genres populaires, voire de la publicité, car les deux camps se partagent les mêmes auteurs et réalisateurs. Il arrive aussi que certaines émissions commerciales transcendent les conventions de leurs genres. *Against the Storm*, par exemple, traite de thèmes sérieux que les autres feuilletons refoulaient en 1939, tandis que les meilleurs interprètes de la variety comedy ont fait preuve d'une vision iconoclaste digne du théâtre de l'absurde. On ne s'étonnera donc pas des collaborations radiophoniques de [Miller](#), d'Ambrose Bierce, d'[Albee](#).

Au sein de la production de qualité, les séries les plus influentes sont Radio Guild (NBC, 1929-1940) et Columbia Workshop (CBS, 1936-1941). Qu'il s'agisse des techniques de son, du jeu des acteurs ou bien de l'écriture radiophonique, ces deux séries ont repoussé les frontières de l'art radiophonique. D'autres séries, placées sous le contrôle artistique d'auteurs-réalisateurs de talent, imposent l'écriture spécifique du créateur : les innovations poétiques et musicales de N. Corwin, le monologue subjectif d'A. Oboler, ou les astuces narratives de Welles (*Mercury Theater on the Air*).

De telles recherches seront étouffées par les besoins de propagande imposés par la guerre, tandis qu'à partir de 1945 le théâtre radiophonique, même et surtout populaire, ne pourra résister à l'avènement de la télévision et à l'hémorragie des commanditaires qui s'en est suivie. En 1960, la CBS cesse sa production de fictions radiophoniques. Aujourd'hui, en dehors de quelques tentatives nostalgiques de renouer avec le passé, le théâtre radiophonique des États-Unis a du mal à retrouver sa voix.

Le théâtre radiophonique en France

Si les émissions radiophoniques commencent vers 1922, c'est de 1924 que date la première pièce radiophonique. Délaissant à la fois l'adaptation du répertoire scénique et le recours au récitant, G. Germinet cherchait dans *Mareneta* à utiliser des effets sonores pour créer une ambiance propre au nouveau genre et évoquer ainsi l'histoire d'un naufrage en mer. C'est aussi Germinet qui, en 1926, publie un ouvrage dans lequel il tente de définir les bases de ce « mode nouveau d'expression artistique », traçant déjà une voie autre que celle du réalisme.

Entre 1924 et 1930, c'est néanmoins la tendance réaliste qui domine et qui cherche à susciter les émotions fortes que demande le public de l'époque. En même temps, on assiste à l'apparition des premiers auteurs radiophoniques : G. Colin, F. Wolf, R. Christauflour, et Paul Deharme, qui souhaite « créer dans l'esprit de l'auditeur des images analogues à celles des rêves ». Dans son *Incident au pont du Hibou*, Deharme place l'auditeur au cœur même de l'action en l'identifiant à son héros fictif. À partir de 1930, les tentatives poétiques et surréalistes deviennent plus nombreuses, notamment sous la plume de Carlos Larronde (*l'Autre Soleil*, *le Douzième Coup de minuit*), qui voulait faire des auditeurs non pas des « aveugles » mais plutôt des « sur-auditifs », des « voyants ».

Les sans-filistes d'avant-guerre pouvaient entendre des émissions dramatiques sur les postes d'État de la capitale mais aussi sur les stations privées, tandis que les stations de province, disposant souvent d'une production autonome, offraient à l'auteur radiophonique des possibilités de reprise considérables. Étouffée par la guerre, cette activité radio-dramatique devait renaître à la Libération, profitant, d'une part, des travaux de laboratoire menés sous l'occupation par le Studio d'essai de Pierre Schaeffer et, d'autre part, des nouvelles techniques d'enregistrement.

En 1946, [Tardieu](#) prenait la direction artistique du Club d'essai, un centre de recherche et de création animé par des partisans convaincus de l'art radiophonique. Au cours des décennies qui suivent, la radio a joué un grand rôle dans la découverte de nouveaux auteurs, en même temps qu'elle offrait à des auteurs confirmés un mode d'expression supplémentaire d'une grande souplesse. Parallèlement, elle produisait toute une gamme de séries et de feuilletons afin de répondre à la demande d'un nouveau public, plus large.

Aujourd'hui, nous assistons au rétrécissement du pré carré radio-dramatique. La dernière série diffusée à une heure de grande écoute par une chaîne à vocation populaire remonte à la fin des années 1980 (les Mille et Un Jours, France-Inter). Désormais « guichet unique », France-Culture persiste à défendre cette espèce menacée, la fiction radiophonique.

En Grande-Bretagne : *Radio Drama*

La radio a joué un rôle important dans l'évolution du théâtre en Grande-Bretagne. L'esprit d'encouragement à tout ce qui est éducatif, imprimé à la BBC par son grand chef lord Reith, entraîna naturellement une politique de diffusion d'œuvres dramatiques sérieuses. Parmi les pièces anglaises marquantes du siècle, certaines doivent leur existence uniquement à une commande de la BBC, par exemple, *Under the Milk Wood* (Au bois lacté) de Dylan Thomas, diffusé pour la première fois en 1954, « pièce pour voix » qui a pourtant fait l'objet de maintes mises en scène depuis. La radio a également contribué à l'évolution d'un théâtre radiophonique populaire et humoristique : *ITMA – It's That Man Again* (C'est encore cet homme) dans les années quarante ; *The Goon Show* et *Hancock's Half Hour* (la Demi-heure de Hancock) dans les années cinquante ont servi cette fonction souvent usurpée aujourd'hui par la télévision (Monty Python semble l'héritier légitime des Goons). Mais la radio n'a pas perdu sa capacité de surprendre, comme en témoigne la réussite du *Hitch-hiker's Guide to the Galaxy* (le Guide de l'autostoppeur pour la galaxie) vers la fin des années soixante-dix, ni son attrait populaire, évident surtout dans *The Archers*, feuilleton radiophonique qui dure depuis plus de trente ans.

La stabilité et le sens de la continuité dans la direction de la BBC comptent pour beaucoup dans sa réussite. À partir de l'entre-deux-guerres les diffusions de pièces de théâtre classiques et modernes sont fréquentes. Au début les pièces modernes qui semblent les plus aptes à la diffusion sont l'œuvre de poètes – MacNiece, Auden, [Fry](#) – mais après la Seconde Guerre mondiale, sous la direction de Martin Esslin, la radio se révèle comme l'élément quasi idéal pour le nouveau théâtre de l'absurde – Beckett, [Ionesco](#), Adamov, [Genet](#), Cooper, Pinter, [Saunders](#), [Orton](#), [Stoppard](#) et bien d'autres dramaturges entendent leurs pièces à la radio avant de les voir créées sur scène. La diffusion de pièces écrites pour la scène n'exclut pas la politique de commande aux auteurs de pièces spécifiquement radiophoniques. Un auteur connu, [Arden](#) par exemple, sait, quand il écrit une pièce radiophonique, qu'elle bénéficiera d'un plus large public qu'au théâtre et qu'elle a autant de chances de diffusion que si elle avait été écrite pour la scène. Grâce à cette politique menée à long terme par la BBC, la radio est devenue, en Grande-Bretagne, une ouverture supplémentaire pour les dramaturges, qu'ils soient débutants ou écrivains consacrés.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Das Hörspiel, vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten, von Armin P. Frank, Heidelberg : C. Winter, 1963
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33015626j>
- Le Langage radiophonique, par Étienne Fuzellier,..., Paris : Institut des hautes études cinématographiques, 1965
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33017683v>
- Théâtre radiophonique, Paris : R. Debresse
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb336249538>
- Radio drama, theory and practice, Tim Crook, London (GB)New York : Routledge, 1999
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37645906z>
- Music, sound, and technology in America, a documentary history of early phonograph, cinema, and radio, edited by Timothy D. Taylor, Mark Katz, and Tony Grajeda, Durham, NC : Duke University Press, 2012
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42703818z>
- Radio voices, American broadcasting, 1922-1952, Michele Hilmes, Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, impr. 1999
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb411424842>

- Théâtre radiophonique , mode nouveau d'expression artistique, Pierre Cusy, Gabriel Germinet ; lettre-préface d'Edouard Estaunié, de l'Académie française sept bois de Maurice Guierre, Paris : Étienne Chiron, 1926
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31985966b>
- British radio drama , ed. by John Drakakis,..., Cambridge London New York : Cambridge university press, 1981
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37365539q>
- Sight unseen , Beckett, Pinter, Stoppard, and other contemporary dramatists on radio, Elissa S. Guralnick
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45671086f>

Rédacteur(s)

[R. WILKINSON](#) [D. BRADBY](#)

Édition Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Lexique théorique et théoriciens](#)

Zone(s) géographique(s) : France Royaume-Uni États-Unis

Période(s) : 20^{ème} siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Dermée (P.) Mille et Un Jours (les)
Beckett (S.) Claudel (P.) Hughes (R.) A Comedy of Danger Tous ceux qui tombent Livre de
Christophe Colomb (le) Dubillard (R.) Chérisey (P. de) Grégoire et Amédée Welles (O.)
Shakespeare (W.) Guerre des mondes (la) Cocteau (J.) Pinget (R.) Brecht (B.) Pinter (H.) March
of Time (the) Miller (A.) Albee (E.) Bierce (A.) Against the Storm Corwin (N.) Oboler (A.)
Mercury Theater on the Air Germinet (G.) Mareneto Colin (G.) Wolf (F.) Christaflour (R.)
Deharme (P.) Larronde (C.) Incident au pont du Hibou Autre Soleil (l') Douzième Coup de
minuit (le) Schaeffer (P.) Tardieu (J.) Thomas (D.) Under the Milk Wood It's that Man again
Goon Show (the) Hancock's Half Hour Hitch-hiker's Guide to the Galaxy Archers (the) Fry (Ch.)
Ionesco (E.) Adamov (A.) Genet (J.) Saunders (J.) Orton (J.) Stoppard (T.) Arden (J.)
MacNiece Auden (W.H.) Esslin (M.) Cooper (G.)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-radiophonique>