

Tangence



La fiction radiophonique comme oeuvre littéraire ? Apports et limites des approches littéraires à l'étude des oeuvres radiophoniques

Radio fiction as literary work? Contributions and limitations of literature based on the study of radio drama

Caroline Loranger

Numéro 125-126, 2021

Publier à la tangence de la littérature, des arts et des sciences :
spécial 40^e anniversaire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1083868ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1083868ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Loranger, C. (2021). La fiction radiophonique comme oeuvre littéraire ? Apports et limites des approches littéraires à l'étude des oeuvres radiophoniques. *Tangence*, (125-126), 141-153.
<https://doi.org/10.7202/1083868ar>

Résumé de l'article

La littérature s'est rapidement saisie de la fiction diffusée à la radio. Perçue d'abord comme un *texte* plutôt que comme une performance, la fiction radiophonique est alors devenue un genre littéraire, à la différence que sa diffusion se faisait par l'entremise d'un autre type de support : les ondes radio. Cette manière de conceptualiser la fiction radiophonique a toutefois le défaut de laisser de côté toute sa dimension sonore. Pour régler cette lacune, on l'a plutôt rapprochée du théâtre, en appuyant sur sa dimension dramaturgique découlant du jeu des acteurs et sur le travail des bruiteurs. Envisager la fiction radiophonique selon ces deux approches a toutefois ses limites et un retour réflexif sur la catégorisation et sur les enjeux de celle-ci est désormais nécessaire tandis que la numérisation des corpus radiophoniques rend ceux-ci de plus en plus accessibles aux chercheurs et aux chercheuses. Cet article propose ainsi une réflexion sur le positionnement de la fiction radiophonique dans l'écologie des genres littéraires et médiatiques dans l'optique de saisir avec plus d'acuité les enjeux que soulève son étude.

Tous droits réservés © Tangence, 2021

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

La fiction radiophonique comme œuvre littéraire ? Apports et limites des approches littéraires à l'étude des œuvres radiophoniques

Caroline Loranger

Université du Québec à Montréal/CRILCQ

Plus encore que d'autres genres médiatiques comme le cinéma ou la télévision, la littérature s'est saisie de la fiction diffusée à la radio. En témoignent les expressions utilisées pour s'y référer : si, au Québec, on parle le plus souvent de « littérature radiophonique¹ », les expressions « écriture radiogénique² » ou encore « radiolittérature », néologisme qui s'est récemment imposé en France³, sont également utilisées pour renvoyer au corpus d'œuvres de fiction diffusées en ondes. Le langage dont se servaient les artisans de la radio de la première heure pour décrire leur pratique empruntant également au champ littéraire – on pensera aux termes « radiothéâtre », « poésie⁴ », mais surtout à la déclinaison « radiatoroman », « roman-feuilleton »,

1. L'expression « littérature radiophonique » s'est largement répandue au Québec sous l'influence de Renée Legris et de Pierre Pagé.
2. Hans Hartje, « D'un espace sonore : quelques réflexions sur littérature et radio », dans Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal (dir.), *Littérature et espaces. Actes du xxx^e Congrès de la Société française de littérature générale et comparée*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains », 2003, p. 593.
3. Pierre-Marie Héron (Université Paul-Valéry-Montpellier 3 et Institut universitaire de France) et Céline Pardo (Université Paris-Sorbonne) organisent annuellement la journée de rencontre « Actualité de la recherche en radiolittérature » depuis 2014.
4. C'est surtout en France que « poésie » est utilisé pour désigner les poèmes radiophoniques. Voir Céline Pardo, « Penser la radio en littéraire : quelques questionnements de radiolittérature », *Études de la littérature française des xx^e et xx^e siècles* [En ligne], n° 8 (*Extension du domaine de la littérature*, dir.

« roman-fleuve », « roman-savon », voire « roman » tout court –, il est aisé de comprendre le rapprochement qui s'est opéré naturellement entre la littérature et la radio.

Cette manière de conceptualiser la fiction radiophonique par le truchement du littéraire n'est toutefois pas sans conséquence. Ce qui pourrait sembler, en apparence, n'être qu'un débat sémantique découlant de l'absence d'une terminologie adaptée, est en fait révélateur de la vision même de la fiction radiophonique et de la place de celle-ci dans l'écologie des genres littéraires *et* médiatiques. Plutôt que de proposer une traversée de l'histoire de la diffusion de la fiction à la radio, études qui ont été menées tant pour la France que pour le Québec⁵, il apparaît ainsi plus important d'effectuer un retour réflexif sur la manière dont la fiction radiophonique est devenue un objet littéraire et sur les enjeux découlant de cet appariement entre littérature et radio.

Une telle réflexion, qui ne se veut pas une critique de l'approche littéraire de la fiction radiophonique, mais bien une mise en lumière de certains de ses partis pris analytiques, est de même nécessaire alors que la numérisation des corpus radiophoniques rend ceux-ci de plus en plus accessibles aux chercheurs et chercheuses. Bien qu'il faille déplorer la perte d'un grand nombre d'archives sonores et radiophoniques en raison de l'absence de lignes directrices pour leur conservation à l'époque de leur diffusion⁶, de vastes chantiers de numérisation et d'indexation de documents audiovisuels sont en cours au Québec⁷. Alors que les chercheurs et les chercheuses qui s'intéressaient à la fiction radiophonique devaient auparavant

Alexandre Gefen et Claude Perez), mis en ligne le 10 septembre 2019, consulté le 18 décembre 2020, URL : <http://journals.openedition.org/elfe/1025>.

5. Voir notamment Hans Hartje, « Radio-plume », *Histoires littéraires*, n° 13, janvier-février-mars 2003, p. 109-121, pour une étude sur la radio française, ainsi que Jean Du Berger, Jacques Mathieu et Martine Roberge (dir.), *La radio à Québec. 1920-1960*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Laboratoire d'ethnologie urbaine », 1997, et Pierre Pagé, *Histoire de la radio au Québec. Information, éducation, culture*, Montréal, Fides, 2007, au sujet de la radio québécoise.
6. Voir Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 215. C'est toutefois moins vrai pour les archives radiophoniques françaises, dont la conservation a été davantage assurée.
7. La Société Radio-Canada procède actuellement au transfert d'une partie de ses archives sonores sur des supports numériques. Le Centre d'archives Gaston-Miron (CAGM) de l'Université de Montréal et le Laboratoire sur la culture de grande consommation et la culture médiatique au Québec (LaboPop) de

se contenter d'en étudier les tapuscrits conservés dans les archives privées des auteurs et des autrices de la radio québécoise⁸, ce qui aura d'ailleurs des conséquences importantes sur la manière dont la fiction radiophonique a été comprise, ils et elles ont désormais un accès facilité aux enregistrements sonores, ce qui a le potentiel de renouveler profondément les connaissances sur les œuvres radiophoniques.

La radio : support ou forme

Implantée au début de la décennie 1920 tant en Europe qu'en Amérique, la radio se développe de manière similaire dans les pays occidentaux. D'abord média d'information, elle intègre rapidement à sa programmation musiques et chansons, ainsi que différentes œuvres de fiction – *sketchs*, poèmes lus en ondes, adaptations de pièces de théâtre et d'œuvres romanesques au cours des années 1930, puis radioromans, radiothéâtres et autres créations sonores conçues spécifiquement pour ce média au cours de ce que l'on appellera l'« âge d'or » de la radio, soit les décennies 1940 et 1950. On peut donc distinguer deux types d'œuvres de fiction diffusées à la radio. L'œuvre radiophonique (aussi parfois appelée radiogénique⁹), spécifiquement imaginée pour la radio, peut être différenciée de l'œuvre radiodiffusée, qui se sert plutôt de la radio comme d'un relais permettant sa diffusion. Les contes, les poèmes et les extraits de romans lus en ondes, voire certaines productions théâtrales retransmises à la radio, pourraient ainsi être classés du côté des œuvres radiodiffusées, tandis que les *sketchs*, les radiothéâtres, les radioromans et les dramatiques par épisodes¹⁰ se définissent davantage comme des œuvres proprement radiophoniques.

Cette classification ne nie d'aucune façon le caractère hybride des productions radiophoniques et radiodiffusées, non plus qu'elle

L'Université du Québec à Montréal travaillent également à la numérisation de leurs documents audiovisuels et à l'acquisition d'archives sonores.

8. Voir Pierre Pagé, *Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique québécoise, 1930-1970*, avec la collaboration de Renée Legris et Louise Blouin, Montréal, Fides, 1975, p. 35-36.
9. Hans Hartje, « D'un espace sonore : quelques réflexions sur littérature et radio », art. cité, p. 593.
10. C'est le terme qu'utilise Renée Legris pour désigner les fictions radiophoniques qui, bien que découpées en épisodes, constituent une histoire complète. Voir Renée Legris, *Histoire des genres dramatiques à la radio québécoise. Sketch, radioroman, radiothéâtre, 1923-2008*, Québec, Septentrion, 2011, p. 92-93.

ignore le phénomène de remédiation constant de ces œuvres. Elle met toutefois en relief un des problèmes inhérents à l'étude des médias, « objets communicationnels complexes qui recouvrent en fait plusieurs niveaux de sens » et qui « renvoient simultanément à une institution, à un milieu, à un support matériel et à un mode de diffusion¹¹ ».

En Europe, c'est d'abord comme un support et comme une manière de diffuser la littérature que la radio a été envisagée. Bien que les artisans de la radio française reviennent sur leur pratique dès les années 1970, les universitaires, majoritairement issus des départements d'études littéraires, commencent à s'intéresser à la radio plus tardivement. À la fin des années 1990 paraissent les ouvrages *Hermès sans fil* et *Écritures radiophoniques* résultant des travaux du Centre de recherches en littératures modernes et contemporaines (CRLMC) de l'Université Blaise-Pascal Clermont-Ferrand 2¹². Le siège principal des études sur la radio s'établit ensuite à Montpellier au tournant des années 2000, où Pierre-Marie Héron a produit et dirigé nombre d'études de fond sur la présence des écrivains à la radio. Plus récemment, Céline Pardo (Sorbonne Université) et les chercheurs allemands Hans-Ulrich Wagner (Universités de Bamberg et de Münster) et Hans Hartje (Université de Pau et des Pays de l'Adour) ont également apporté d'importantes contributions à l'étude de la radio d'un point de vue littéraire.

La perspective européenne adoptée pour l'étude de la radio fait de celle-ci le creuset du littéraire davantage qu'elle ne mène à l'étude des œuvres radiophoniques ou radiodiffusées elles-mêmes. S'il est vrai, plus encore que dans le cas du cinéma, que la radio a servi de banc d'essai pour des écrivains de renom issus du circuit littéraire, ce média est surtout envisagé comme un espace transitoire de création pour les auteurs, qui écrivent pour les stations de radio dans le but de toucher un revenu supplémentaire ou qui y font leurs gammes en vue de la publication dans le circuit lettré

11. Céline Pardo, *La poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises/xx^e siècle », 2015, p. 144.

12. Alain Montandon (dir.), *Hermès sans fil. Imaginaire de la communication à distance*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres, 1995; Isabelle Chol et Christian Moncelet (dir.), *Écritures radiophoniques*, Clermont-Ferrand, Cahiers de recherches du CRLMC, 1997.

traditionnel. La radio est alors davantage perçue comme l'un des nombreux supports de la littérature qui en permet le relais sur une plateforme différente, et non comme une forme particulière, avec ses enjeux et ses codes. Dans un article expliquant comment la radio peut être intégrée aux études littéraires, Céline Pardo affirme que la littérature radiophonique est à comprendre « comme un nouveau domaine d'expressions pour les écrivains, caractérisé par l'utilisation du dispositif médiatique propre à la radio¹³ ». Les chercheurs européens s'intéressent conséquemment davantage à la présence de l'écrivain à la radio¹⁴, perçu d'abord comme un acteur dans le champ culturel faisant *usage* du média¹⁵, à sa pratique de l'écriture médiatique, mais aussi à sa voix¹⁶, voire plus spécifiquement encore à sa diction¹⁷.

De ce côté-ci de l'Atlantique, Pierre Pagé et Renée Legris, tous deux professeurs à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), respectivement au Département de communication et au Département d'études littéraires, font figure de pionniers dans le domaine. Ils mettent en branle, dès les années 1970, de grands chantiers de collecte de données, dont le fonds Archives de la littérature radiophonique du Québec constitué par Legris et conservé au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) de l'Université du Québec à Montréal. Leurs recherches mèneront, dans un premier temps, à la publication d'ouvrages de référence sur les œuvres et les artisans de la radio québécoise: le *Répertoire des*

13. Céline Pardo, « Penser la radio en littéraire: quelques questionnements de radiolittérature », art. cité, p. 3.

14. En témoignent particulièrement les titres des ouvrages dirigés par Pierre-Marie Héron: *Les écrivains à la radio: les Entretiens de Jean Amrouche* (Montpellier, Centre d'études du xx^e siècle de l'Université Paul-Valéry, 2000), *Les écrivains hommes de radio (1940-1970)* (Montpellier, Centre d'études du xx^e siècle de l'Université Paul-Valéry, 2001), *Les écrivains et la radio* (Montpellier, Centre d'études du xx^e siècle de l'Université Paul-Valéry, 2003), *La radio d'art et d'essai en France après 1945* (Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, coll. « Fonds PULM », 2006) et *Écrivains au micro. Les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante* (Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010).

15. Hans-Ulrich Wagner, « Writers and Radio: How Literary Authors Have Made Use of the Medium over a Century », *Tijdschrift voor Media Geschiedenis/Journal for Media History*, vol. 22, n° 2, 2019, p. 8-23.

16. Céline Pardo, « Penser la radio en littéraire: quelques questionnements de radiolittérature », art. cité, p. 6-7.

17. Céline Pardo, *La poésie hors du livre*, ouvr. cité, p. 266.

œuvres de la littérature radiophonique québécoise 1930-1970¹⁸ et le *Dictionnaire des auteurs du radio-feuilleton québécois*¹⁹. En 1978, la fondation par Pagé et Legris de l'Association des études sur la radio-télévision canadienne (AERTC), puis celle du Concordia Centre for Broadcasting Studies par Howard Fink en 1981, ainsi que la publication de la revue *Fréquence/Frequency* dirigée par Pagé, ouvrent la voie à l'étude de la radio québécoise. À eux seuls, Pagé et Legris sont responsables de plus d'une vingtaine de publications savantes sur la radio québécoise, écrites parfois en collaboration, en plus d'avoir publié deux synthèses historiques, *Histoire de la radio au Québec*²⁰ portant sur le média lui-même, et *Histoire des genres dramatiques à la radio*²¹ se penchant plus spécialement sur les formes littéraires radio-diffusées et radiophoniques.

S'il existe des analyses du rapport des écrivains à la radio québécoise, celles-ci se sont cristallisées presque exclusivement autour des figures de Robert Choquette et d'Hubert Aquin²². Les études sur les fictions radiophoniques sont quant à elles habituellement menées en mettant en relation une œuvre littéraire écrite et son pendant radiodiffusé dans un mouvement allant du texte original à son adaptation radiophonique. Les adaptations pour la radio des romans du terroir, en particulier celles d'*Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon et du *Survenant* de Germaine Guèvremont²³, ont ainsi

18. Pierre Pagé, *Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique québécoise*, ouvr. cité.

19. Renée Legris, *Dictionnaire des auteurs du radio-feuilleton québécois*, avec la collaboration de Pierre Pagé, Suzanne Allaire-Poirier et Louise Blouin, Montréal, Fides, coll. « Radiophonie et société québécoise », 1981.

20. Pierre Pagé, *Histoire de la radio au Québec*, ouvr. cité.

21. Renée Legris, *Histoire des genres dramatiques à la radio*, ouvr. cité.

22. Voir Stéphanie Bernier, « De prince des poètes à prince des ondes radiographiques : étude de la trajectoire de Robert Choquette à la lumière d'une poétique historique des supports », *Mémoires du livre/Studies in Book Culture* [En ligne], vol. 8, n° 2 (*Le livre et le journal : croisements, prolongements et transformations*, dir. Adrien Rannaud), mis en ligne le 2 mai 2017, consulté le 11 janvier 2021, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2017-v8-n2-memoires03051/1039704ar/>; Renée Legris, *Robert Choquette. Romancier et dramaturge de la radio-télévision*, Montréal, Fides, coll. « Archives québécoises de la radio et de la télévision », 1977; Renée Legris, *Hubert Aquin et la radio. Une quête d'écriture (1954-1977)*, Montréal, Médiaspaul, 2004.

23. En 2008, un numéro de *Voix et Images* est dédié aux différentes versions médiatiques du roman de Guèvremont. Voir *Voix et Images*, vol. 33, n° 3 (*Germaine Guèvremont. Nouvelles survénances*, dir. Lucie Joubert), printemps-été 2008. Rosemarie Fournier-Guillemette et David Décarie abordent également cette

suscité beaucoup d'intérêt, au contraire des productions radiophoniques originales, sur lesquelles les études sont encore aujourd'hui pratiquement inexistantes²⁴. « [V]ersion positive de l'hybridation²⁵ », l'adaptation radiophonique est valorisée notamment parce que les chercheurs s'y attachant en viennent habituellement aux œuvres radiophoniques dans l'optique de porter un regard sur la production littéraire complète d'un auteur ou d'une autrice, y compris, donc, sur ses œuvres pour la radio.

La radio devenue texte

Observer les œuvres radiophoniques par la lorgnette du littéraire a également une incidence profonde sur la manière même de conceptualiser ces objets. Le plus important de ses effets est peut-être le vif intérêt pour le *texte* radiophonique, quelquefois aux dépens de la dimension sonore de l'œuvre. Faire du texte l'élément central de l'étude d'une œuvre de fiction radiophonique résultait initialement de l'impossibilité d'avoir accès aux documents sonores eux-mêmes, qui prévalait jusqu'à tout récemment. Danielle Aubry déplorait en 2006 la perte des archives sonores de la radio québécoise et le nécessaire repli sur les tapuscrits par les chercheurs et les chercheuses s'intéressant à ces objets : « [C]es textes conçus spécifiquement pour être entendus ne peuvent désormais qu'être lus, formant une littérature fragmentaire, inclassable, *démédiatisée*, vestige, partition fantomatique²⁶. » Ce problème d'ordre matériel force les chercheurs et les chercheuses à faire preuve d'inventivité et à explorer d'autres corpus textuels pour y trouver la trace de la fiction radiophonique. Micheline Cambron et Marilou St-Pierre se sont par exemple penchées sur l'interaction entre deux médias a priori en concurrence l'un avec l'autre : la radio et la presse journalistique, nous invitant

question dans deux articles distincts de l'ouvrage *Un fricot pour Germaine Guèvremont* (Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2021).

24. J'aborde cette question plus en profondeur dans l'article « Lire *Rue principale* dans *Radiomonde* : d'une expérience d'écoute à une expérience de lecture », à paraître dans *Voix et Images*.
25. Pierre-Marie Héron, « Fictions hybrides à la radio », *Le Temps des médias*, vol. 1, n° 14 (*Fiction*, dir. Anne-Claude Ambroise-Rendu, Claire Blandin et Hélène Eck), 2010, p. 89.
26. Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle*, ouvr. cité, p. 215 ; l'autrice souligne.

«à imaginer, aussi paradoxal que cela puisse paraître, la création d'archives radiophoniques sans la présence du son²⁷».

Si la difficulté, voire l'impossibilité d'écouter les œuvres radiophoniques est l'une des raisons de la place centrale qu'occupe le texte dans l'analyse de la fiction radiophonique, cette explication n'est tout de même que partielle. L'accent mis sur la dimension textuelle de la fiction radiophonique transforme celle-ci en un genre *littéraire*, bien que sa diffusion se fasse par l'entremise d'un autre type de support que le papier : la radio. Traiter la fiction radiophonique comme un genre littéraire implique toutefois de ramener l'œuvre à son texte, non plus uniquement parce qu'il a longtemps été la seule partie de l'œuvre qui soit accessible, mais parce qu'il s'agit du seul élément pouvant être garant de sa littérarité, entendue ici dans son sens le plus large, c'est-à-dire comme renvoyant à ce qui marque l'appartenance d'un objet culturel à la littérature.

Pardo définit ainsi la radiolittérature comme «des œuvres (de fiction ou de diction) élaborées principalement à partir de textes²⁸». Pierre Pagé estime quant à lui que l'étude de la fiction radiophonique consiste à «analyser les modifications sensibles de la signification fondamentale d'un texte écrit – d'une œuvre écrite – dont les significations complémentaires et les modalités nouvelles sont apportées par des agents sonores qui rendent l'œuvre accessible simultanément à plusieurs individus dans une écoute commune²⁹». La présence du texte dans l'étude de la fiction radiophonique sous-entend que la véritable œuvre est celle qui *s'écrit en amont* de sa diffusion radiophonique. Cette position est curieuse et unique dans l'étude des œuvres médiatiques ; il paraîtrait incongru de définir le cinéma comme un texte mis en images et de faire reposer sa valeur uniquement sur le tapuscrit de son scénario. C'est également là où le bât blesse, puisque la fiction radiophonique n'est pas toujours reconnue pour le travail de ses textes, en particulier lorsqu'il est

27. Micheline Cambron et Marilou St-Pierre, « Presse et ondes radiophoniques : sur les traces des voix disparues », *Sens public*, n° 9 (*[Re]constituer l'archive*, dir. Sylvain David et Sophie Marcotte), mis en ligne le 19 janvier 2016, consulté le 5 janvier 2021, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/sp/2016-sp063/1044384ar/>.

28. Céline Pardo, « Penser la radio en littéraire : quelques questionnements de radiolittérature », art. cité, p. 3.

29. Pierre Pagé, « Éléments d'une esthétique sonore de la dramatique radio : à la recherche d'un métalangage », *L'Annuaire théâtral*, n° 9 (*Le théâtre à la radio*, dir. Raymond Pagé), printemps 1991, p. 12.

question de l'étude des radioromans, souvent produits rapidement et à la chaîne par des écrivains devant se plier aux impératifs de la diffusion quotidienne et aux exigences des commanditaires.

Cette centralité du texte mène aussi à la scission entre *littérature* radiophonique et *création* radiophonique, qui sont dès lors renvoyées dos à dos : « D'un côté des textes mis en voix et en espace (mental), avec un faible travail sonore (quelques bruitages et éléments musicaux venant ponctuer le texte, pour l'illustrer ou le rythmer) ; de l'autre des œuvres relevant pleinement d'une écriture des sons, où les mots ne sont pas plus signifiants que les bruits, musiques et silences que [sic] les composent³⁰. » Paradoxalement, les œuvres radiophoniques qu'on considère de plus grande qualité ne sont pas forcément celles appartenant à la littérature radiophonique, mais plutôt les fictions qui utilisent au maximum les possibilités de la radio et qui font donc un usage plus assumé du son, du silence, des effets sonores.

Hans Hartje estime toutefois que prendre ainsi ses distances avec la littérature – c'est-à-dire avec le texte – n'est pas sans risque : « [C]haque pas dans cette direction expose l'écrivain de radio au risque de sortir du domaine de la littérature. L'Autre du texte s'appelle alors partition, et le résultat... musique³¹. » Pourtant, c'est justement en considérant l'œuvre radiophonique comme une œuvre musicale que Pierre Pagé s'était plié à l'exercice de tenter de décrire le métalangage de ce qu'il nommait la « dramatique radio ». En calquant sa démarche sur celle de la musicologie, Pagé percevait l'œuvre radiophonique comme une partition, d'abord écrite, avant d'être actualisée par les artisans de la radio : les comédiens au premier chef, mais aussi les bruiteurs et les techniciens. Il dégageait trois éléments principaux des œuvres radiophoniques : la ligne mélodique principale, c'est-à-dire la voix des interprètes, et deux lignes d'accompagnement, le bruitage et la musique³². Pour intéressante que soit cette manière de voir la fiction radiophonique, celle-ci n'évacue toutefois pas la préséance du texte qui marque la conception littéraire des

30. Céline Pardo, « Penser la radio en littéraire : quelques questionnements de radio-littérature », art. cité, p. 4.

31. Hans Hartje, « D'un espace sonore : quelques réflexions sur littérature et radio », art. cité, p. 598.

32. Pierre Pagé, « Éléments d'une esthétique sonore de la dramatique radio », art. cité, p. 13-16.

études sur la radio dans l'imaginaire générique. Dans cette optique, l'auteur se fait en quelque sorte le compositeur et le réalisateur, le chef d'orchestre, mais, surtout, c'est l'acteur qui « dispense l'auditeur de lire le texte³³ ».

En faire un drame

Cette façon de conceptualiser la fiction radiophonique, même lorsqu'elle implique d'emprunter à la musicologie, a donc le défaut de laisser de côté toute sa dimension sonore et son côté performatif. Pour régler cette lacune, la fiction radiophonique est parfois associée à un genre littéraire en particulier qui a la particularité de n'être justement pas uniquement textuel : le théâtre. Ce rapprochement a des fondements historiques : l'ancêtre de la radio, le théâtrophone, inventé en 1881 par le Français Clément Ader, avait précisément pour fonction de capter la représentation de pièces et d'opéras et d'en diffuser le son par le biais du réseau téléphonique de la Société Générale des téléphones³⁴. Le rapport entre théâtre et radio s'est d'ailleurs institutionnalisé au cours de la première moitié du xx^e siècle. En 1942, les cours sur l'écriture radiophonique donnés par l'écrivain québécois Robert Choquette, alors en résidence d'écriture au Smith College, au Massachusetts, sont par exemple placés sous le chapeau de « *Theatre* » dans le catalogue de l'institution³⁵. L'intitulé du cours « *Radio Writing and Production* » semble d'ailleurs calqué sur celui de « *Play Production* » qu'il côtoie. D'ailleurs, on parle habituellement en anglais de « *radio drama* » pour désigner l'ensemble de la production fictionnelle radiophonique et radiodiffusée, qu'il s'agisse de radioromans ou de radiothéâtre, soulignant l'appariement du théâtre et de la radio dans l'imaginaire générique anglophone.

Cette conception de la fiction radiophonique est également partagée par les chercheurs québécois et chercheuses québécoises depuis la parution d'un numéro complet de *L'Annuaire théâtral* sur le sujet en 1991³⁶ jusqu'à l'intégration de sections dédiées au radiothéâtre du

33. Pierre Pagé, « Éléments d'une esthétique sonore de la dramatique radio », art. cité, p. 18.

34. Danièle Laster, « Splendeurs et misères du théâtrophone », *Romantisme*, n° 41 (*La machine fin-de-siècle*, dir. Françoise Gaillard), 1983, p. 74-78.

35. « *Theatre* », *Bulletin of Smith College. Catalogue Issue 1942-1943*, vol. 37, n° 3, janvier 1943, p. 154.

36. Voir *L'Annuaire théâtral*, n° 9, ouvr. cité.

Québec et du Canada anglais dans l'*Oxford Companion to Canadian Theatre*³⁷, en passant par l'importante publication de l'*Histoire des genres dramatiques à la radio québécoise* (2011) de Renée Legris, cette dernière appuyant largement sur la dimension dramaturgique, découlant du jeu des acteurs, de la fiction radiophonique. Legris parle en effet des fictions radiophoniques comme de «cette littérature où "tout est son"»³⁸, mais plus encore, la perspective choisie par la chercheuse indique que, pour elle, «tout est jeu». Legris regrette par exemple le choix des termes «radiatoroman» et «radiofeuilleton» qui masque «la théâtralité de ces créations, essentiellement des dramatisations et des dialogues encadrés par un découpage en scènes courtes»³⁹. Elle préfère ainsi parler de «genres dramatiques à la radio», réifiant ainsi continuellement l'association théâtre-radio, au détriment parfois de certaines formes radiophoniques qui s'en éloignent, comme le radiatoroman⁴⁰.

L'association entre le théâtre et la radio a cependant ses limites, comme le notent Pascal Lécroart et Julia Peslier: «Le couple formé par théâtre et radio est aussi bien une évidence qu'une absurdité: évidence factuelle puisque, dès ses débuts, la radio n'a cessé de tisser les liens les plus divers avec le théâtre; absurdité théorique puisque, par définition, le théâtre s'adresse d'abord à la vue»⁴¹. Paradoxalement, et alors qu'il s'agit pourtant de deux formes s'appuyant en effet sur la représentation et le spectacle (même si l'une s'adresse en exclusivité à l'oreille), c'est aussi dans leur relation au texte que l'œuvre théâtrale et l'œuvre radiophonique sont à différencier. Comme pour la fiction radiophonique, la pièce de théâtre a souvent été ramenée à son texte pour lui permettre d'intégrer le champ littéraire et ce, pour des motifs similaires: l'impossibilité

37. Renée Legris, «Radio Drama in Quebec», dans Eugene Benson et Leonard W. Conolly (dir.), *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, Toronto, Oxford University Press, 1989, p. 456-458; Howard Fink, «Radio Drama in English», dans Eugene Benson et Leonard W. Conolly (dir.), *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, ouvr. cité, p. 452-456.

38. Renée Legris, *Histoire des genres dramatiques à la radio*, ouvr. cité, p. 19.

39. Renée Legris, *Histoire des genres dramatiques à la radio*, ouvr. cité, p. 81.

40. Voir Renée Legris, «Un double paradigme: radiatoroman et radiothéâtre», *L'Annuaire théâtral*, n° 9, art. cité, p. 69-88.

41. Pascal Lécroart et Julia Peslier, «Écriture dramatique et radio», *Skén&graphie*, n° 3 (*Les écritures dramatiques & la radio*, dir. Pascal Lécroart), automne 2015, p. 9.

d'avoir accès à l'œuvre représentée et le fait que le texte a longtemps constitué la seule archive de la performance.

Or, le destin d'une pièce de théâtre est foncièrement différent de celui d'une œuvre de fiction radiophonique originale à cause de sa réitération. La performance théâtrale est continuellement actualisée, que ce soit au cours des différentes représentations d'une même pièce ou lorsque celle-ci est montée de nouveau, à diverses époques, selon des mises en scène différentes. Les acteurs et leur jeu, les décors, la musique et les indications scéniques peuvent changer radicalement d'une représentation à l'autre, modifiant parfois substantiellement à la fois la réception de l'œuvre et sa compréhension. Hormis dans le cas des adaptations et des traductions, le seul invariant est le texte théâtral lui-même, ce qui facilite l'intégration du théâtre aux études littéraires, qui se fondent, on l'a vu, sur la recherche de la littérarité. La fiction radiophonique n'a pas ce luxe : sa première représentation est non seulement sa dernière, mais elle correspond aussi au processus par lequel l'œuvre radiophonique se constitue. Jamais rejouée, l'œuvre radiophonique est sédimentée et inextricablement liée à son support, qui devient l'un de ses constituants même. Les différents éléments qui la composent (voix, bruits, musiques, sons, mais aussi publicités et annonces) ne peuvent ni réellement être isolés ni être changés de quelque manière que ce soit. À ce titre, traiter la fiction radiophonique comme un sous-genre théâtral ne convient donc pas plus que de faire de son texte son point focal.

*

Devant un tel constat, il faut en somme admettre que l'œuvre radiophonique a un statut ambigu. Tantôt considérée dans sa dimension textuelle, tantôt envisagée comme un sous-genre théâtral, la fiction radiophonique appartient à la littérature comme nul autre média, mais elle se situe tout à la fois à sa frontière. Interroger la manière dont l'œuvre radiophonique est devenue un objet d'étude littéraire permet de questionner la façon même dont on aborde ces œuvres, mais aussi dont on les écoute. Certaines œuvres radiophoniques ne pourront jamais être entendues en entier, c'est le cas de la majorité des radioromans québécois, dont la longévité aura, paradoxalement, signé la disparition partielle, sinon complète, puisque

les fonds d'archives n'ont pu stocker les milliers d'épisodes qui les constituaient. Mais le champ d'études est en train de se transformer profondément grâce à la numérisation des corpus de même qu'avec la création de nouvelles formes de fictions sonores inédites qui se présentent sous forme de baladodiffusion⁴². Il importe de renouveler dès maintenant les outils théoriques et les méthodes critiques qui serviront à les analyser, en prenant acte à la fois de l'apport important des approches littéraires pour leur étude, mais aussi de leurs limites.

42. Les termes « baladodiffusion » et « *podcast* » sont utilisés de manière interchangeable au Québec et désignent les mêmes objets.