

## Un « Petit Voyage » aux « Nouveautés dramatiques »

Raymond Pagé

Numéro 7, printemps 1990

Les femmes dans les radio-feuilletons québécois

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041095ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041095ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pagé, R. (1990). Un « Petit Voyage » aux « Nouveautés dramatiques ». *L'Annuaire théâtral*, (7), 57–66. <https://doi.org/10.7202/041095ar>

## Un «Petit Voyage» aux «Nouveautés dramatiques»

Le 5 septembre 1921, un navire largue sur les quais du port de Montréal un pauvre hère à bout de ressources. Ce rat de cale, marseillais de naissance, parisien d'adoption, ignorait alors que le destin ferait de lui un virtuose de la torture, du sadisme et de la cruauté. Aurait-il repris la mer si on lui avait appris que ses intrigues feraient pleurer par dizaines de milliers ces Québécois et surtout ces Québécoises qui l'accueillaient? Quoi qu'il en soit, après le triomphe de sa *Mère abandonnée*<sup>1</sup>, Henry Deyglun est perçu essentiellement comme un auteur de mélodrames.

Mais c'est là une erreur de perspective que l'histoire littéraire hésite encore à corriger. S'il est un élément, en effet, qui caractérise l'oeuvre de cet auteur prolifique, c'est la diversité. Deyglun pratique la comédie, le drame, le roman et l'essai. Dès 1933, il se lance avec bonheur dans l'écriture radiophonique. Il ne faut donc pas s'étonner qu'en octobre 1950, lorsque *les Nouveautés dramatiques*<sup>2</sup> apparaissent à l'horaire de Radio-Canada, Henry Deyglun soit un des premiers à y apporter sa collaboration. *Le Petit Voyage* est diffusé le 12 novembre 1950, dans une réalisation de Guy Beaulne<sup>3</sup>.

En 1950, bien sûr, on ne se pose pas les mêmes questions qu'aujourd'hui. À tout le moins, on ne les pose pas de la même façon. Voilà pourquoi nous avons voulu prendre, comme point de départ de notre analyse, les questions posées par les intervenants eux-mêmes dans la série

---

<sup>1</sup> Mélodrame de Henry Deyglun présenté au Chanteclerc en 1925.  
<sup>2</sup> Série diffusée à CBF du 15 octobre 1950 au 15 avril 1962.  
<sup>3</sup> Pour le texte, voir Louise Blouin et Raymond Pagé dans «Dossier Henry Deyglun», *l'Annuaire théâtral*, Montréal, Société d'histoire du théâtre du Québec, 1985, pp. 110-127 (à l'avenir: A.T.). L'enregistrement de l'émission est disponible à Radio-Canada.

en général, dans *Le Petit Voyage* en particulier. En somme, nous retenons le postulat que le discours radiophonique propose son propre instrument d'analyse. «Comment» parle le sujet engagé dans les circonstances particulières de son discours, discours considéré, selon l'expression de Patrick Charaudeau, comme une dialectique «d'actes significateurs»<sup>4</sup>?

Une première audition de l'émission laisse l'impression d'avoir été victime d'un discours décevant, et même insignifiant. Un jeune couple d'explorateurs, Line et Jean, est enlevé par des extra-terrestres dans une soucoupe volante. Les captifs, cobayes des Hilariens qui les plongent tour à tour dans les éprouvettes de la sérénité, de la beauté, de l'angoisse et de l'enfance, sont ensuite renvoyés sur terre et se réveillent dans leur lit. C'est le procédé classique exigé par le vraisemblable: un rêve, provoqué par l'anxiété de Line qui doit soutenir, quelques heures plus tard, une thèse à la Faculté des sciences.

Voilà, en bref, le discours que l'auditeur de 1950 semble avoir été en mesure de capter. Or la relecture nous donne sur celui-ci un avantage indiscutable. Elle nous permet d'échapper au rythme de continuité imposé par la radio. *Le Petit Voyage* apparaît alors dans une perspective nouvelle, nettement plus stimulante. Son intérêt ne se limite plus à la diégèse, mais semble plutôt résider dans le fait que ce radiothéâtre joue avec la naïveté de l'auditeur. Celui-ci devient, sans le savoir, le cobaye d'une expérience où le fait théâtral est constitué essentiellement d'un métalangage du discours dramatique. L'intertextualité engagée entre le sujet-destinateur et le sujet-destinataire informe une aventure qui se réalise dans le temps et dans l'espace, donc une aventure incontestablement radiophonique.

Ce projet d'écriture s'inscrit d'abord dans la structure générale du texte. Celui-ci se construit en trois temps. Au centre, occupant presque tout l'espace du récit (en fait 25 des 30 minutes de l'émission), un rêve, soit un lieu de fiction. Mais ce rêve est en quelque sorte mis entre parenthèses: d'une part en amont, où une didascalie invite le réalisateur

---

<sup>4</sup> Patrick Charaudeau, *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique (Théorie et pratique)*, Paris, Hachette, 1983, p. 13.

à signaler le contexte onirique à l'auditeur<sup>5</sup>; d'autre part en aval, où le réveil des dormeurs amorce la séquence finale. Il est à remarquer cependant que les deux indices proposés par la didascalie d'ouverture n'offrent à l'auditeur aucun rapport logique avec les événements qu'ils devraient annoncer. En conséquence ces indices risquent fort de ne pas être pris en compte.

Or c'est manifestement là une stratégie du scripteur. Celui-ci cherche à donner au rêve un effet de réel. L'emprunt à l'univers de la science-fiction, loin d'accentuer le caractère onirique de la diégèse, l'ancre au contraire dans un réel extra-diégétique. En effet la fin des années 40 et le début des années 50 marquent, en Scandinavie d'abord et en Amérique ensuite, l'irruption de milliers de soucoupes volantes et d'autres O.V.N.I. dans le ciel de notre planète-épreuve. Du moins les témoignages qui en font état se multiplient<sup>6</sup>. *Le Petit Voyage* peut donc apparaître comme une dramatisation d'un de ces récits. Le lieu est précis, identifiable: Los Alamos, au Nouveau-Mexique. La parole de Jean est celle d'un JE qui insiste sur sa fonction de témoin d'un réel immédiat: «Ma caméra, où est ma caméra?... Je vois une soucoupe volante de mes propres yeux... il n'y a pas de doute»<sup>7</sup>. Enfin, élément non négligeable, l'enlèvement de Jean et de Line a lieu à 9h30 (21h30), soit à l'heure même où débute l'émission.

L'intention que Deyglun révèle par cette stratégie nous semble assez claire: introduire l'auditeur dans la réalité du rêve, mais en lui dissimulant la nature onirique de cette réalité. La réalité du lien entre l'auteur et l'auditeur est ici fondée sur une tromperie, c'est-à-dire sur une illusion.

L'objectif de Deyglun n'est pas seulement de donner à l'aventure qui structure la diégèse un caractère de vraisemblance mais aussi, et peut-

<sup>5</sup> «Bruit d'un réveil-matin tout près du micro... Souffle de deux dormeurs...», *A.T.*, p. 110.

<sup>6</sup> Guy Tarade, *Soucoupes volantes et civilisations d'outre-espace*, Paris, Éditions J'ai lu, 1969, pp. 203-222.

<sup>7</sup> *A.T.*, p. 112.

être surtout, d'expérimenter la puissance de suggestion du médium radio-phonique sur l'auditeur en jouant avec celui-ci et en se jouant de lui. Ce jeu est marqué dans le texte même par des indices qui, s'ils étaient élucidés par l'auditeur, lui feraient prendre conscience qu'on se moque de lui. Ainsi Jean répète par deux fois à Line: «C'est du rêve pur»<sup>8</sup>; «Je fais un beau rêve»<sup>9</sup>. Cette dénégation du rêve s'affirme aussi dans la présence permanente des Hilariens, dont le nom signifie «ceux qui rient de...».

Ces indices peuvent difficilement prendre valeur de signes pour l'auditeur car l'intention du scripteur est de les rendre obscurs. Ils sont là, cependant, et qui ne les a pas remarqués ou qui les a mal interprétés devient lui-même la victime de «ceux qui rient de...». Le scripteur sait que le radiothéâtre impose son rythme à l'auditeur et il profite pleinement de cet avantage, non sans un certain amusement.

Le réalisateur de l'émission appuie avec brio cette stratégie du scripteur. Afin d'accroître l'effet de réel, il élimine les marques trop transparentes du rêve, comme le bruit du réveil-matin et le souffle des deux dormeurs<sup>10</sup>. Mais il ajoute des indices d'une autre nature. Ainsi le discours des Hilariens est ponctué d'un rire automatique, ridicule, signifiant d'insignifiance puisqu'il s'adresse à l'auditeur.

Dans cette mise en scène, la musique joue un rôle d'une grande importance. Qu'elle soit utilisée comme transition ou comme effet sonore, son rythme et sa tonalité reproduisent ce rire des Hilariens et portent, par conséquent, l'intention du scripteur et du réalisateur. La musique de clôture est particulièrement expressive à cet égard. Elle surgit lentement comme un lourd sarcasme, puis son rythme s'accroît rapidement pour éclater en une cascade de fous rires, essayant sans doute ici d'entraîner l'auditeur, maintenant conscient d'avoir été piégé, dans l'hilarité générale. C'est la tentative de réconciliation des Hilariens et des Terriens!

---

<sup>8</sup> A.T., p. 123.

<sup>9</sup> A.T., p. 124. N'est-ce pas Freud qui a dit que le rêve intérieur est celui qui renvoie au vrai?

<sup>10</sup> Voir ci-haut, note 5.

Cette tentative est confirmée par la dernière intervention de l'annonceur, intervention ajoutée par le réalisateur et qui s'adresse directement à l'auditeur: «Et voilà! C'était un rêve». Puis, sur un ton humoristique: «Hon! Vous l'aviez deviné...!» Cette dernière remarque, qui introduit un bref effet de conversation, lance en fait un dernier trait d'ironie. L'annonceur laisse le dernier mot à l'auditeur tout en lui faisant sentir que lui, il n'est pas dupe. Il s'assure du même coup une sortie élégante dans l'éventualité où la mèche aurait été effectivement éventée.

Ici nous cernons le véritable projet de parole qui est à la source de l'émission. L'ironie déployée par le jeu de cache-cache entre le destinataire et le destinataire du *Petit Voyage*, a essentiellement une fonction métalinguistique: c'est à un petit voyage dans l'univers fantastique du discours radiophonique que l'auteur et le réalisateur nous convient.

Qu'est-ce en effet que ce voyage, que ce rêve, sinon la représentation des désirs et des peurs du personnage Line? À l'intérieur de la fiction se construit une autre fiction, discours émanant du fantasme d'un personnage qui rêve. Nous voici donc entraînés dans un voyage intérieur où le JE de Line porte un regard de conscience sur lui-même ainsi que sur la réalité qui lui est extérieure. Et ceci se réalise par un effet d'irruption du fantastique dans l'univers de la quotidienneté, du «normal». L'auditeur ne sait pas (ou du moins ne devrait pas savoir) que le discours englobé est le produit d'un personnage qui rêve. Mais il a conscience, conscience peut-être engourdie mais réelle, que le texte de l'émission est la construction d'un auteur qui en quelque sorte fantasme, crée un univers de fiction. Et c'est précisément cette conscience que le médium tente d'endormir pour assurer l'évasion dans l'imaginaire, à moins que ce ne soit l'invasion de l'imaginaire.

Le rêve de la diégèse offre donc une métaphore de la création artistique. Line, dans l'acte inconscient de production d'une parole, apparaît comme la substitution par équivalence de l'auteur. Mais en tant que destinataire interprétant de sa propre production onirique, elle représente également l'auditeur. «On ne voit rien. On n'entend que ces

sonorités bizarres, inidentifiables»<sup>11</sup>, remarque Line en s'éveillant dans la soucoupe volante. N'est-ce pas là l'impression d'une auditrice de la radio? Line insiste: «Qu'est-ce que cette paroi? Cette sorte de cage où nous sommes?... Car en somme nous ne savons pas où nous sommes. Rien autour de nous dans cette cage ne peut nous renseigner. Elle est faite de matériaux inconnus, inidentifiables»<sup>12</sup>. Cage-studio? Cage-récepteur? Cage-imaginaire? Ces matériaux nouveaux, mouvants, fluides, ne connotent-ils pas des ondes sonores? D'ailleurs Jean, entraîné sur l'astre de Jouvence, s'exclame: «L'air est chargé d'ondes de jeunesse»<sup>13</sup>.

Line et Jean sont donc, à double titre, les cobayes d'une expérience. D'une part, comme personnages de fiction, ils sont des créations de l'auteur, projection de son désir: «[...] nous sommes ici en pays d'Hilare. Ce savant doit nous observer au fond de notre vivier avec ses instruments et nos discours l'amusent»<sup>14</sup>. Remarque confirmée par l'Hilarien lui-même: «[...] on peut lire vos pensées, diriger vos sensations, mais jamais vous n'aurez rien à craindre»<sup>15</sup>. En effet, puisqu'ils sont des personnages de fiction! Et Jean de s'interroger sur l'identité de ce manipulateur: «Qui peut bien nous guider dans cet embarras de trafic interplanétaire? [...] Sans doute, nous sommes *radioguidés*...»<sup>16</sup>. D'autre part, ces cobayes sont également les substitutions équivalentes de l'auditeur, manipulé de la même façon par les stratégies de communication de l'auteur.

Quant aux Hilariens qui, à l'intérieur du discours diégétique, fabriquent les éléments constitutifs du voyage fantastique, et ce par simple effets de suggestion, ils illustrent bien sûr le travail et l'attitude tant du réalisateur que du scripteur. Ils déplacent Jean et Line, les plongent en différents lieux théâtraux, chacun de ceux-ci étant caractérisé par une atmosphère originale, source d'un sentiment précis.

---

<sup>11</sup> A.T., p. 114.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 122. C'est nous qui soulignons.

Le discours radiophonique se laisse donc entendre dans cette émission comme un jeu gratuit entre le destinataire et le destinataire, dans une tentative de manipulation de l'espace et de la distance. Distance et non distanciation, car le destinataire-auditeur ne doit pas prendre conscience que rêve et émission sont de simples effets de fascination. L'auditeur n'est pas amené à réfléchir sur le discours pendant le radiothéâtre, et il pourrait difficilement le faire après puisqu'il ne lui est offert qu'une seule lecture. Son rôle, c'est de se laisser capturer, captiver.

Cette séduction ne peut cependant opérer qu'à deux conditions. La première est énoncée explicitement dans la diégèse par l'intermédiaire du personnage Line: «Oh! Jean, Jean comme il faut croire»<sup>17</sup>. À cet acte de foi, à cette mise en disponibilité du destinataire doit toutefois répondre un pouvoir de séduction puissant. Line en précise l'intensité et l'effet: «C'était tellement net ce que j'ai vu, entendu, senti dans ce rêve que je ne suis pas loin de croire d'avoir une existence concomitante à celle, que seule, tu me connais»<sup>18</sup>. Réveil après un rêve ou retour d'une autre existence perçue comme un rêve?

Mais par quels moyens la radio peut-elle obtenir une telle puissance de suggestion? Quelles sont les techniques de théâtralisation les plus efficaces? *Le Petit Voyage* pose la question et tente d'y répondre tout à la fois. Le jeu entre le destinataire et le destinataire a pour fonction essentielle et avouée d'expérimenter un mode de communication, de multiplier les expériences de mise à distance de l'auditeur et de mise en contact avec lui. En somme, ce radiothéâtre génère une pragmatique du langage radiophonique. Il se concentre sur la fonction phatique du discours en misant non sur le vraisemblable ou le réalisme, comme peut le laisser supposer la chasse aux effets de réel, mais sur un jeu gratuit de pures sensations.

Sa structuration en multiples séquences marque déjà un souci de soutenir et de relancer l'attention de l'auditeur. Mais elle permet surtout

---

<sup>17</sup> A.T., p. 122.

<sup>18</sup> A.T., p. 127.



de fractionner le récit en fragments d'événements, chacun de ces fragments étant destiné à induire chez l'auditeur une émotion ou un sentiment particulier: peur et angoisse, sérénité, déplacement dans l'espace et dans le temps. L'émission se construit à la manière d'un dialogue entre le destinataire et le destinataire, fondé «sur le fugitif, l'invisible, jouant sur l'alerte, l'émotion, l'imaginaire»<sup>19</sup>.

*Le Petit Voyage* cherche non seulement à faire entendre mais aussi à faire voir, faire sentir et faire comprendre. Le sens auditif est sollicité par les effets sonores traditionnels: sons étranges, sifflements, grésillements, rugissements, cris et musique qui tentent de provoquer l'anxiété; sifflements et effets de freinage pour la vitesse dans l'espace; voix qui rajeunissent jusqu'aux vagissements d'un bébé pour le voyage dans la quatrième dimension.

Mais c'est le sens visuel qui est convoqué comme support privilégié de l'expérience. C'est le texte qui semble appuyer le signe sonore, et non l'inverse. Scripteur, narrateur et réalisateur donnent l'impression de s'effacer devant des témoins dont le dire est le produit d'une expérience saisie grâce à une connivence essentielle de la vue et de l'ouïe. Le médium radiophonique est utilisé comme un instrument capable d'assurer une projection de lumière sur l'écran-imaginaire de l'auditeur, un cinéma de l'ouïe qui réalise son effet par le regard: «[...] nous voyons là, sous nos yeux, le fantastique en illumination...», s'exclame Line<sup>20</sup>. Il ne s'agit pas là d'un simple rapport métaphorique. La lecture des didascalies paraît indiquer que Deyglun considère comme possible de transporter la lumière par l'intermédiaire d'ondes sonores. La didascalie suivante est particulièrement significative à cet égard: «Il faut donner l'impression du *bruit* que fait un projecteur puissant qui s'ouvre dans la nuit des *vibrations de lumière*»<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> André-Jean Tudesq, «Les conditions de production du discours radiophonique», dans *Aspects du discours radiophonique*, Paris, Didier érudition, 1984, p. 18.

<sup>20</sup> *A.T.*, p. 123.

<sup>21</sup> *A.T.*, p. 121. C'est nous qui soulignons.

Quant au sens olfactif, sa sollicitation par le biais du médium radiophonique reste un défi. Deyglun s'y essaie dans une séquence où le champ sémantique se déploie en prenant appui sur les paradigmes «respi-re» et «air»<sup>22</sup>. Mais cet «air» convoque le «*on air*», qui lui nous rappelle que ce texte est d'abord le métalangage d'une pragmatique de la théâtralisation radiophonique. Deyglun l'offre aussi comme un discours plus général sur l'art et la création.

L'oeuvre de fiction, qui est création artistique, est présentée ici comme la mouvance continuelle de formes fluides, créées par une mise en correspondance du son, de la lumière, du silence et de l'ombre. L'oeuvre d'art s'y définit par l'imprévisible. Le rythme ne se soumet à des règles que pour mieux donner forme à l'inconnu, rendre visible l'imprécis et créer le mystère. La création artistique est présentée comme un produit du libre jeu de la subjectivité, une activité ludique et gratuite qui vise avant tout à plaire par une plongée dans l'aventure et la liberté. L'auteur est un dieu qui maintient en vie, par un acte permanent, l'univers qu'il a créé. Sans cette création continue, sans cette relation permanente de l'être créateur et de l'être créé, tout disparaîtrait comme un songe au réveil du dormeur.

Effectivement, lorsque tombe la dernière note du thème musical à la fin de l'émission, lorsque l'auditeur décroche de la fiction ou qu'il tourne le bouton du récepteur, il ne reste rien de la fable. «Un rêve a passé», conclut Jean<sup>23</sup>. Cette remarque laconique rappelle celle de F. Brown à la fin de sa nouvelle *Martiens go home*:

Luke a raison: l'univers et tout ce que celui-ci renferme existent seulement dans son imagination. C'est lui qui l'a inventé, comme il a inventé les Martiens. Seulement voilà: c'est moi qui ai inventé Luke. Conclusion: quelle possibilité d'existence cela laisse-t-il à Luke ou aux Martiens? Ou à vous qui me lisez, tout autant que vous êtes?<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> A.T., p. 114.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 126-127.

<sup>24</sup> F. Brown, *Martiens go home*, cité dans Henri Baudin, *la Science-fiction*, Paris-Montréal, Bordas, Coll. Connaissance, 1971, p. 118.

Il est probable qu'une première audition postérieure à la lecture de cette brève analyse provoque un sentiment de déception. Mais que s'est-il réellement passé pendant ce *Petit Voyage*, sinon une expérimentation sur le langage radiophonique? un jeu d'écriture dont le seul plaisir est l'enjeu? Voilà qui suffit à donner à cette «nouveau-té dramatique» une couleur de «modernité»<sup>25</sup>. Deyglun montre ici la souplesse de son talent ainsi que son intérêt pour les différents modes d'écriture. Avec cette émission, la série des *Nouveautés dramatiques* s'affirme explicitement comme un laboratoire d'écriture dramatique. D'entrée de jeu, elle prend son sens.

---

<sup>25</sup> *Modernités*, radiothéâtre de Henry Deyglun diffusé à CBF le 19 février 1956, dans le cadre des *Nouveautés dramatiques*.