

Jérôme Rossi

Un « opéra radiophonique » : Ariane de Georges Delerue et Michel Polac

Warning

The contents of this site is subject to the French law on intellectual property and is the exclusive property of the publisher.

The works on this site can be accessed and reproduced on paper or digital media, provided that they are strictly used for personal, scientific or educational purposes excluding any commercial exploitation. Reproduction must necessarily mention the editor, the journal name, the author and the document reference.

Any other reproduction is strictly forbidden without permission of the publisher, except in cases provided by legislation in force in France.

revues.org

Revues.org is a platform for journals in the humanities and social sciences run by the CLEO, Centre for open electronic publishing (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Electronic reference

Jérôme Rossi, « Un « opéra radiophonique » : Ariane de Georges Delerue et Michel Polac », *Revue LISA/LISA e-journal* [Online], vol. XII-n°6 | 2014, Online since 31 October 2014, connection on 31 July 2015. URL : <http://lisa.revues.org/6660> ; DOI : 10.4000/lisa.6660

Publisher: Presses Universitaires de Rennes

<http://lisa.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document available online on:

<http://lisa.revues.org/6660>

Document automatically generated on 31 July 2015. The page numbering does not match that of the print edition.

© Presses Universitaires de Rennes

Jérôme Rossi

Un « opéra radiophonique » : Ariane de Georges Delerue et Michel Polac

- 1 Le 20 février 1955, les Parisiens découvrent à la radio un opéra présentant une forme originale : cinquante-trois minutes de musique pendant lesquelles les personnages communiquent sous la forme de dialogues téléphoniques. L'œuvre qui s'appelle *Ariane* est sobrement sous-titrée « opéra de chambre ». Le livret est de Michel Polac, tandis que la musique est signée Georges Delerue, futur compositeur des musiques des films de Truffaut (*Les deux anglaises et le continent*, *La nuit américaine*, *Le dernier métro*), Godard (*Le Mépris*), Philippe de Broca (*Cartouche*, *L'homme de Rio*) ou Oliver Stone (*Platoon*). Nous étudierons d'abord les circonstances d'écriture de l'œuvre et les problématiques posées par son livret : la notion de « personnage vocal », l'utilisation du silence et le statut de la technologie dans cette forme d'art décrite par Henri Dutilleux comme du « théâtre radiophonique¹ ». Nous terminerons cet article par quelques considérations sur les liens entre le texte et la musique.

Circonstances d'écriture du livret

- 2 À la fin de la Seconde Guerre mondiale, 90 % du réseau des émetteurs français était détruit. Nul n'aurait pu prédire, à cet instant, la spectaculaire renaissance de la radio française seulement quelques mois plus tard. En mars 1946, Jean Tardieu succède à Pierre Schaeffer à la tête du Studio d'Essai de la Radiodiffusion Française qui, dès le mois d'avril, prend le nom de Club d'Essai de la Radiodiffusion Française². En 1947, Henri Dutilleux, qui en avait été nommé responsable musical, fait part à Jean Tardieu de sa volonté de se retirer de sa fonction pour se consacrer à la composition. Après un intérim assuré par Christiane Barraud, sœur du compositeur Henry Barraud, c'est France Yvonne Bril (1921-2006) qui, à partir de 1948, prend sa suite.
- 3 Il est intéressant d'interroger le premier responsable musical du Club d'Essai, Henri Dutilleux, sur les responsabilités qui lui avaient été confiées :

Il fallait alimenter en musique les émissions dramatiques et littéraires. Encouragé par Paul Gilson et Henry Barraud, le but était de créer une forme d'art radiophonique, le théâtre radiophonique, pourrait-on dire. Une nouvelle forme d'expression où la musique occuperait une place de choix, sans que l'on sente quand elle intervient ou disparaît ; que verbe et musique soient étroitement fondus. Tout ceci a donné lieu à des commandes à des musiciens de la jeune école d'alors : Claude Prey, Maurice Ohana, Serge Nigg, Ivo Malec, Michel Philippot, Ivan Semenov, Georges Delerue, Maurice Jarre, Pierre Petit, Louis Sagner, Antoni Szalowski, Jacques Castérède, Marius Constant, Pierre Boulez, Betsy Jolas, etc. C'était un peu comme une sorte de banc d'essai pour jeunes compositeurs³.

- 4 Dans un rapport au Comité de la Musique en 1952, Tardieu affirme la mission de « découvreur de talents » du Club d'essai :

Se mettre au service des jeunes compositeurs et interprètes, tel fut [...] notre premier point de vue : c'était essentiellement leur permettre de s'entendre par les moyens de l'enregistrement, de contrôler leur jeu, leur interprétation, la portée de la musique, enfin d'approfondir leurs recherches dans le domaine propre de la radio⁴.

- 5 Il n'était pas, pour autant, question de se situer strictement dans une veine avant-gardiste, comme il le précise à Wladimir Porché, alors directeur général de la Radiodiffusion Française :

Le caractère d'avant-garde de ces émissions ne doit pas porter nécessairement et à tout prix sur un « art d'avant-garde » mais sur la recherche d'un style radiophonique neuf et original : il peut y avoir une manière « avant-gardiste » de présenter de la musique et de la littérature anciennes⁵.

- 6 La « méthode créative » prônée par le Club d'essai est la suivante :

En tant que laboratoire de l'Art radiophonique, le Club d'essai se devait de produire des œuvres créées pour le micro. Pour cela il constitua des équipes homogènes comprenant un écrivain, un

compositeur et un metteur en ondes travaillant en commun sous le contrôle d'un producteur général⁶.

- 7 Sous-titré « opéra de chambre », l'opéra *Ariane* est composé entre 1953 et 1954. Georges Delerue est depuis plusieurs années associé au Théâtre National Populaire de Jean Vilar et commence à se faire un nom important dans le domaine de la musique de scène. Il vient notamment de terminer une musique de scène pour une pièce de Boris Vian intitulée *Le chevalier de neige* dont il tirera plus tard un opéra. De son côté, en 1951, Michel Polac avait lancé une émission théâtrale pour la radio, *Le masque et la plume*, avec son ami François-Régis Bastide et en avait confié l'illustration musicale à son ami Georges Delerue. Polac avait suivi de près la collaboration de Delerue et Vian sur *Le chevalier de neige*. Enthousiasmé par le résultat, il propose à Delerue de travailler sur un opéra radiodiffusé :

J'ai connu Delerue au Club d'essai, grâce à France-Yvonne Bril. Il collaborait à la direction musicale des premiers *Masque et la Plume*. France-Yvonne nous a commandé cet opéra moderne, *Ariane*, dont l'action se passe entièrement au téléphone. Créé, en 1954, à la radio pour le prix Italia, il fut donné en version concert seulement à la salle Gaveau, puis à la R.T.B. à Bruxelles, en public. Nous nous sommes beaucoup vus entre 1953 et 1956. Puis, je suis parti de Paris, lui est devenu compositeur pour le cinéma, ce qui m'intéressait un peu moins car je suivais plutôt son travail pour le théâtre, au T.N.P. notamment. Je me souviens que Georges admirait beaucoup son maître Darius Milhaud, et nous sommes allés, en cette année 53, lui présenter la partition d'*Ariane* chez lui.

Mais d'*Ariane*, je dirai que c'était plutôt un exercice, une pochade de jeunesse. Et j'avoue avoir écrit le livret en pensant à de la musique concrète... J'avais quelques idées de mise en scène avec des faisceaux de fils nylon (une presque nouveauté en ce temps-là) dans lesquels aurait joué la lumière sur fond de rideaux noirs. Je me souviens que nous avons failli reprendre ce projet à Puteaux, dans les années 1975-80⁷.

- 8 L'intrigue du livret peut se résumer ainsi : Jean est un opérateur téléphonique, travaillant dans un hôtel, qui cherche à entrer en contact avec la voix d'une jeune femme qu'il a entendue et qui l'a ensorcelé, la voix d'Ariane. Malheureusement pour lui, de nombreux appels de visiteurs viennent se greffer sur sa communication, la coupant régulièrement. Jean finit enfin par retrouver la trace – le « fil » – d'Ariane mais reste prisonnier des voix qu'il doit continuer d'acheminer.

Des personnages vocaux

- 9 La technologie est doublement présente dans *Ariane*. Par son mode de diffusion tout d'abord : l'opéra est une commande de la radio, pensé en premier lieu pour la radio, même si une version de concert en sera présentée par la suite. Par son sujet ensuite : le seul mode de communication entre les protagonistes est le téléphone. Les personnages, déjà physiquement absents pour le spectateur, le sont donc également les uns par rapport aux autres.
- 10 Alors que, au théâtre ou au cinéma, les personnages sont incarnés, les personnages de radio ont besoin d'un auditeur pour affirmer leur existence. Mais, loin de les diminuer, cette existence uniquement vocale, au contraire, leur donne une extraordinaire présence car elle ouvre une brèche infinie dans l'imaginaire : « La voix, l'avènement de sa présence, la marque de l'absence du corps qui la porte, est une matière à la fiction, comme une invitation à l'imaginaire, dans le prolongement finalement métonymique que la voix entretient avec son corps absent⁸ ».
- 11 Pour filer la métaphore d'Ariane, les personnages radiophoniques ne tiennent eux-mêmes qu'à un fil : celui de leurs cordes vocales. Il leur faut doublement exister par leur voix propre : aux oreilles des spectateurs, et aux oreilles de leurs partenaires. Sept interprètes se partagent les dix rôles :

- Ariane : Soprano
- Jean : Baryton
- Le maître d'hôtel : Rôle parlé
- Ariane 2 : Soprano léger
- Chantal, Marie : Soprano léger
- L'accusé, le malade : Baryton basse

- Marcel, Lui : Ténor léger
- Un enfant

- 12 On remarquera que tous ses rôles correspondent à des marginaux, des solitaires, de la jeune femme esseulée au mari volage, de l'enfant perdu dans ses rêves de jouets au malade qui cherche à fuir les heures. Pour exister en tant que voix, chaque acteur doit très fortement caractériser son timbre vocal : Ariane a recours au vibrato romantique, Ariane 2 (la prostituée) exagère sa gouaille, Marcel et Chantal ont des voix d'opérette, l'enfant chante en « détimbrant » complètement sa voix, le maître d'hôtel a recours à un langage parlé grave et posé, tandis que la voix parlée de l'accusé est agitée et enregistrée très proche du micro. Ce fort « marquage » vocal est d'autant plus important que l'auditeur a très peu de repères pour reconnaître l'identité du personnage ; la voix est anonyme, phénomène encore plus accusé quand l'un des personnages, comme c'est ici le cas, s'appelle simplement « Lui⁹ ».
- 13 L'idée du « personnage vocal » et de l'absence physique est au centre de la relation amoureuse entre Jean et Ariane :

Jean : « Enchaîné et aveugle, mon corps vous ignore
 Mais je ferme les yeux
 Je reporte mon regard en moi-même
 Je me laisse guider par ces fils
 Je glisse dans l'espace jusqu'à vous ! »
 Ariane : « [...] En dépit de l'ignorance où nous sommes
 Du chemin qui nous mène l'un vers l'autre
 Je sais que ce jeu va cesser
 Et vous me reconnaîtrez dans la vie »

- 14 Au fur et à mesure de leurs conversations, les voix « prennent corps », jusqu'au duo final :

Jean : « Votre voix se place dans votre corps
 Votre bouche m'abandonne cette voix connue
 Un corps pour nous unir
 Au bout de mes mains vos mains qui me joignent
 L'espace se ferme sur nous
 Nos regards rapprochent nos paroles
 Les mots se réchauffent dans nos yeux
 Caressent nos visages, Ariane ! »
 Ariane : « Je m'étends de tout mon corps
 Et je te tends mes lèvres ».

- 15 L'histoire d'Ariane peut se comprendre comme une matérialisation progressive des voix en corps, par une alchimie amoureuse. En proposant cette fable, Polac interroge finalement la radio elle-même et les présences vocales. Les personnages radiophoniques pourraient-ils, par une alchimie « amoureuse » avec l'auditeur, s'incarner et devenir « réels » ? Le « théâtre radiophonique » rivaliserait alors avec le théâtre, en ouvrant un immense champ à l'imagination. En condamnant, toutefois, *in fine* Jean à l'errance perpétuelle – au moment où il pensait pouvoir fuir avec Ariane, toutes les voix le rattrapent –, l'auteur laisse à jamais la question en suspens.

Le silence

- 16 Le genre du théâtre radiophonique s'est emparé des bruits en même temps qu'il a créé un nouveau métier : le bruiteur. Mais, paradoxalement, l'effet 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*¹⁰. »
- 17 L'opéra radiophonique reprend cette question du silence que Polac thématise dès l'ouverture de l'opéra au sein de laquelle un personnage se trouve confronté au mutisme d'un mystérieux interlocuteur. Le personnage s'exprime en langage parlé.

Allo ? Oui ?
 Allo ? J'écoute ?
 Allo ? Allo ? Allo ? Personne ?

- 18 À ces interrogations répondent seulement quelques coups de xylophone ; mais aucune voix ne répond. Le personnage reprend :
- Allo ? Qui est à l'appareil ?
Allo ? Qui m'appelle ?
Allo ? J'écoute ?
Allo ? Il n'y a personne ?
Je ne comprends pas. On ne dérange pas ainsi les gens !
Allo ? Allo ? Encore ! Mais que se passe-t-il ?
Que me veut-on ? Qui m'appelle ? »
- 19 L'absence de réponse provoque une forme d'exaspération ; le personnage cherche à provoquer son interlocuteur pour le forcer à se dévoiler. Le ton devient courroucé :
- On se moque de moi !
Pourquoi me fait-on demander, si on ne veut rien me dire !
Allo ?
- 20 À ce moment, une voix atone – celle d'un opérateur téléphonique – fait entendre, sur un ton très sec : « Terminé ». Cette forme brutale de retour à la réalité fait peur au personnage qui se sent épié :
- Mais je n'sais pas, je n'entends rien.
C'est étrange tout de même.
Allo ? On a coupé ?
- 21 À nouveau, la même voix laconique intervient : « *Non, vous êtes en communication. Le correspondant est là* ». La présence d'un interlocuteur inaudible déclenche une panique chez l'accusé : « *Mais où ? Et qui est là ?* » La voix de l'opérateur daigne donner plus de renseignements : « *Ici l'hôtel de l'Univers. On vous parle de la chambre 23... qui a demandé la chambre 117* ». Un sentiment de panique s'empare alors du personnage :
- J'écoute ? J'entends ?
Qui est au bout du fil ? Qu'est-ce c'est ? Enfin, parlez !
Vous n'avez rien à me dire ?
C'est bon je raccroche ?
Allo ? Pourquoi m'appellez-vous toujours ainsi ?
Vous avez quelque chose à me dire ?
Quelqu'un a quelque chose à me dire ? Qui ?
Pourquoi ne parlez-vous pas ? Répondez !
Qu'attendez-vous de moi ?
Est-ce moi qui doit parler ?
L'habitude veut que celui qui appelle parle le premier !
Si cela ne doit plus être, je veux bien commencer.
Mais que dois-je dire ? Que voulez-vous savoir ?
Comment puis-je répondre à votre silence ? Répondre à l'inconnu ?
Mais... êtes-vous seulement un inconnu ?
- 22 À bout de nerfs, le personnage est ébranlé dans ses certitudes, et justifie sa nomination, dans le texte de l'œuvre, de « L'accusé » :
- Alors, répondez !
Je ne vais pas rester ainsi avec cet appel sans question !
Je ne le peux pas. Pas cet appel et ce silence.
Ce silence accuse, il menace.
Qu'attendez-vous, mon aveu ? Que j'avoue ? Que j'avoue tout ?
Mais je n'avouerai pas, non !
Vous m'entendez, je n'avouerai rien !
[...] Je n'ai rien fait ! Je ne suis pas coupable !
- 23 La voix de « L'accusé » finit par se perdre peu à peu sous les bribes de nouvelles communications qui éclatent de toutes parts. Pendant tout ce monologue, le comédien tente, lui, de faire exister le silence de son interlocuteur et le sien propre :
- La voix du comédien a en charge de révéler une présence, l'existence d'un personnage. [...] Le problème est délicat : le silence risque toujours de n'être qu'un « blanc », un temps mort. Il convient de l'animer, c'est-à-dire de le préparer, de le faire durer, de le rompre à nouveau par la

parole. Dans le jeu des paroles et des silences, le comédien trouve à la radio le moyen de donner naissance à quelqu'un¹¹.

24 La tâche est d'autant plus délicate qu'il n'y pas de « blanc » aux oreilles de l'auditeur, puisque la musique accompagne l'angoisse qui éteint progressivement « L'accusé » en jouant sur les tensions (coup de timbales, courtes interventions percussives de trompette, trémolos de cordes). Le silence est donc d'ordre fictionnel et non acoustique.

25 Ce silence auquel est confronté « L'accusé » déstabilise totalement le personnage qui ressent le besoin de couvrir une vacuité qui l'opprime : il se met alors à parler à bâtons rompus, quitte à se répéter sans cesse. On retrouve une telle logorrhée opposée au silence dans la séquence où un enfant téléphone au Père Noël. Ce dernier n'a que le temps de dire « Allô » pour déclencher un flot de parole hystérique :

Une trottinette s'il te plaît, Père Noël, et puis aussi une panoplie, si tu voulais bien, une panoplie de monsieur. C'est la panoplie de papa, avec un chapeau, une cravate, une longue culotte, et un parapluie. Un parapluie qui s'ouvre tout grand dans le vent, pour faire parachute. Et puis, aussi, j'ai été bien sage, maman te le diras, je voudrais des soldats de plomb, et je voudrais aussi un train électrique comme celui de mon cousin, etc.

26 Dans ce second cas, le silence de l'interlocuteur n'est plus un « silence qui accuse », mais la parole libérée face à l'absence de communication est toute aussi pathologique. Face au silence, les personnages se sentent obligés de remplir l'espace sonore. C'est bien notre civilisation de la parole envahissante que conteste Polac, qui joue sur les codes communs au téléphone et à la radio. D'autres auteurs, comme Nathalie Sarraute, avaient déjà saisi tout le potentiel dramatique du silence à la radio :

L'idée m'est venue [...] d'un certain silence. Un de ces silences dont on dit qu'ils sont « pesants ». [...] tiré par ce silence un dialogue a surgi, suscité, excité par ce silence. Ça s'est mis à parler, à s'agiter, à se démener, à se débattre... et je me suis dit : voilà donc quelque chose qui pourrait être écouté à la radio¹².

Technologie et solitude

27 Directeur du Club d'Essai de la Radiodiffusion Française, grand admirateur de la technologie, Jean Tardieu reste un poète qui garde une grave lucidité sur les procédés de communication, qu'il s'agisse de la radio ou du téléphone. Dans sa pièce, *Les oreilles de Midas*, il écrit :

Faits pour relier les hommes entre eux, ces procédés qui captent notre voix ou la dispersent au loin dans l'espace, peuvent aussi servir à nous séparer les uns des autres. Faits pour supprimer la distance et l'absence, ils peuvent aussi, parfois, contribuer à accroître notre solitude¹³.

28 Ce drame de la solitude moderne constitue le propos essentiel d'Ariane.

29 En faisant une mauvaise manipulation, Jean a inopportunément réveillé une jeune femme, Ariane. Elle est seule et vit repliée sur ses rêves :

Laissez-moi seule.
Taisez-vous, cessez de m'appeler.
Laissez-moi.
Vous allez me réveiller.
Je cherche le chemin d'une solitude obscure peuplée de songes.

30 La technologie est donc d'abord présentée comme une intrusion, et Jean, après s'être enquis du prénom de l'appelée, s'excuse immédiatement :

Pardonnez-moi, Ariane, je me suis égaré, je suis Jean.
Je suis celui qui porte les voix de ville en ville, je porte les appels.
À mes oreilles il y a comme deux coquillages bruissant des voix du monde.
Et votre voix sort de cette nuit où je suis perdu.
Où êtes-vous ?
Où êtes-vous que je sache où vous joindre.

31 Si Ariane est perdue dans sa solitude romantique, Jean, l'opérateur, en maître des communications, souhaite tout de suite établir le contact avec elle. Deux attitudes se trouvent ainsi d'emblée opposées. Parfois dérangement comme on vient de le voir, la technologie connaît aussi de graves problèmes de fonctionnement, comme le révèlent les nombreuses perturbations

qui affectent la communication du couple formé par Marcel et Chantal. Un homme crie « Quel malheur, on ne s'entend pas ! » ; un couple s'exclame : « Mais Monsieur, je n'entends rien ! » ; un malade refuse de connaître l'heure : « Je n'veux pas savoir l'heure » ; un opérateur s'essouffle à répéter : « Allo Paris ? Ici Rio, Rio de Janeiro ». Dans ces conditions, le dialogue entre Marcel et Chantal est rendu extrêmement difficile. Les personnages réussissent enfin à se parler de manière continue pendant quelques secondes, mais la banalité affligeante de leurs propos discrédite alors totalement la technologie :

Chantal : Moi, je me porte bien, j'ai eu un peu de fièvre, Jeanne est venu me voir, maman est à la campagne, je me suis acheté un nouveau chapeau, mon chéri, j'aurais tant voulu te le montrer, tu me manques, tu me manques, est-ce que je ne te manque pas trop ?

32 Quand ce n'est pas la qualité de la communication qui est en cause, ce sont les erreurs sur la personne, comme le rappelle le très amusant intermède de « Lui » qui cherche à joindre une certaine Josée pour lui demander sa main ; mais il tombe à chaque fois sur une autre jeune femme, Marie. Il finit par s'en remettre au destin : « Oh Marie, Marie, Marie, Marie, quand est-ce qu'on se marie ? ».

33 Si la technologie libère la parole pour certains, Jean, en revanche, en subit l'écrasante suprématie :

Et moi je suis au centre ! Au centre d'une toile d'araignée qui me tient prisonnier ! Je suis au centre de tous les drames. Je suis le point central, le prolongement, le lien de toutes les voix du monde. Les voix me réclament ! Des sonneries ! Des sonneries dans mes oreilles éclatent ! Je suis traversé ! Je suis transpercé par toutes les sonneries ! Ma tête éclate !

34 Il vit difficilement cette situation d'aliénation :

Toutes les voix pénètrent en moi. Je n'ai plus de logis pour mon âme. Mon crâne ne me protège plus. Il est tout disjoint, transparent comme du verre. Dans ma tête, c'est comme une immense salle des pas perdus. Toutes leurs voix y résonnent. Laissez-moi vivre un peu !

35 À la fin de l'opéra, alors que Jean s'apprête à fuir avec Ariane, toutes les voix le retiennent. Il hurle : « Je ne peux pas me libérer ! ». Le personnage de Jean, au centre de tout le fonctionnement, est finalement prisonnier d'une technologie qui le maintient dans sa solitude.

Texte et musique

36 Si Michel Polac songeait d'abord à de la musique concrète, il faut bien reconnaître que Georges Delerue, en s'inscrivant dans un langage post-debussyste, s'est éloigné du projet de départ. Cela met précisément à jour la contradiction fondamentale du projet – et par-là même, son intérêt véritable : faire cohabiter le langage téléphonique, un langage parlé, familier, narratif des « faits divers » – assez proche, finalement, de celui de la radio pour lequel cette œuvre est conçue – avec le chant lyrique, une musique acoustique et un registre de langue plus soutenu, comme il sied au genre de l'opéra (jusque dans les années cinquante, en tous les cas).

37 Cette tension entre prosaïsme et lyrisme se retrouve transposée dans la conception musicale de l'œuvre. Dès les premières mesures (ex. 1), un *ostinato* impose d'emblée une atmosphère oppressante : notes tenues aux cordes graves et second piano, *ostinati* rythmiques aux bois (flûte et clarinette) au premier piano (avec l'indication « gardez les deux pédales ») et à la timbale, légers décalages rythmiques avec la succession de mesures 5/4 et 3/4 dans une battue générale à 4/4. Après cette courte ouverture, de retentissants martèlements de xylophone reproduisent une attente téléphonique. L'*ostinato* revient périodiquement, fréquemment interrompu par des interventions percussives (martèlements de xylophone, trémolos de trompettes, traits de clarinettes, pizzicati aux cordes graves). Comme nous l'avons vu, le personnage de « l'assassin » s'adresse à un interlocuteur qui ne lui répond pas ; se sentant pris au piège, il sombre peu à peu dans la paranoïa. Son délire verbal se trouve accompagné par une onde Martenot : la sonorité aérienne de l'instrument ménage une sorte de pont entre la réalité et l'imaginaire, le parlé et le chanté. Au milieu du tumulte qui suit la perte de communication avec l'Assassin, deux voix finissent par émerger : Jean et Ariane. Ils chantent dans un récitatif de type debussyste, suffisamment proche de la voix parlée pour être parfaitement compréhensible, mais qui s'en éloigne toutefois suffisamment pour

ouvrir une brèche dans le monde du rêve. La musique s'adoucit, devient plus caressante, délaissant progressivement les instruments percussifs et les sonorités cuivrées pour laisser les cordes s'exprimer. Dans ces deux premières scènes, Delerue ne crée pas de continuum entre le discours parlé (registre familier) et chanté (registre soutenu) de type *sprechgesang*, mais exacerbe leurs différences en proposant un fort contraste dans l'accompagnement instrumental.

Ex. 1 Michel Polac et Georges Delerue, Ariane (manuscrit), mes. 1-4

- 38 La modernité de la partition de Delerue, censée correspondre à la modernité réelle du livret, n'est donc pas à chercher dans un traitement musical en particulier, mais bien plutôt dans le *patchwork* stylistique que constitue la partition. La communication entre Jean et Ariane, traité dans un récitatif lyrique, ne constitue que le fil conducteur d'une intrigue aux nombreuses digressions, avec des interventions d'une galerie de voix appartenant à des personnages hauts en couleurs. Parmi ces voix perturbatrices, on trouve, comme cité plus haut, l'horloge parlante, un maître d'hôtel, un couple d'amoureux (Marcel et Chantal), un jeune enfant qui cherche à joindre le Père Noël, un malade qui cherche un médecin, etc. Ces intermèdes constituent des

moments humoristiques qui autorisent Delerue à des changements radicaux de style, tel le duo de Marcel et Chantal qui entonnent un tango, ou la déclaration d'amour en forme de marche militaire suite à une erreur d'aiguillage téléphonique. Enfin, quand Jean pense avoir réussi à se procurer le numéro d'Ariane, c'est une prostituée qui lui répond, et sa gouaille est prétexte à un couplet où s'exprime la veine populaire du compositeur. Si la musique de Delerue ne convoque donc pas les dernières techniques musicales de l'époque – musique concrète, musique électro-acoustique –, elle se révèle pourtant extrêmement proche de son objet, mélangeant les styles musicaux et juxtaposant des passages parlé et chanté, à la manière d'un flux radiophonique.

Dans l'entre-deux

- 39 *Ariane* pose le problème de la création opératique à la radio : peut-il exister un opéra sans mise en scène ? À moins que l'on ne formule différemment le problème : peut-on concevoir une mise en scène purement sonore ? Une voix peut-elle incarner avec suffisamment de conviction un personnage au point d'en faire oublier son enveloppe charnelle ? C'est bien là toute la problématique de l'« opéra radiophonique », problématique mise en abîme au sein même de l'œuvre qui propose une intrigue dématérialisée – il s'agit de conversations téléphoniques.
- 40 On peut voir dans ces questions à la fois l'idée d'une reconstruction – modernisation d'un genre par l'intégration d'une technologie contemporaine à l'œuvre (mise en ondes) tout en restant attaché à une tradition (récitatif post-debussyste, instrumentation traditionnelle de type chambriste, tonalité) – et d'une contestation – remise en cause de la hiérarchie des genres (*patchwork* stylistique) et des modes traditionnels de réception.

Bibliography

- CASTANT Alexandre, « De Pierre Schaeffer à l'objet radiophonique : œuvres littéraires », in Isabel Chol et Christian Moncelet (dir.), *Écritures radiophoniques*, Paris : Cahiers du CDMC, 1997.
- DUTILLEUX Henri, *Mystère et mémoire des sons, entretiens avec Claude Glayman*, Arles : Actes Sud, 1997.
- GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, *Georges Delerue, Une vie*, Paris : Éditions Jean Curutchet, 1998.
- PROT Robert, *Jean Tardieu et la nouvelle radio*, Paris : L'Harmattan, coll. « Logiques historiques », 2006.
- RENOIR Pierre, « Le comédien, la parole et le silence », dans *La Chambre d'Écho*, Paris : Cahiers du Club d'Essai de la Radiodiffusion Française, 1947.

Notes

- 1 Henri Dutilleux, *Mystère et mémoire des sons, entretiens avec Claude Glayman*, Arles : Actes Sud, 1997, 69.
- 2 La radio émettra dans Paris et sa proche banlieue.
- 3 H. Dutilleux, *op. cit.*, 69-70.
- 4 Robert Prot, *Jean Tardieu et la nouvelle radio*, Paris : L'Harmattan, coll. « Logiques historiques », 2006, 77.
- 5 *Ibid.*, 77.
- 6 *Ibid.*, 62.
- 7 Lettre de Michel Polac à Frédéric Gimello-Mesplomb, 14 février 1993. Frédéric Gimello-Mesplomb, *Georges Delerue, Une vie*, Paris : Editions Jean Curutchet, 1998. Consultation sur Internet le 04/07/2011 : <<http://fgimello.free.fr>>, chapitre 3, 3.
- 8 Alexandre Castant, « De Pierre Schaeffer à l'objet radiophonique : œuvres littéraires », in Isabel Chol et Christian Moncelet (dir.), *Écritures radiophoniques*, Paris : Cahiers du CDMC, 1997, 17-18.
- 9 Dans son *Esquisse radiophonique*, Samuel Beckett nomme « Lui » et « Elle » ses deux personnages, qui s'appellent eux-mêmes « Monsieur » et « Madame ». Dans *Une Soirée en Provence*, Tardieu les appelle seulement A et B.

10 Denis d'Ines, *Comoedia*, septembre 1934.

11 Pierre Renoir, « Le comédien, la parole et le silence », dans *La Chambre d'Écho*, Paris : Cahiers du Club d'Essai de la Radiodiffusion Française, 1947, 42.

12 Nathalie Sarraute, cité dans H. Poncet (dir.), *Impossibles théâtres, XIXe-XXe siècles*, Paris : Comp'Act, 2005, 217.

13 Jean Tardieu, *Les Oreilles de Midas*, cité par Robert Prot, *Jean Tardieu et la nouvelle radio*, Paris : L'Harmattan, coll. « Logiques historiques », 2006, 57.

References

Electronic reference

Jérôme Rossi, « Un « opéra radiophonique » : Ariane de Georges Delerue et Michel Polac », *Revue LISA/LISA e-journal* [Online], vol. XII-n°6 | 2014, Online since 31 October 2014, connection on 31 July 2015. URL : <http://lisa.revues.org/6660> ; DOI : 10.4000/lisa.6660

Author

Jérôme Rossi

Nantes University, France. Jérôme Rossi is Senior Lecturer at the University of Nantes and has written many articles devoted to post-romantic music, especially English music of the early twentieth century, and to the link between music and cinema. His recent biography of British composer Frederick Delius was awarded the Prix des Muses de la Biographie in 2011. As a composer he has written many film scores, especially for short features, and some thirty scores for documentaries produced by French TV channels.

Copyright

© Presses Universitaires de Rennes

Abstracts

A « Radio Opera » : Ariane by Georges Delerue and Michel Polac

On February 20, 1955, listeners to Paris Radio discovered an opera in an unusual form, a “radio opera”, a 53 minute-long piece featuring characters communicating through telephone conversations. Tersely described as “a chamber opera”, the work called *Ariane* was composed by Georges Delerue on a libretto by Michel Polac. Conceived expressly for the radio, the opera begs several questions linked to its being a broadcast: the notion of purely “vocal characters”, the role of silence, and the link with and use of technology. Initially meant to be set to “concrete music”, the composition is clearly indebted to the Debussy heritage while incorporating a wide variety of styles. As a “radio opera”, *Ariane* embodies the tensions undergone by opera as a genre at the time, between reconstruction and rejection.

Le 20 février 1955, les Parisiens découvrent à la radio un opéra présentant une forme originale : cinquante-trois minutes de musique pendant lesquelles les personnages communiquent sous la forme de dialogues téléphoniques. L'œuvre s'appelle *Ariane* et est sobrement sous-titrée « opéra de chambre ». Le livret est de Michel Polac, tandis que la musique est signée Georges Delerue. Conçu pour la radio, cet opéra pose un certain nombre de questions liées à son support de diffusion : la notion de personnage vocal, le rôle du silence, le rapport à la technologie. Pensé initialement pour être accompagné par de la musique concrète, le livret sera finalement soutenu par une musique qui s'inscrit dans un héritage debussyste tout en intégrant une certaine diversité stylistique. En s'appuyant sur l'exemple d'*Ariane*, nous verrons dans quelle mesure l'« opéra radiophonique » s'inscrit dans un double mouvement de reconstruction et de contestation.

Index terms

Index de mots-clés : opéra, théâtre radiophonique, opéra radiophonique, opéra de chambre, radio, Club d'essai, Barraud Henry, Beckett Samuel, Bril France-Yvonne, Delerue Georges, Dutilleux Henri, Denis d'Inès, Polac Michel, Prot Robert, Renoir Pierre, Sarraute Nathalie, Tardieu Jean, Vian Boris, Vilar Jean, personnage vocal, musique concrète, musique de film, post-debussysme, reconstruction, contestation, silence

Index by keywords : opera, radio drama, radio opera, chamber opera, radio, Henry Barraud, Samuel Beckett, France-Yvonne Bril, Georges Delerue, Henri Dutilleux, d'Inès Denis, Michel Polac, Robert Prot, Pierre Renoir, Nathalie Sarraute, Jean Tardieu, Vian Boris, Jean Vilar, vocal character, concrete music, post-Debussy heritage, film scores, reconstruction, rejection, silence

Index géographique : Paris France

Thematic and geographical index : théâtre radiophonique, opéra radiophonique, opéra de chambre, personnage vocal, musique concrète, post-debussysme, reconstruction, contestation, silence, radio drama, radio opera, chamber opera, vocal character, concrete music, post-Debussy heritage, rejection