

Autor: Hartje, Hans.

Titel: Radio-plume.

Quelle: Histoires littéraires, n. 13, janv.- mars. Paris 2003. P. 108-120.

Verlag: Histoires littéraires.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Hans Hartje

Radio-plume

Table des Matières

Les années 20 ou l'enfance de l'art radiophonique.....	2
La radio à la croisée des chemins.....	4
Les années 40: décadence et grandeur.....	7
Les années 50, âge d'or de l'art radiophonique.....	8
Un art sans frontières.....	9
Memoires et anecdotes.....	12
Ecrire pour et avec la radio, encore et toujours.....	14

Assisterions-nous à l'émergence d'un nouveau champ de recherches littéraires ? Après *Hermès sans fil* et *Écritures radiophoniques* (actes des colloques de Clermont-Ferrand de 1994 et de 1999), voici *Les Écrivains hommes de radio (1940-1970)* qui fait à son tour suite à un premier volume consacré, sous le titre *Les Écrivains à la radio*, aux «Entretiens de Jean Amrouche» (actes des colloques de Montpellier de 1998 et de 2000)¹. Une hirondelle, se fût-elle mise en quatre, ne fait pas le printemps, diront ceux qui, par tradition, veulent ignorer qu'entre le livre et la radio, il peut y avoir matière à histoires littéraires. Les autres se diront peut-être, avec Pierre-Marie Héron, que poser la question des interactions entre les deux médias, c'est avoir une chance de «découvrir [...] comment cet art mécanique moderne qu'est la radio a pu entrer dans une problématique littéraire,

¹ Respectivement parus aux Presses universitaires de l'Université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand en 1995 et en 2000, et aux Publications de Montpellier-3 (Université Paul-Valéry) en 2000 et 2002.

rencontrer ou influencer une conception de la littérature, exercer ou non une attraction esthétique, susciter ou influencer d'une manière ou d'une autre, par ses servitudes et ressources propres, des textes²». Comme on ne part pas à la découverte de nouveaux territoires sans s'être auparavant documenté, c'est à un état des lieux des savoirs constitués ou en voie de constitution que nous voudrions convier le lecteur³.

Les années 20 ou l'enfance de l'art radiophonique

Les débuts d'une histoire littéraire de la radio datent des années 1920. En amont, c'est la Première Guerre mondiale et, dans son champ de gravité, la mise au point d'une radio arme de guerre: transmission d'informations, subversion par la désinformation et divertissement, avant tout par la musique. De l'esprit pionnier de cette époque témoignent des ouvrages comme *Branly: au temps des ondes et des limailles* (1844-1940) de Philippe Broca-Monod, paru chez Belin en 1990, et *Le Général Ferrié et la naissance des transmissions et de la radiodiffusion* de Michel Amoudry, paru aux Presses universitaires de Grenoble en 1993.

En décembre 1921, c'est le début des émissions régulières sur le poste de la tour Eiffel, avec le «journal parlé», des reportages – notamment de matchs de boxe – et de la musique. À en croire l'historien des médias Christian Brochand, la première «pièce radiophonique» (un conte de Noël avec bruitage) aurait été «radiophonée» par Radiola en décembre 1922⁴. Or qui sait, de nos jours, que c'est l'année même où fut inventé le haut-parleur?

2 *Les Écrivains hommes de radio, op. cit.*, p. 7.

3 Nous n'évoquerons ici que la situation en France. Dans d'autres pays, notamment en Allemagne, en Grande-Bretagne et aux États-Unis, la place que la littérature occupe au sein d'un ensemble de médias est étudiée depuis longtemps. Pour l'anecdote, précisons que l'une des rares tentatives d'aborder le sujet de manière encyclopédique – mais non comparatiste –, *Grundzüge und Geschichte des europäischen Hörspiels* [Traits élémentaires et histoire des écritures radiophoniques en Europe], entreprise par Irmela Schneider et Christian W. Thomsen et parue en 1985 aux éditions Wissenschaftliche Buchgesellschaft de Darmstadt (Allemagne), ne contient pas de chapitre relatif à la France «suite à la défection inopinée du contributeur français pressenti de longue date».

4 Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France (1921-1974)*, 2 vol., La Documentation française, 1994 [c'est la version publiée d'une thèse universitaire soutenue à l'Université Paris-VII sous le titre *Contribution à une histoire générale de la radio et de la télévision en France (1922-1974)*]. Cf. aussi Cécile Méadel, *Histoire de la radio des années trente*, Anthropos-Economica/INA, 1994, p. 421.

On a alors le moyen de diffusion de phénomènes sonores, mais pas forcément des idées très claires sur la matière qu'il convient de faire connaître au plus grand nombre – car on est bien conscient que la radio constituera le moyen de communication de masse par excellence. Aussi, en mai 1924, la revue *L'Impartial français* organise-t-elle le premier concours de «littérature radiophonique»: le jury est composé d'écrivains et de personnalités du monde du théâtre (Colette, Jacques Copeau, la comtesse de Noailles, Léon-Paul Fargue, Rosny Aîné, etc.). «L'ambiguïté de la demande du journal, écrit Cécile Méadel, se retrouvait dans la distribution des récompenses. Deux premiers prix furent en effet attribués, l'un pour ses "qualités littéraires" et l'autre pour ses "qualités radiogéniques"⁵». Cette distinction élémentaire est symptomatique d'une différence que l'on observe encore de nos jours: elle départage les tenants d'une conception de la radio qui n'y voit qu'une simple voie de transmission de phénomènes sonores (voix, musique), de ceux qui considèrent que la radio peut et doit donner lieu à des créations spécifiques⁶. Ce sera surtout à ces dernières que nous nous intéresserons ici.

Les deux œuvres primées en 1924 sont *Agonie* de Paul Camille et *Maremoto* de Gabriel Germinet (pseudonyme de Maurice Vinot) et de Pierre Cusy. La première, récompensée pour ses qualités littéraires, met en scène «un mourant qui a pu s'emparer d'un poste d'émission de T.S.F.» et sa forme est «une simple confidence, une confession⁷. *Maremoto* («raz de marée» en italien) est «un dialogue entre un radio-télégraphiste et un marin qui appellent désespérément au secours par TSF, car leur navire est en train de couler. On entend la pluie, le vent, des bruits de chute, les craquements de la coque⁸. On déduit de cette description ce qui a valu à la pièce le prix de *L'Impartial*: est alors considérée comme «radiogénique» une œuvre où il est question du média lui-même, qui exploite la richesse de la palette sonore et capte par l'émotion l'attention du public.

Germinet et Cusy avaient opté pour une situation dramatique (au sens propre du mot) qu'ils mettaient en ondes de façon réaliste, afin de captiver un public qui pouvait croire

5 Cécile Méadel, *op. cit.*, p. 289.

6 Cf. ces propos de Gide: «La radio n'est pas un moyen d'expression mais un organe de transmission.»

7 Roger Richard, «Les étapes françaises de la radiodramaturgie», *La Nef*, n° 73/74, février-mars 1951, p. 73. Du point de vue de l'histoire littéraire, on remarquera que c'est en ces mêmes années que James Joyce (*Ulysse*, 1922), Virginia Woolf (*Mrs. Dalloway*, 1924) et Arthur Schnitzler (*La Nouvelle rêvée*, 1924) lancent le «monologue intérieur» comme nouveau mode de l'expression romanesque.

8 Cécile Méadel, *op. cit.*, p. 291.

qu'il assistait en direct à un naufrage. Or, «l'émotion soulevée parmi les auditeurs par la répétition avec l'antenne [...] le 21 septembre 1924 «valut à *Maremoto* une interdiction de diffusion à la suite d'une intervention du ministère de la Marine. On peut y voir une préfiguration des «paniques radiophoniques déclenchées en Amérique, en 1938, par *La Guerre des Ondes* [sic]⁹ d'Orson Wells et en France, en 1946, par *Plate-forme 70*¹⁰», écrit Roger Richard, lequel qualifie cette affaire de «chapitre comique de l'histoire du radiothéâtre français». On le voit, la radio de l'époque avait un impact considérable sur un public qui n'avait pas encore eu le temps d'apprendre à distinguer fait authentique et canular¹¹.

La radio à la croisée des chemins

Le coup d'éclat – et de maître – d'Orson Wells, qui montra la voie aux artistes comme aux manipulateurs, fait parfois oublier qu'il y avait un quotidien de la radio et que la littérature y occupait, dès le milieu des années 20, une place non négligeable. Cette histoire reste à écrire, en dépit des efforts méritoires de Cécile Méadel, dont *l'Histoire de la radio des années trente* est avant tout une étude historiographique et ne fournit guère plus que des anecdotes aux historiens de la littérature. On n'en retiendra pas moins, comme programme d'un travail à faire, l'esquisse des possibilités génériques qui s'offraient alors aux créateurs (cf. le chapitre «De la fiction radiophonique»). Il y a en effet de quoi alimenter des enquêtes, esthétiques ou médiologiques, comme le montrent les programmes du temps, facilement reconstituables à l'aide de la presse quotidienne ou hebdomadaire de l'époque¹² – laquelle ne se contentait pas d'annoncer les émissions: elle les commentait aussi. Ce qui nous manque aujourd'hui, c'est le témoignage de documents sonores, l'archivage n'étant pas, en ces temps pionniers, une priorité aux yeux – ou aux oreilles – des responsables. Les choses changent toutefois à partir de

9 Joli lapsus du typographe de *La Nef*. Il s'agit évidemment de *La Guerre des mondes*, d'après *The War of the Worlds* de Wells.

10 Émission de Jean Nocher, interdite d'antenne en 1946 (Jean Lescure, «La Radio et la littérature». *Histoire des Littératures*, Gallimard, la Pléiade, 1958, t. 3, p. 1692). Selon André Gillois, il s'agissait de la «description imaginaire d'une guerre brusquement déchaînée à grand renfort d'armes atomiques» («L'Auditeur attend un homme libre [...]», *La Nef*, loc. cit., p. 29).

11 Cet impact réveille d'ailleurs aussitôt des appétits, pour le meilleur – la distraction et l'émancipation du plus grand nombre – comme pour le pire : les régimes fascistes excelleront dans l'utilisation des ondes à des fins de manipulation et d'endoctrinement idéologique.

12 Citons *L'Impartial français*, *L'Intransigeant*, *Gringoire*, *Les Nouvelles littéraires*, *Radio-Magazine*, etc.

1932, avec la mise au point du disque souple 78 tours, sans parler du séléphone appelé aussi «phonographe à film», ancêtre du «Philips-Miller», et du magnétophone, dont l'usage se généralise après la Seconde Guerre mondiale. Du point de vue de l'émission, on gagne alors en... souplesse, car «les rigidités du direct disparaissent»¹³, et c'est à cette condition qu'on peut songer à en garder des traces.

Tout en étant aux prises avec des techniques en constante évolution (mais toujours, fatalement, en retard par rapport aux désirs des créateurs), les amateurs – qui sont souvent des professionnels – de la radio n'en réfléchissent pas moins aux fondements esthétiques du «Huitième Art». Ainsi Cusy et Germinet publient-ils dès 1926 un essai sur le *Théâtre radiophonique. Mode nouveau d'expression artistique*¹⁴, et Paul Deharme fait-il dans la *NRF*, en 1928, des «Propositions pour un art radiophonique» (reprises en volume en 1930). Il faut aussi mentionner les deux volumes du *Théâtre invisible* (1936) et du *Théâtre d'utopie* (1938) de Carlos Larronde, qui mériteraient qu'on les rende de nouveau accessibles aux chercheurs et aux hommes de radio. Citons enfin deux ouvrages parus hors de France, mais dans la partie francophone de pays voisins: Roger Clausse, *La Radio, huitième art* (Bruxelles, 1941)¹⁵, et Marcel Merminod, *Comment écrire pour la radio* (Lausanne, 1945).

Une contribution importante à l'étude de l'histoire de la radio est la monographie en deux volumes que Christopher Todd vient de consacrer à *Pierre Descaves, témoin et pionnier de la radio*¹⁶. Né en 1896, Descaves se trouva devant un micro dès les premières heures de la radio et resta «fidèle au poste» jusqu'à sa mort, survenue en 1966. Entré dans «la ronde des ondes» en 1926 en qualité de chroniqueur au «Journal parlé par TSF» de la Tour Eiffel (il y travailla onze ans), il tint une rubrique de critique radiophonique dans les *Nouvelles littéraires* de 1925 à 1938, puis de 1945 à 1951; il fut rédacteur en chef de *Radio-Magazine* de 1937 à 1939 et assura la rubrique théâtrale du «Magazine de la Radio» sur le Poste parisien de 1947 à 1953. Il occupa enfin les fonctions de président du

13 Jacques Chardonner, «Écriture radiophonique et évolution des techniques», *Écritures radiophoniques*, op. cit., p. 32.

14 Paru en 1926 aux éditions Chiron.

15 Ce titre résonne étrangement avec celui de l'ouvrage de René Sudre, *Le Huitième Art, mission de la radio*, Julliard, 1945.

16 The Edwin Mellen Press, Ceredigion, Wales, Grande-Bretagne, 2000.

Conseil supérieur de la RTF de 1959 à 1964 et du comité des programmes de la RTF en 1965-66 – tout cela en poursuivant une carrière d’auteur (*La Cité des voix*, écrite en 1936 et diffusée en 1938, fut traduite en neuf langues) et de producteur de pièces radiophoniques¹⁷.

En février-mars 1951, la revue littéraire *La Nef* consacra, «sous la direction technique d’Agathe Mella», alors directrice de Paris-Inter, un numéro spécial à «La Radio, cette inconnue». *A priori*, ce constat, dressé près de trente ans après les premières émissions, a de quoi étonner. Faut-il y voir une volonté de tirer un trait pour mieux repartir, après une période particulièrement mouvementée où la radio sans frontières a incarné la voix de la conscience («Ici Londres!...») tandis qu’à l’intérieur du pays, Radio-Vichy a prôné la Révolution nationale? Deux ouvrages, au même titre accrocheur, permettent aujourd’hui de se faire une idée des réalités audiovisuelles de la France occupée: *La Guerre des ondes. Histoire des radios de langue française pendant la Deuxième Guerre mondiale*, sous la direction d’Hélène Eck (Communauté radiophonique des programmes de langue française, 1985) et *La Guerre des ondes. De Goebbels à Kadhafi*, de Jacques Parrot (Plon, 1987).

Revenons à *La Nef*. La volonté d’une remise à plat est affichée dans une première partie, quand, sous le titre «Connaissance de la radio», sont abordés successivement la philosophie de la radio, avec des réflexions de penseurs comme Gaston Bachelard («Rêverie et radio») et Brice Parain («Radio et solitude»), les divers «aspects de la radio» (y prennent la Parole, entre autres, Paul Gilson, Jean Cocteau et Jean Tardieu) et les «problèmes de la radio» (avec un texte où Pierre Schaeffer résume son point de vue sur la vocation de la Radio, «Donner à entendre, donner à penser»). Une seconde partie propose, sous la houlette de Georges Charbonnier, une «Anthologie de la Radio» avec tout ce que la présentation imprimée a d’intrinsèquement insuffisant par rapport à la figure sonore des œuvres. La liste des auteurs cités n’en donne pas moins une idée de qui, parmi les écrivains, reconnaissait alors la radio comme un domaine d’expression authentique: Char, Claudel, Éluard, Jouhandeau, Saint-Exupéry. Enfin, Roger Richard y propose une synthèse rétrospective de vingt-cinq ans de «radiodramaturgie», en

17 À défaut de voir réédités ses mémoires (*Quand la radio s’appelait tour Eiffel*, La Table ronde, 1962), formons le vœu que l’ouvrage que lui a consacré Christopher Todd vienne rejoindre les rayons de quelque bibliothèque française. À ce jour, aucune bibliothèque universitaire française n’en possède un exemplaire

privilégiant les œuvres «spécialement conçue[s] pour le microphone, et pour la transmission et la réception radio-électrique». Il dégage, pour la période d'avant-guerre, deux époques avec une coupure, ou plutôt un changement de tendances, aux alentours de 1930. Naturellement, le temps des pionniers est contemporain d'intenses expérimentations, ralenties toutefois par la crainte d'importuner un public qu'il convient avant tout de fidéliser. Si, par conséquent, la tendance «réaliste» domine au cours de ces premières années d'existence d'un nouveau média qui cherche à devenir un moyen d'expression, les années 30 donnent lieu à une grande diversification, grâce notamment aux progrès technologiques. Ainsi la radio se rend-elle sur les lieux de l'action, que celle-ci soit située en haut des tours de Notre-Dame ou à 5000 mètres sous la mer, ainsi apprend-elle à donner des nouvelles «en direct», devenant vite imbattable en matière de retransmissions de compétitions sportives, ainsi sait-elle s'attacher son public par des feuilletons radiophoniques («La Fleur des Indes», «La Famille Duraton», etc.), ainsi donne-t-elle aux poètes (Cendrars, Cocteau, Desnos, etc.) l'occasion de se faire entendre. Si elle continue, bon an mal an, à transmettre des pièces de théâtre – ce en quoi elle démocratise un peu l'accès à la «grande» culture –, des voix se font entendre, qui, comme celles de Deharme et de Larronde, cherchent à faire de l'absence de vision une ressource dramaturgique plutôt que de la considérer comme un handicap: «Non, écrit Larronde dans la préface de son *Théâtre invisible*, il ne faut pas considérer les auditeurs comme des aveugles. Ils sont autre chose. Ils sont des "sur-auditifs". Sachons leur donner tout ce que l'ouïe, le sens subtil et intérieur par excellence, peut accueillir de lyrisme, de rêve ou d'évocation. Sachons en faire des voyants...¹⁸»

Les années 40: décadence et grandeur

«La période de l'Occupation n'a pas laissé d'œuvres radiodramatiques notables», écrit Roger Richard, non sans préciser que les recherches menées par Pierre Schaeffer au nez et à la barbe des Allemands dans Paris occupé ont permis un renouveau complet des moyens d'expression radiophoniques. Ce fut le temps du «Studio d'essai», qui devint, après la Libération, le «Club d'essai», sous la direction de Jean Tardieu. Le résultat le plus tangible s'appelle, selon les termes de Schaeffer, la «musique concrète». Cette référence musicale indique bien que la littérature n'occupe plus désormais une place

¹⁸ Cité par Roger Richard, *loc. cit.*, p. 76.

prépondérante en matière d'écritures radiophoniques. L'idée du langage comme un phénomène sonore parmi d'autres est toutefois bien plus ancienne. On la trouve chez Marinetti et Russolo, du côté du *Futurismo* italien, ou encore chez Schwitters, dont la «Ursonate» (1932) constitue une tentative d'affranchissement radical du sens, tel que le langage le présuppose et prétend le transmettre. La musique et, à l'autre bout de la gamme, des sons, tous les sons, y compris ce qu'on désigne, avec un peu de mépris, le «bruit», telle est l'étendue du nouveau solfège de la création radio-acoustique.

Historiquement, Pierre Schaeffer peut se targuer d'avoir contribué de façon décisive à l'émergence à la fois du langage¹⁹ radiogénique et de la musique électroacoustique. C'est évidemment le premier qui nous intéresse ici, mais la différence entre les deux modes d'expression est moins substantielle qu'essentielle, et le plus souvent affaire de convention. C'est là, avec la nature «mécanique» de l'art radiophonique²⁰, la question la plus difficile à trancher en théorie, et elle ne saurait évidemment être traitée en passant dans cette présentation.

Comme souvent dans l'histoire des pratiques artistiques, le progrès technologique a rendu, non seulement possible, mais inévitable, un renouveau des modes d'expression²¹. Ainsi la musique concrète n'est-elle concevable qu'en ayant recours aux moyens d'enregistrement, de transformation (par modulation et par juxtaposition) et de reproduction du matériau sonore que furent le disque, puis la bande magnétique (avec cette dernière, on procède par montage, comme au cinéma). Or ce moyen de production, est en même temps un moyen d'archivage qui nous permet aujourd'hui de juger sur pièces plutôt que d'avoir recours aux souvenirs d'éventuels «témoins auriculaires²²». Qu'un hommage soit par conséquent rendu aux éditions Phonurgia Nova qui ont pris l'initiative de rééditer en 1994 une anthologie sonore intitulée *Dix ans d'essais radiophoniques du Studio au Club d'essai, 1942- 1952*²³.

19 Au sens d'un système comportant une grammaire, une syntaxe et un vocabulaire.

20 Que l'on songe, par exemple, aux débats que continue à soulever – pour peu qu'on ne l'ignore pas – l'essai de Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935).

21 «Le possible technologique est la source d'inspiration la plus puissante. L'appareil est la Muse», disait Béla Balazs.

22 L'expression, qui est d'Elias Canetti, désigne, dans son texte éponyme, celui qui «s'applique à ne pas regarder, mais [qui] n'entend que mieux» (*Le Témoin auriculaire*, Albin Michel, 1985, p. 67).

Les années 50, âge d'or de l'art radiophonique

Les années 50 sont considérées par beaucoup comme l'âge d'or de l'art radiophonique. À en croire Pierre-Marie Héron, son «existence miraculeuse tient, comme toujours, à la conjonction de nombreux facteurs convergents»²⁴ parmi lesquels il mentionne en premier lieu la présence de deux hommes: Paul Gilson (1904-1963), directeur des programmes artistiques de la RTF de 1946-1963, et Jean Tardieu (1903-1995): directeur du Club d'essai à partir de 1946, créateur et premier directeur du Centre d'études de radiotélévision (dès 1948), directeur des *Cahiers d'études de radiotélévision* (rédacteur en chef: André Veinstein) et créateur de France-Musique (en 1960). D'après *l'Anthologie des poètes de l'ORTF* de Marcel Sauvage, parue en 1969, Tardieu a eu «pendant plus de 25 ans la responsabilité d'environ 25 000 heures d'antenne, 300 conférences, congrès et colloques, 500 heures de cours de formation, et de 3 000 pages de publications spécialisées²⁵». Et pourtant, dans une série d'entretiens que Tardieu a accordés à Roger Vrigny en 1972 et qui ont été rediffusés en mars 1995 sur France-Culture, il n'est jamais question de son passage à la radio. Selon Robert Prot, il tenait à rester dans les mémoires comme un écrivain, non comme un homme de radio. Il en va tout autrement pour Gilson, dont l'activité radiophonique a sensiblement occulté l'œuvre poétique²⁶.

Les ouvrages collectifs mentionnés rappellent que bien d'autres écrivains ont écrit pour la radio: François Billetdoux, François-Régis Bastide, Georges-Emmanuel Clancier, Roland Dubillard, Nino Frank, Roger Grenier, Jean Lescure, René de Obaldia, Raymond Queneau, Claude Roy, Philippe Soupault, Boris Vian, etc.²⁷ Rares toutefois sont ceux dont l'œuvre radiophonique a fait l'objet d'un vrai suivi éditorial, selon l'adage qui veut que les paroles s'envolent et que l'écrit reste. Heureusement, des exceptions montrent la voie, comme la présentation de *La Grande Complainte de Fantômas*, de *Fantômas* et des

23 Parue initialement en 1953 et rééditée huit ans plus tard par le Service de la recherche de la RTF. Autre hommage: à Karine Le Bail pour sa série d'émissions consacrées au Club d'Essai, diffusées sur France-Culture en janvier 2001.

24 *Les Écrivains hommes de radio*, op. cit., p. 8.

25 Cité d'après Robert Prot, «Jean Tardieu & le Club d'essai», *Les Écrivains hommes de radio*, op. cit., p. 38.

26 Pour une présentation qui fait la part de ses deux talents, voir: Pierre-Marie Héron, «Paul Gilson: l'ombre de l'œuvre», *Les Écrivains hommes de radio*, op. cit., pp. 53-63.

27 Infiniment plus nombreux sont évidemment ceux qu'on a pu entendre «dans le poste», répondant aux questions d'un Jean Amrouche, d'un Georges Charbonnier ou d'un Jacques Chancel.

Éphémérides radiophoniques de Robert Desnos dans l'édition de ses *Œuvres* procurée par Marie-Claire Dumas (Gallimard, 1999). On attend de voir éditée avec le même soin l'intégralité des interventions radiophoniques de Blaise Cendrars, plutôt que de ne voir prises en compte que les seules «émissions qui furent reprises ensuite en volume»²⁸. L'auteur ne regrette-t-il pas lui-même, dans la présentation du texte de ses entretiens avec Michel Manoll, que «les livres ne sont pas encore sonores, il manque la voix, la voix du micro»?

Un art sans frontières

Un chapitre de l'histoire littéraire radiophonique a été écrit hors des frontières françaises. C'est l'exode, ponctuel et massif, d'écrivains classés «Nouveau Roman», à la fin des années 50, en direction de la radio de... Stuttgart. Allez vérifier dans n'importe quelle *Histoire de la littérature française*, vous n'y trouverez nulle trace des écritures radiophoniques, adaptées en allemand, d'auteurs comme Samuel Beckett, Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Nathalie Sarraute, Jean Thibaudeau ou Monique Wittig. Pourtant, tous ces auteurs ont répondu à l'appel de Werner Spies, jeune «scout» chargé par la Radio de Stuttgart de recruter ce qu'il y avait de plus intéressant parmi les jeunes talents littéraires parisiens, en leur offrant la possibilité de réaliser un projet radiophonique. Le cas de Nathalie Sarraute est particulièrement parlant, dans la mesure où son œuvre a été entre-temps publiée en Pléiade, qui plus est de son vivant. Des titres comme *Vous les entendez?*, «*Disent les imbéciles*», *L'Usage de la parole* ou *Le Silence* semblent d'emblée prédestiner cette littérature à un emploi radiophonique. Or il faut aller à la page 1994 des *Œuvres complètes*²⁹ pour apprendre que la «pièce de théâtre» *Le Silence* fut à l'origine une commande du *Süddeutscher Rundfunk*, et qu'elle fut créée «sur cette radio, dans la traduction d'Elmar Tophoven, le 1^{er} avril 1964». Si ces circonstances, particulièrement significatives pour l'auteur des *Tropismes* et l'inventeur de la «sous-conversation», valent bien huit lignes de la notice d'Arnaud Rykner, ce dernier relate tout de même sur près de quatre pages la «création théâtrale» de la pièce, en 1967, par Jean-Louis Barrault, au Théâtre de l'Odéon! On pourrait croire à une bourde isolée, mais les exemples sont légion, hélas.

28 Volume 8 de l'édition complète des œuvres de Cendrars publiée en 1965 chez Denoël, p. 736.

29 Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1996.

Mais plutôt que de chercher des coupables, mieux vaut citer les bons exemples à suivre. Ainsi les éditions Phonurgia Nova (encore elles) qui, souvent en coédition avec l'INA, mettent à la disposition du public des ensembles composés de CD et de livrets. Parmi ceux-ci, la réédition déjà mentionnée de *Dix ans d'essais radiophoniques* de Pierre Schaeffer et de *Maremoto, La Guerre des mondes* de Wells et l'épique *Reportage international d'un match de football* de Jean Thibaudeau. Mais Phonurgia Nova édite aussi à l'occasion des textes fondateurs, comme les *Propos sur la coquille* de Pierre Schaeffer, le *Bref Éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes* de René Farabet et les revigorants *Propos d'un tailleur de sons* de Yann Paranthoën (réédité en juillet 2002).

Parmi les autres éditeurs spécialisés dans les œuvres acoustiques, on relève Frémeaux & Associés (Vincennes), André Dimanche (Marseille) et Thélème (Paris). Des premiers on louera le militantisme³⁰ avec lequel ses deux gérants-fondateurs, Patrick Frémaux et Claude Colombini, défendent le «patrimoine sonore» de la première moitié du XX^e siècle. À la section Littérature de leur catalogue figurent des documents comme une *Anthologie Céline*, une anthologie de l'œuvre enregistrée de Cocteau, *Les Hommes de bonne volonté* lu et adapté par Jules Romains en personne, ou encore l'intégrale des épatants entretiens radiophoniques Paul Léautaud-Robert Mallet (en coédition avec l'INA et avec le concours de la SCAM). Restitués à l'authentique, ces derniers, qui datent de 1950-51, illustrent à la fois la verve du vieil ermite de Fontenay-aux-Roses et la (relative) frilosité de ses contemporains, qui lui ont fait reformuler quelques passages jugés trop crus ou ont jugé bon d'atténuer ses très libres propos en les transcrivant pour leur version imprimée. Plus près de nous, le même éditeur propose trois perles radiophoniques retrouvées dans le fonds Duras de l'INA: une émission durant laquelle Marguerite Duras commente, avec la participation de Jean-Louis Trintignant, les lettres de Lewis Carroll à des petites filles; une deuxième «sur le monde», avec des enfants de six et sept ans; une troisième avec des femmes de mineurs du Nord de la France autour de *Baobab* de Michaux³¹.

30 Les chiffres avancés pour dénoncer le scandale de l'uniformisation de la matière sonore diffusée par les radios ne peuvent pas laisser indifférent: «Les éditeurs indépendants font paraître 65 % des références phonographiques mais n'ont représenté que 3 % du chiffre d'affaires du disque en 2001»; «contrairement aux idées reçues, les indépendants ne représentent que 8,5 % de l'exposition radiophonique en play-list sur le service public contre 50,1 % sur des radios privées culturelles» (*Mémoire bleu sur la diversité culturelle*, Frémeaux & Associés, 2002).

31 Toujours de Duras, mais cette fois-ci directement édité par l'INA et Radio-France, il y a *Le Ravissement de la parole* (1997), coffret de quatre CD contenant de nombreux textes lus par l'auteur, à côté d'extraits d'entretiens, d'adaptations, voire de «pièces radiophoniques». Dans la même collection, on trouve des

André Dimanche se distingue de ses confrères par son intérêt pour les réalisations spécifiquement radiophoniques. C'est chez lui que René Farabet, longtemps responsable de l'Atelier de création radiophonique (ACR) de France-Culture, a pu réaliser un album *Antonin Artaud* (quatre CD et un livret, 1995); c'est chez lui qu'on trouve le théâtre radiophonique d'Arthur Adamov (cinq CD et deux livres, 1997), ainsi que deux coffrets consacrés à Jarry (*Bonjour Monsieur Jarry* de Georges Charbonnier et Alain Trutat, deux CD et un livre, 1995; *Ubu roi*, un CD et un livre, 1996); c'est à André Dimanche enfin que l'amateur de Perec doit de pouvoir acquérir dans le commerce quatre heures et vingt minutes d'enregistrements sonores, constitués essentiellement de la parole vive de l'auteur. L'ensemble de ce dernier coffret est organisé autour de deux émissions de radio. Au cours de la première, intitulée *Poésie ininterrompue*, produite par Claude Royet-Journoud, réalisée par Olivier d'Horrer et diffusée pendant une semaine, du 14 au 20 février 1977, Perec lut chaque jour des textes de lui ou d'écrivains anciens ou contemporains, avant de répondre aux questions de Bernard Noël. Le coffret comprend également l'enregistrement de deux entretiens avec Germaine Rouvre (au sujet de l'écriture des rêves) et Gérard Macé (au sujet du projet *Lieux*), et plus de deux heures extraites d'une désarçonnante *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon, le 19 mai 1978*, avec la participation de Claude Piéplu.

Ce que l'amateur de Perec ne saura pas pour autant, c'est que ce dernier est l'auteur d'une véritable œuvre radiophonique, au sens de «pièces» écrites spécifiquement pour la radio, mais que celles-ci n'existent qu'en... allemand³². C'est grâce à son ami et traducteur Eugen Helmlé que l'écrivain découvrit, en 1967, un genre dont le nom allemand, «Hörspiel» (littéralement «jeu d'écoute») connote bien le côté ludique et expérimental, tout en formant, terminologiquement, un couple avec le genre sérieux par excellence qu'est le drame («Trauerspiel», littéralement «jeu de deuil»). Une note manuscrite de Perec en dit long sur l'importance que cette découverte d'un nouveau moyen d'expression eut pour l'écrivain et sur le peu de reconnaissance dont il bénéficiait en France à cette époque:

entretiens avec des écrivains comme Aragon, Cendrars, Gide, Giono, Malraux, Miller, Queneau, Simenon, Vilmorin, Yourcenar.

32 Un CD avec l'enregistrement de la pièce *Die Maschine* de Perec et d'Eugen Helmlé, accompagné d'un livre où la «pièce» est transcrite et présentée, dans son contexte historique et esthétique, par Jochen Klippert, est paru en Allemagne aux éditions Gollenstein en 2001.

L'art du Hörspiel est pratiquement inconnu en France. Je le découvris au moment où s'imposa pour moi le besoin de nouvelles techniques et de nouveaux cadres d'écriture. Très vite je m'aperçus qu'une partie de mes préoccupations formelles, de mes interrogations sur la valeur, le pouvoir, les fonctions de l'écriture pouvaient y trouver des réponses, des solutions que je ne parvenais pas encore à trouver dans le cadre de mes recherches purement romanesques. L'espace privilégié du Hörspiel – l'échange des voix, le temps mesuré, le déroulement logique d'une situation élémentaire, la réalité de cette relation fragile et vitale que le langage peut entretenir avec la parole – sont ainsi devenus pour moi des axes primordiaux de mon travail d'écrivain³³.

Quant aux éditions Thélème, elles produisent essentiellement des «livres lus», dont un *À la Recherche du temps perdu* desservi par la répartition par tranches-volumes entre les voix – par ailleurs agréables à entendre – des acteurs André Dussolier, Robin Renucci et Lambert Wilson.

Mémoires et anecdotes

L'objectif affiché de ce tour d'horizon de la recherche en matière d'écritures radiophoniques était d'établir une sorte d'état des lieux, après l'histoire et avant travaux. Depuis quelques mois, on observe qu'un désir (ou un besoin) analogue fait prendre la plume à quelques acteurs de l'histoire – orale, sonore, éphémère – en question. En témoignent, pour partie du moins, deux livres autobiographiques signés, à quelques mois d'intervalle, Pierre Dumayet et Roger Grenier. Le premier, bien plus connu pour son «œuvre» télévisuelle que pour ses débuts à la radio (1946-1949), nous a livré en 2000 *l'Autobiographie d'un lecteur*, parue chez Pauvert. D'emblée, il se demande «si chacun de nous, lisant un livre, n'esquisse pas, à son insu, une adaptation bruitée» – ce en quoi on peut voir une forme originale de déformation professionnelle chez un homme de radio qui a travaillé en compagnie de Jean Lescure, de Pierre Desgraupes, de Jean Tardieu et de Raymond Queneau, mais qui n'a pas à proprement parler écrit «avec» le micro. Or, s'il fallait résumer la présence de Pierre Dumayet sur les ondes, c'est paradoxalement l'art de se taire pour faire advenir une parole: son «silence attentif, écrit-il, signifie: je ne voudrais pas vous empêcher de nous apprendre ce que vous allez dire si je me tais encore un peu»³⁴.

33 «Brouillon inédit» (cité par David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Seuil 1994, p. 407). Pour une présentation de la place que les cinq réalisations radiophoniques de Perec occupent dans son œuvre comme dans l'évolution du genre «Hörspiel» en Allemagne, on se reportera au volume *Écritures radiophoniques*, op. cit., pp. 73-86.

34 C'est tout le contraire de *L'Homme du silence*, livre bavard de Jacques-Pierre Amette (Seuil, 1999).

Roger Grenier, quant à lui, se souvient, dans *Fidèle au poste* (2001), de la radio dont il a fait «un de [s]es métiers». Sa contribution aux programmes de la RTF se limita assez longtemps aux «papiers³⁵», mais la radio n'en fut pas moins, et très tôt, «intimement mêlée à [sa] vie» – un peu, dit-il, à la manière du personnage que joue Woody Allen dans *Radio Days*. Comme les Bastide, Billetdoux, Dumayet et Agathe Mella déjà mentionnés, Roger Grenier est passé par le Club d'essai dont Tardieu résume, dans *On vient chercher Monsieur Jean*, les «deux tâches principales: celle d'ouvrir toutes grandes les portes de la radio à de jeunes talents, en leur permettant de s'exprimer librement, et celle d'utiliser au maximum le "signifiant sonore", jusque-là réservé presque exclusivement à la musique et qui, doté désormais d'un instrument aux ressources illimitées, se devait d'approfondir et d'élargir son propre domaine³⁶». Puis ce furent des entretiens, dont un, mémorable, avec Maurice Thorez... interdit d'antenne par le Conseil des ministres, tout comme un autre, avec Jean Genet, à ceci près que celui-ci fut interdit par le ministère de la Justice avant même d'avoir été réalisé, enfin des adaptations de Camus ou de Scott Fitzgerald. Pour donner une idée du ton employé par Roger Grenier dans ses souvenirs, voici le récit d'une émission à laquelle il a participé en tant qu'acteur:

[...] Il s'agit d'une œuvre de Samuel Beckett, Sans. Destiné à l'Atelier de Création radiophonique, c'est un texte combinatoire composé de six groupes de dix phrases qui sont ensuite montées de plusieurs façons. Beckett avait fait appel à des comédiens professionnels: Roland Dubillard, Roger Blin, et aussi à des non-professionnels: Alain Jouffroy, Jean-Pierre Faye, Ludovic Janvier et moi-même. Alain Trutat, co-réalisateur de l'émission, lui avait suggéré mon nom parce que j'ai une voix peu timbrée et que ces phrases devaient être dites de façon parfaitement atone. Dans la cabine du studio 114 de la Maison de la Radio, Beckett s'était installé au micro et nous faisait reprendre encore et encore, jusqu'à ce qu'il n'y ait pas une syllabe plus haute que l'autre. Ma consolation était qu'un grand acteur comme Roger Blin en bavait autant que moi. Comment dire, sans qu'aucun éclat vienne faire bouger l'aiguille du potentiomètre: «Petit corps petit bloc parties envahies cul un seul bloc raie grise envahie»?

Quand nous eûmes fini, tous les six, Samuel Beckett a fait soigneusement effacer les quelques indications, les rares traces de sa voix qui avaient pu être enregistrées quand, transmises par le micro d'ordre, elles retentissaient dans le studio. Puis il nous a emmenés boire un verre au bistrot en face.

Écrire pour et avec la radio, encore et toujours

Le pire serait de vouloir conclure, alors que le travail – forcément collectif – de réflexion sur la nature même de l'écriture radiophonique est juste amorcé. Laissons le soin du mot

35 «En ce temps-là, les chroniqueurs n'étaient pas autorisés à parler dans un micro», se souvient Roger Grenier (*op. cit.*, p. 24).

36 Gallimard, 1990, p. 87.

(provisoire) de la fin à un homme du métier qui vient de faire paraître un étrange petit livre aux éditions Calmann-Lévy: *L'Intervieweur* d'Alain Veinstein ne ressemble en effet à rien de ce qu'on a pu lire en la matière jusqu'ici. C'est pourtant de sa seule expérience radiophonique que nous parle l'auteur, mais il faut croire que celle-ci, au sens plein du mot, est rarement interrogée. Or qu'est-ce que c'est que parler, et faire parler, à la radio, qu'est-ce que ça fait d'être entendu par une foule innombrable d'auditeurs seuls, via un média à la fois trompeur (il fait croire au contact immédiat, là où tout repose sur la technique... du média) et révélateur (rien de plus vrai, au sens à la fois d'indomptable et d'incorruptible, que la voix seule), qu'est-ce que ça fait d'être envié par des gens qui ne savent rien de ce que signifie alimenter jour après jour un espace saturé de désir et d'essence insaisissable? Alain Veinstein est, depuis plusieurs années, «l'intervieweur» attiré des auteurs de livres de toutes sortes dans l'émission *Du jour au lendemain*, sur France-Culture. Le hiatus, c'est qu'on y parle des livres: or rien de moins évident que d'approcher, à travers la parole de son auteur, la vérité d'un texte écrit. Les médias en général font tout pour gommer cette différence, voire vantent les seuls livres dont les auteurs «passent bien» à l'antenne³⁷. Alain Veinstein a le mérite de remettre ce système en question et de refuser d'y apporter des réponses toutes faites. Ainsi, dans les dernières pages du livre, passant du «je» au «il», le narrateur émet l'hypothèse que «nous vivons aujourd'hui dans une telle proximité, dans une telle prétendue transparence, qu'il nous paraît superflu de nous mettre à l'écoute ou d'essayer de parler pour de bon. Quand il n'y a plus de secrets pour personne, de territoires obscurs et silencieux à explorer, celui qui tente de prendre la parole à partir de l'inconnu apparaît comme un intrus, un trouble-fête, sinon comme cet animal savant que l'intervieweur s'imagine être devenu à certains moments».

NB. Dans la mesure du possible, les informations données dans ce Propos ont été vérifiées et recoupées. Ce travail n'aurait pu être mené à bien sans le recours constant, quoiqu'à distance critique, au Dictionnaire de la radio de Robert Prot (Presses universitaires de Grenoble/INA, 1997), qu'on préférera à L'Écho du siècle, Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France, coédité en 1999 par Hachette et Arte sous la direction de Jean-Noël Jeanneney et réédité (avec une mise à jour) dans la collection Pluriel en 2001. Signalons enfin l'existence des trimestriels Cahiers d'histoire de la Radiodiffusion, édités par le «Comité d'histoire de la radiodiffusion»: c'est incontestablement une mine, mais il y a de tout et il faut savoir se les procurer.

³⁷ On y va même jusqu'à faire du manque manifeste d'aisance d'un auteur comme Patrick Modiano une preuve de l'authenticité des sentiments qu'il exprimerait, s'il en était capable, «à l'oral».

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Rechteinhabers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.