

1239

**Université Lumière  
Lyon II**

**DEA  
Sciences de l'Information et de la Communication**

**option :  
Langages et symboliques de la communication et des médias**

**MEMOIRE DE DEA**

**LA VOIX RADIOPHONIQUE OU LE MYTHE DE SCHEHERAZADE  
Sylvie Ridard Durbec**

Sous la direction de Bernard Lamizet

1996



Université Lumière  
Lyon 2

Ecole Nationale Supérieure  
des Sciences de l'Information et des Bibliothèques

Université Jean Moulin  
Lyon 3

## BIBLIOGRAPHIE

### **I. Histoire de la radio, ouvrages généraux**

BOUGNOUX Daniel, SCIENCES de l'INFORMATION et de la COMMUNICATION, collection Textes essentiels, Larousse, Paris, 1993

BROCHAND Christian, HISTOIRE GENERALE de la RADIO et de la TELEVISION, deux tomes, La Documentation Française, Paris, 1994

DORDHAIN Roland, LE ROMAN de la RADIO, La Table Ronde, Paris 1983

HAYES John S. and GARDNER Horace J., BOTH SIDES of the MICROPHONE, *training for the radio*, Part one, J.P Lippincott, New York, USA 1938

SABBAGH Antoine, La RADIO, *rendez-vous sur les ondes*, Découvertes Gallimard, Paris 1991

### **2. Ouvrages théoriques concernant le son et la voix dans l'audio-visuel**

CHION Michel,

GUIDE des OBJETS SONORES, INA/ Buchet-Chastel, Paris, 1983

La MUSIQUE ELECTROACOUSTIQUE, Que sais-je n° 789, Paris,

1985

LA TOILE TROUEE, Cahiers du Cinéma, Paris, 1985

LA VOIX au CINEMA, Cahiers du Cinéma? Paris, 1987

MAC LUHAN Marshall, POUR COMPRENDRE les MEDIAS, Seuil, Paris, 1968, collection Points 1977

PERRIAULT Jacques, MEMOIRES de l'OMBRE et du SON, Flammarion, Paris, 1981

SCHAEFFER Pierre,

TRAITE des OBJETS MUSICAUX, *essai interdisciplines*,

(ouvrage publié avec le concours du service recherches de l'ORTF) collection Pierres Vives, Seuil, Paris, 1966

MACHINES à COMMUNIQUER, GENESE des SIMULACRES, Seuil, Paris, 1970

### **3. Approches esthétiques**

BACHELARD Gaston, LE DROIT de REVER, P.U.F, Paris, 1970



DEHARME Paul, POUR UN ART RADIOPHONIQUE, Le Rouge et le Noir, Paris, 1930

GADDA Carlo Emilio, L'ART D'ECRIRE POUR LA RADIO, Les Belles Lettres, Paris, 1993

PRADALIE Roger, L'ART RADIOPHONIQUE, P.U.F, Paris, 1956

SCHAEFFER Pierre, LA COQUILLE A PLANETES, Paris, 1944, réédition INA, Paris, 1989

DIX ANS D'ESSAIS RADIOPHONIQUES, Paris, 1955, réédition Phonurgia Nova, Arles, 1989

( *Entretiens avec Pierre Scaeffler à Miramas en 1987, rediffusés en mai 1996 sur France Culture*)

WELLES Orson, FROM RADIO DRAMA in BOTH SIDES OF MICROPHONE, *part two*, ouvrage cité plus haut, New York, 1938

#### articles

BACHELARD Gaston, La diction poétique, in Cahiers d'Etudes de la Radio-Télévision n° 16, cahiers publiés par les éditions Flammarion, Paris

BAYER Raymond, Principes d'une esthétique radiophonique, in Cahiers d'Etudes de la Radio-Télévision n° 13

BRUNEAU Thomas J. Le silence dans la communication, in revue Communications et Langages, n° 20

COPEAU Jacques, Pour une esthétique de la radio, in Cahiers d'Etudes de la Radio-Télévision n° 9-10, publiés par les P.U.F

SCRIABINE Marina, Vers une Poésie radiophonique, in Cahiers d'Etudes de la Radio-Télévision n° 18

TETU Jean-François, La radio et la maîtrise du temps, article non paru, aimablement communiqué

#### 4 A propos de la voix

##### *Ce qu'en disent les poètes*

ARTAUD Antonin, OEUVRES COMPLETES et particulièrement Tomes XI et XIII, Gallimard, Paris

BACHMANN Ingeborg, LECONS DE FRANCFORT, *Problèmes de poésie contemporaine*, Actes Sud, Arles, 1986

CELAN Paul, STRETTE in GRILLE DE PAROLE, traduit par Martine BRODA, Bourgois, Paris,

DARRAS Jacques, PROGRESSIVE TRANSFORMATION DU PAYSAGE FRANCAIS PAR LA POESIE, Edition le Cri/ Jacques Darras, Liège, 1993

DICKINSON Emily,

AUTO PORTRAIT AU ROITELET, traduit par Patrick REUMAUX, Hatier, Paris, 1990

VIVRE AVANT L'EVEIL, Arfuyen, Paris, 1989

HOLDERLIN, OEUVRES COMPLETES, La Pléiade, Paris, 1967

LAPORTE Roger, UNE VOIX DE FIN SILENCE, I et II, Le Chemin, NRF Gallimard, Paris, 1967

QUIGNARD Pascal, LA LECON DE MUSIQUE, Hachette, Paris, 1987

ROBIN Armand,

MA VIE SANS MOI, Poésie Gallimard, Paris, 1967

ECRITS OUBLIES I et II, Ubacs, Rennes, 1986

EXPERTISE DE LA FAUSSE PAROLE, Ubacs, Rennes, 1990

FRAGMENTS, Gallimard, Paris, 1992

TARDIEU Jean, PROFESSEUR FROEPPPEL, Gallimard, Paris, 1954

UNGARETTI Giuseppe, NOTES pour une POESIE, Solin, Paris, 1980

### *Approches philosophiques et psychanalytiques*

AGAMBEN Giorgio, Vocation et voix, article paru dans la revue Détours d'écriture, Aix en Provence,

BENJAMIN Walter,

La PHOTOGRAPHIE, Essais I, 1922-1934, Denoël, Paris, 1971-1983

RASTELLI RACONTE et autres récits, Points Seuil, Paris, 1983

PARIS, CAPITALE DU XX<sup>e</sup> siècle, éditions du Cerf, Paris, 1989

(Egalement revue Europe n°804, avril 1996, consacrée à Walter Benjamin)

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, MILLE PLATEAUX, Minuit, Paris, 1980

DERRIDA Jacques,

L'ECRITURE et la DIFFERENCE, Seuil, Paris, 1967

LA VOIX et le PHENOMENE, P.U.F, Paris, 1967

ULYSSE GRAMOPHONE, Galilée, Paris, 1987

LE MAL d'ARCHIVE, Galilée, 1995

DOR Joël, INTRODUCTION à la LECTURE de LACAN, Denoël, Paris, 1985

LACAN Jacques, ECRITS, Seuil, Paris, 1967

LEVINAS Emmanuel, AUTREMENT QU'ETRE, ou au-delà de l'essence, Kluwer Academic, Martinus Nijhoff, 1974, Livre de Poche, collection biblio essais, Paris, 1990

VASSE Denis,

L'OMBILIC et la VOIX, Seuil, Paris, 1974

LE POIDS du REEL, la SOUFFRANCE, Seuil, Paris, 1983

### *Approches sémiologiques*

BARTHES Roland,

LA CHAMBRE CLAIRE, Cahiers du Cinéma/ Gallimard, Paris, 1980

LE GRAIN de la VOIX, entretiens, Seuil, Paris, 1982

L'OBTUS et l'OBVIE, Seuil, Paris, 1982

LE BRUISSEMENT de la LANGUE, Seuil, Paris, 1984

GIRARD Alain, Les rapports entre poésie et norme symbolique, mémoire de maîtrise sous la direction de Mme Tamine Gardes, Université d'Aix-Marseille, 1988-1989

JAUSS H.R. POUR une ESTHETIQUE de la RECEPTION, Tel Gallimard, Paris, 1978

MARIN Louis, LA VOIX EXCOMMUNIEE, Essais de mémoire, Galilée, Paris, 1981

ZUMTHOR Paul, INTRODUCTION à la POESIE ORALE, Seuil, Paris, 1983

### *Approches musicologiques*

GOULD Glenn,

Entretiens avec Jonathan Cott, traduits et présentés par Jacques Drillon, J.Cl.Lattès, Paris, 1983

Non, je ne suis pas un excentrique, entretiens réunis par Bruno Monsaingeon, Fayard, Paris, 1986

JACOBS René, La CONTROVERSE sur le TIMBRE du CONTRE-TENOR, Actes Sud, Arles, 1985

LEMAITRE E. ( sous la direction de) LA MUSIQUE SACREE et CHORALE PROFANE, Fayard, Paris, 1992 (Particulièrement ce qui concerne les Leçons de Ténèbres)

**Université Lumière  
Lyon II**

**DEA  
Sciences de l'Information et de la Communication**

**option :  
Langages et symboliques de la communication et des médias**

**MEMOIRE DE DEA**

**LA VOIX RADIOPHONIQUE OU LE MYTHE DE SCHEHERAZADE  
Sylvie Ridard Durbec**

Sous la direction de Bernard Lamizet

1996

Université Lumière  
Lyon 2

Ecole Nationale Supérieure  
des Sciences de l'Information et des Bibliothèques

Université Jean Moulin  
Lyon 3

## **La voix radiophonique : le mythe de Schéhérazade**

Existe-t-il une spécificité de la voix radiophonique?

Sylvie RIDARD-DURBEC

Université Lyon II

sous la direction de Bernard Lamizet

Université d'Avignon

### Résumé :

A la radio la voix constitue la médiation principale entre l'énonciateur et le destinataire. C'est elle qui, non seulement assume toute la présence mais également construit pour l'auditeur une représentation qui lui permette de rester à l'écoute. D'abord objet du désir des archivistes du son, Edison, Branly, Marconi, la voix devient instrument au service de la création radiophonique. Comme trace de réel fondant l'espace sonore, la voix donne à voir et à entendre une représentation dans le temps de son émission : elle définit une spécificité que nous appellerons radiophonique.

Descripteurs : Acousmatique, archivage, caractérisation physique, voix et différence, espace sonore, oralité, communication, parole.

### Abstract

When broadcasted on the radio the voice is the main mediation between addressor and addressee. It is the voice that not only assume the presence but also creates for the listener a representation that would motivate him to stay turned in.

At first, object of desire for the sounds archivists ( Edison or Branly) it will later become more of a tool in the service of radio creation. As a trace of reality, inducing the sound space, the voice is a means to see and hear a representation of its emission.

English keywords: Broadcasting, acousmatic, archivists, records, voice, sound space,

## SOMMAIRE

Exergues

**Ulysse et Schéhérazade**..... page 7

### 1-ESTHETIQUE DE LA RADIO : LA VOIX ACOUSMATIQUE

11A La voix sans visage..... page 10

11B L'écoute acousmatique..... page 16

12 Le silence de la voix à la radio

12A Y-a-t-il place pour le silence à la radio?..... page 27

12B Le silence de l'écoute..... page 29

12C Les personnages silencieux..... page 31

12D Le silence : irruption du réel..... page 33

13 Une caractérisation physique de la voix radiophonique..... page 35

### 2 LE RAPPORT A LA VOIX DANS LA CREATION RADIOPHONIQUE

21 La voix et la différence.....page 41

22 L'espace de la voix.....page 44

23 Voix et représentation : ce qui dit, ce qui dicte.....page 47

24 La voix radiophonique et le plaisir.....page 50

25 Une logique médiatée de l'indistinction.....page 52

### 3 LE TEMPS, LA DUREE, LA PRESENCE: Spécificité de la voix radiophonique

31A Présence et voix.....page 59

31B Le temps et la voix.....page 60

32 Conjurer la mort

32A Archiver la voix absente.....page 64

32B la voix trace de réel.....page 72



**CONCLUSION : LE SUJET DE LA VOIX DANS LA CREATION  
RADIOPHONIQUE "Nul ne saurait parler sans s'entendre".....page 76**

**Documents annexes**

Synopsis de Nadja étoilée

Bibliographie réalisée par André Venstein en 1958

Table des matières de la revue des Cahiers d'études de la radio et de la  
télévision depuis sa première parution (numéros de 1 à 20)

Sur le Hörspiel, programme de janvier et février 1996

**Bibliographie**

**Index alphabétique**

**Enregistrements**

*"Viens ici, Ulysse si prôné, grande gloire achéenne; arrête ton vaisseau pour écouter nos voix. Jamais un homme avec sa nef noire ne passe près d'ici sans écouter la voix mélodieuse qui sort de notre bouche; il s'en retourne ensuite charmé et plus instruit. Car nous savons tout ce que, dans la vaste Troade, Argiens et Troyens eurent à souffrir par volonté des dieux. Et nous savons aussi tout ce qu'il advient sur la terre nourricière.*

*Ainsi chantaient les Sirènes, en déployant la beauté de leurs voix. Mon coeur était rempli du désir d'écouter..."*

L' Odyssée, Chant XII

*"Ma soeur, si vous ne dormez pas, je vous supplie, en attendant le jour qui paraîtra bientôt, de me raconter un des plus beaux contes que vous savez."*

Les Mille et une nuits, Première Partie

*Petite boîte serrée contre moi pendant la fuite*

*(...)*

*promet-moi de ne pas soudain te taire.*

Bertolt Brecht, Poèmes, 1922

*Immense voix*

*qui boit*

*qui boit*

*Immenses voix qui boivent*

*qui boivent*

*qui boivent*

Henri Michaux, Epreuves, exorcismes, 1940-1944

## ULYSSE et SCHEHERAZADE

### ***Existe-t-il une spécificité de la voix radiophonique?***

Tout créateur impliqué dans la création d'œuvres radiophoniques, écrivain, réalisateur ou acteur, est pareil à Shéhérazade qui, racontant des histoires pour ne pas mourir, se devait de tenir son unique auditeur, le sultan Scharriar, dans une tension d'écoute telle que, lorsqu'elle interrompait le cours de son récit, elle retardait d'autant le moment ultime, la mort, la sienne, et celle de l'histoire. La conteuse faisait coïncider avec habileté le temps réel et le temps de la narration. C'est dire combien à la radio le temps représente à la fois dans sa durée et dans ce qu'il est comme référence, une manière de narration simultanée où l'auditeur doit trouver sa place, en tant qu'étranger à la fiction et séduit par elle. La narration simultanée dans le cas de Schéhérazade, c'est la narration qui se noue entre l'histoire racontée par la conteuse et celle racontée par les *Mille et une Nuits*, dans laquelle l'auditeur est le maître de la vie et de la mort. Cet auditeur est à la fois celui qui écoute le récit chaque nuit recommencé et différé et celui qui, à tout moment, a le pouvoir d'ordonner la mort de toute narration en faisant exécuter sa belle captive tout occupée à le capturer dans son récit. Tel est l'auditeur, pris dans la narration simultanée de l'imaginaire et du réel que conduit la voix radiophonique, entre mémoire et oubli de soi. Car la voix radiophonique porte en elle une différence, au sens que donne Derrida à ce mot, celle de la présence, perceptible dans ce qui constitue une narration simultanée menée avec l'auditeur.

Dès l'Antiquité, le lien entre la voix et la mort, entre captation et séduction, est fait. Les voix des Sirènes enchaînent et tuent les marins qui veulent les rejoindre et découvrir la source de ces voix qui les enchantent. Seul Ulysse, le premier auditeur radiophonique, écoute sans mourir les voix séductrices et acousmatiques des Sirènes, parce qu'il a compris leur pouvoir et s'est mis en situation d'y résister. Elles lui apportent la révélation du danger et de la beauté, entre présence et absence, que l'on retrouvera souvent évoquée par la suite et l'exemple de Schéhérazade confirme cette hypothèse. Les voix invisibles des Sirènes le signifient d'ailleurs bien à chacun des voyageurs qui

passer près d'elles, elles sont une source de savoir inépuisable, elles possèdent la connaissance du passé et de l'avenir, rappelant l'arbre de la connaissance dans la Genèse et l'interdit qui pèse sur la consommation de ses fruits. Entendre les Sirènes sans en mourir, tel est le désir d'Ulysse aux mille ruses et il y parvient, acquérant ainsi un savoir précieux.

La voix renvoie à une dimension ontologique à laquelle on ne peut échapper, entre la vie et la mort. Voilà ce qui explique le désir qu'ont eu tout de suite les précurseurs de la radio<sup>1</sup> de travailler sur le phonographe, dont le premier fut, d'après Alphonse Allais, le paléographe de Charles Cros, de capturer la voix afin, peut-être, d'échapper à une séduction mortelle. La matérialité de la voix "*inaugure la relation à l'autre*"<sup>2</sup> et la constitue, mais qu'en est-il dans le cas de la voix radiophonique? En toute voix, nous reconnaissons "*les dissonances, l'ardeur ou la platitude, la joie ou l'angoisse d'une présence qui cherche à se dire.*"<sup>3</sup> Cependant, comment établir avec certitude l'identité du sujet de la voix radiophonique?

Etrangère et semblable, telle est la voix de Schéhérazade, qui, tout en fondant la limite qu'elle traverse, assure un rôle de passeur. A cause de ce qui en elle parle du même et de l'autre, par le grain et le timbre, l'intonation, le cri ou la souffle. Mais à la différence de la conteuse arabe<sup>4</sup>, la radio est seulement voix. Voix sans image, acousmatique donc, voix sans représentation autre que sonore, voix tantôt solitaire, tantôt polyphonique. Tel est l'enjeu esthétique qui fonde la création radiophonique et sur lequel il convient de s'attarder pour en débrouiller l'écheveau.

Il nous est apparu utile de réfléchir à cette question de la spécificité de la voix radiophonique. Le concept de différance tel que l'a établi Jacques Derrida, dans plusieurs de ses travaux<sup>5</sup>, nous a paru pertinent pour déterminer ce qui, depuis les débuts de la radio, avait arrêté les premiers théoriciens de ce

<sup>1</sup>Est-ce un hasard si Edison est un sourd profond et si ses recherches vont lui permettre d'entendre enfin "le bel canto (but I can hear anything but the phonograph)". Prothèse réussie, le phonographe est un supplément qui fait accéder Edison au monde mystérieux des voix musicales. On sait qu'il enregistra plus de douze cents voix de chanteurs et de cantatrices. Il a raconté que toutes ses recherches avaient eu pour but de mieux entendre. Quant à Charles Cros, l'autre père du phonographe, selon l'expression de Jacques Perriault, s'il n'était pas sourd lui-même, il avait orienté son travail dans deux intentions, la conservation des voix, et la réalisation d'une prothèse pour les sourds. Il avait travaillé dès l'âge de dix-huit ans à l'Institut des sourds-muets comme répétiteur.

<sup>2</sup>Roland Barthes, *Ecoute in l'Obvie et l'obtus*, Seuil, 1982, 283 pages

<sup>3</sup>Denis Vasse, *L'Ombilic et la Voix*, Seuil, 1974, 218 pages

<sup>4</sup>On peut toutefois faire une remarque concernant le moment où elle prend la parole et charme par sa voix et son talent le sultan dont elle est l'épouse. Elle raconte dans la semi-obscurité de la chambre et arrête ses histoires à l'apparition des premières lueurs. "*Schéhérazade s'arrêta en cet endroit parce qu'elle remarqua qu'il était jour.*" Ainsi, dans l'obscurité intime de la chambre, la voix prend tout son sens, dans une écoute privée et quasiment acousmatique.

<sup>5</sup>Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, PUF, 1967, *L'Écriture et la différence*, Seuil, 1967, *De la Grammatologie*, Seuil, 1967, *Positions*, Seuil, 1972,

média, faisant osciller la voix radiophonique entre présence et absence. Ce que Jean Tardieu décrivait en ces termes en 1954 : "*C'est qu'il y a dans tout phénomène sonore et surtout dans la voix, un effet, à la fois physique et psychologique, plus ou moins intense, un effet de présence qui, à la radio, vient en quelque sorte compenser le fait que la vue nous y est interdite.*" Cette trace de réel que porte en elle la voix renvoie également à ce que Lacan désigne comme objet (a), plaçant la voix au rang des objets du désir en tant que, justement ils se dérobent et manquent. C'est dire combien, pour reprendre les mots de Roland Barthes, la voix radiophonique est ce qui signifie l'absence parce qu'elle est "*le lieu privilégié (eidétique) de la différence.*"<sup>6</sup>

Ainsi, comme le visage au cinéma capte le regard<sup>7</sup> du spectateur, à la radio, la voix pour celui qui l'écoute, construit l'espace sonore autour d'elle. En elle "*la présence devient discours*" dans "*l'entre deux originaire du savoir et du lieu*".<sup>8</sup> La voix acousmatique ou acousmètre, est partout, elle a le don d'ubiquité et parvient "*à habiter l'image la plus vide ou même l'écran noir*"<sup>9</sup>, la radio étant le voile d'invisibilité garantissant à l'auditeur la plus grande liberté dans la construction des représentations possibles. Paul Zumthor insiste sur le caractère magique de la voix acousmatique, délivrée du corps d'où elle vient : "*Aussi les mythologies occidentales assignent-elles (...) un rôle fascinateur ou terrifiant à la merveille qu'est une voix sans corps.*"<sup>10</sup> Il y a un exemple dans la Bible où il semble que le Verbe ait eu besoin de se rendre visible afin de convaincre encore davantage les Hébreux, c'est d'ailleurs un passage que cite Rabelais dans le Quart Livre au moment où il raconte la rencontre de ses héros avec les paroles gelées : "*Tout le peuple percevait<sup>11</sup> les voix, les flamboiements, la voix du cor et la montagne fumante; le peuple vit, il frémit et se tint à distance*" (Exorde, 20, 18). Cela n'enlève rien à la force du Verbe.

La radio nous offre cette merveille de *la voix sans corps*, la voix acousmatique, que nous allons nous efforcer d'approcher de plus près.

<sup>6</sup>Roland Barthes, O.C.

<sup>7</sup>cf Alfred Hitchcock, entretien donné aux cahiers du cinéma et cité par Michel Chion : "La première chose que je dessine, quel que soit le cadrage, c'est la première chose qu'on regarde, ce sont les visages. La position du visage détermine le cadrage." *La voix au cinéma*, 1982

<sup>8</sup>Denis Vasse, *L'Ombilic et la voix*, Seuil, 1974

<sup>9</sup>M.Chion, *La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1982

<sup>10</sup>Paul Zumthor, *Présence de la voix in Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983

<sup>11</sup>Rabelais semble comprendre le verbe percevoir au sens de voir et donne une interprétation visuelle de ce verset biblique.

## ***ESTHÉTIQUE DE LA RADIO : LA VOIX ACOUSMATIQUE***

### **1.1 A) La voix sans visage**

L'acousmètre, mot repris par Pierre Schaeffer<sup>12</sup> pour désigner un son que l'on entend sans voir la cause dont il provient, tel est le nom qui désigne le sujet parlant à la radio. En effet, toutes les voix radiophoniques, comme toutes les manifestations sonores entendues par l'intermédiaire de ce médium, sont, par définition, acousmatiques, c'est-à-dire sans source visible. Tel est bien l'enjeu sémiotique spécifique de la radio. On a même parlé à propos de la création radiophonique de "théâtre aveugle" ou d'une esthétique de la chambre noire. Dans un ouvrage sur les perceptions particulières que développent les aveugles, P. Villey a souligné l'importance de la perception auditive dans la fonction de communication : "*Les hommes ne communiquent pas par la vue, mais par l'ouïe*", ce qui renforce la place accordée au langage. Evidemment, à la radio, on objectera que le non verbal semble impossible, du fait même de la place faite à la parole et à la voix. Mais le non verbal, ce ne sont pas seulement les gestes, il y a aussi toute une part importante et sur laquelle nous reviendrons, qui concerne les sons du corps, comme le hoquet, les respirations, etc., ou encore le jeu sur la modulation du signifiant, comme les glossolalies dont fit usage à la radio Antonin Artaud dans une émission célèbre, qui ne relèvent pas de l'organique seulement. On peut aussi rejoindre Gilles Deleuze<sup>13</sup> lorsqu'il écrit que : "*la voix est toujours en avance sur le visage*" pour dire l'intensité du rapport à la voix pour celui qui l'écoute. C'est ce sur quoi se fonde l'esthétique radiophonique. Et la voix n'est pas seulement

<sup>12</sup>Pierre Schaeffer, *Traité des Objets Musicaux*, Seuil, 1966, 700 pages

<sup>13</sup>Gilles Deleuze, *Mille Plateaux, De la ritournelle*, Minuit, 1980

le domaine où s'exerce la parole. On sait le parti que l'on peut tirer à la radio du souffle, des hésitations, du silence même dans lequel la voix s'interrompt mais où l'on perçoit une respiration, et ces sons sont bien encore liés à la voix, au point que dans *The Revenge*<sup>14</sup>, l'on reconnaît sans hésitation possible, dans le souffle et les onomatopées, une voix, celle d'un homme acharné à accomplir sa vengeance. Tout cela confirme la voix comme instrument privilégié et représentation sonore de la présence humaine à la radio.

Le cinéma utilise aussi l'esthétique des voix acousmatiques, voix du narrateur dans *La Splendeur des Amberson* directement issue du travail radiophonique d'Orson Welles, ou voix du consul dans *India Song*, les exemples ne manquent pas. Au cinéma, l'acousmètre est doué du don d'ubiquité, du panoptisme, de l'omniscience propre au narrateur dans le roman du XIX<sup>e</sup>, et de toute puissance. Pour paraphraser Michel Chion évoquant les différents acousmètres au cinéma, on pourrait dire que la radio de chaque époque a eu l'acousmètre qu'elle méritait. Qu'on se souvienne des reproches fait à Radiolo<sup>15</sup> et encore davantage à Jean Roy, de Radio-Toulouse<sup>16</sup> ou Jean Toscane, et plus près de nous à la diction de certains présentateurs. Louis Merlin<sup>17</sup> s'est amusé à décrire cette école de voix radiophoniques : "*..la bouche en cul de poule, frémissant des amygdales, remâchant les syllabes, caressant au passage les consonnes d'un frémissement de langue... Quelques sous produits fossilisés des deux sexes datant de cette époque disparue, existent encore derrière quelques micros de la R.T.F. avec une cuvée particulièrement remarquable dans la haute fidélité sur France IV avec modulation de fréquence de la glotte.*"

En fait le poste de radio est à la fois masque et amplificateur de la voix, "*voile d'invisibilité*" garant de la spécificité de la voix acousmatique<sup>18</sup>. (cf. Mc Luhan, Chion, Schaeffer). En latin le mot *persona* veut dire masque. *Persona*, c'est sans doute sonare-per, c'est-à-dire faire résonner la voix à travers, ce qui était une des fonctions du masque dans le théâtre antique. En même temps que le masque occultait le visage (mais pas le corps), c'est-à-dire ce qui fait

<sup>14</sup>Andrew Sachs, *The Revenge*, pièce radiophonique anglaise, BBC

<sup>15</sup>Il s'agit du "speaker" Marcel Laporte, une des premières vedettes de la radio, qui prit ce pseudonyme à partir de 1922, date à laquelle Emile Girardeau obtient du Ministère des P.T.T l'autorisation d'émettre à partir de son poste, baptisé Radiola. Cette radio deviendra Radio Paris. Cf lettre d'auditrice : "*Mon petit Radiolo, ..tu ne te rends pas compte que ta mission consiste à ne pas changer, que tu es devenu un type bien parisien, que dis-je! mondial!*" publié dans les témoignages et documents, en appendice de *La Radio, rendez-vous sur les ondes*, o.c

<sup>16</sup>"Avec lui, les slogans publicitaires prenaient toute leur force; pas tout leur sens. Car il lisait sans essayer de comprendre; il lit pour lire, s'accordant des pauses au milieu des mots et déclamant ses petits textes sur des rythmes de haute fantaisie." Propos de Fernand Pouey cité par Christian Brochand in o.c. Tome I, page 387

<sup>17</sup>Louis Merlin, *J'en ai vu des choses*, Paris, Julliard, 1962

<sup>18</sup>Mac Luhan, *Pour comprendre les médias, le tam tam tribal*

que l'on reconnaît l'identité d'une personne, il rendait à la voix sa pérennité première, celle d'une représentation qui échappe à l'identification. En ce sens, le masque du théâtre grec préfigure la voix radiophonique dans la mesure où, on le verra, à l'écoute une voix peut susciter des représentations différentes. La radio en fait fonctionne comme un masque de l'absence.

Depuis l'origine, la voix radiophonique est une voix masquée à la différence de ce qui se passe dans la relation interpersonnelle où la voix est ce qui permet justement de reconnaître l'autre, puisqu'elle devance en quelque sorte le visage, la voix entendue et reconnue permettant le surgissement du sujet (Vasse). On pourrait reprendre les termes de Jacques Derrida et dire qu'en effet dans la relation intersubjective, il y a auto affection réciproque puisque les deux sujets se renvoient sans cesse leurs origines à travers l'immédiateté de la voix. "*Est présent ce qui n'est pas assujetti à la différance.*"<sup>19</sup> Par contre dans le cas de la voix radiophonique utilisée dans la création (dramatiques par exemple) l'identification est hasardeuse et même lorsque la voix du comédien est reconnue (voix très singulières de Jean Topart par exemple, d'Arletty ou d'Alain Cuny), elle met en avant une autre identification possible, symbolique, qui est de l'ordre de l'interprétation. La voix à la radio, c'est aussi la voix d'une fonction, au point que, dans certaines émissions radiophoniques comme par exemple le Panorama de France Culture, magazine quotidien de l'actualité littéraire, la voix de l'animateur masculin est en quelque sorte interchangeable et il serait bien difficile de dire si on a affaire à Marcel Bidlowski ou à Jacques Duchâteau, tant la fonction investit la voix de son autorité et ne permet d'identifier que le rôle, ici celui d'animateur, entre les différents participants d'un débat ritualisé et quotidien dont l'auditeur connaît les règles et les participants. L'oreille est en fait peu exigeante. Il lui suffit de reconnaître une certaine fidélité sonore pour qu'elle accepte ce qu'elle entend. Ainsi il suffit que la représentation sonore soit jugée acceptable et l'on sait à la radio que bien souvent les bruits que nous croyons reconnaître pour ce qu'ils sont, en réalité sont tout autres. Ils nous donnent l'illusion de ce que nous croyons entendre et cela nous convient. On reconnaît par exemple la prosodie de l'animateur avant de reconnaître son identité.<sup>20</sup>

Le masque donc, c'est l'anti-miroir, une forme de mise à distance du connu qui devient dès lors in-connu. Les spectateurs grecs avaient en face d'eux des

<sup>19</sup>Jacques Derrida, *Genèse et structure de l'essai sur l'origine des langues*, in *De la Grammatologie*, Minuit, 1967

<sup>20</sup> C'est le sens du travail que mène Jacques Vidal à l'INA quand il s'efforce de faire prendre conscience à des animateurs radio, de la prosodie particulière dont ils se sont fait les dépositaires et qui est héritée de toute une tradition radiophonique (cf voix d'Eve Ruggieri par exemple).



étrangers absolus, sortes de géants juchés sur des cothurnes et aux visages de bois ou de terre cuite. La voix radiophonique joue le même rôle, refusant le miroir comme moyen d'accès, elle se donne seulement comme voie d'accès à la représentation et ce, avec tous les moyens qu'elle a à sa disposition, du timbre à l'accent joué ou réel, du rythme jusqu'au bégaiement, par exemple. Le vocabulaire technique de la radio s'est d'ailleurs emparé du mot et l'a utilisé de manière très précise. L'effet de masque est un terme acoustique qui désigne un phénomène d'occultation d'un son par addition d'un son plus intense.

Pour Copeau<sup>21</sup>, le micro dans lequel parle le comédien radiophonique joue déjà le rôle de masque. D'une part il amplifie la voix et d'autre part, il occulte le visage du comédien en accentuant les spécificités vocales de l'acteur. On verra les ressources qu'en tirera Abraham A.Moles dans ses différentes recherches, afin de mesurer ce qui fait les qualités vocales d'une personne ou, avant lui, les précurseurs comme Edison ou d'autres, en constituant ce qu'ils appelaient un test acide pour les voix. *"Quand nous commençâmes à enregistrer le grand opéra, nous pensions que les difficultés qui altéraient les enregistrements provenaient du phonographe. Nous savons maintenant que ces difficultés proviennent des voix. Le phonographe m'a appris que la renommée et la réputation d'un grand opéra, qui sont supposées tenir à une voix, dépendent en réalité de la personnalité du vocaliste, de l'environnement théâtral et du pouvoir et de l'effet du rendu dramatique."*<sup>22</sup> Lorsque la voix, et c'est le sens de ce que dit ici Edison, est coupée de sa source et se présente sans le soutien de la représentation théâtralisée, elle est perçue pour ce qu'elle est, un timbre, un rythme, une qualité acoustique que ne vient pas relayer la présence physique du chanteur (et son jeu).

En effet, le micro est en quelque sorte l'instrument de la déthéâtralisation que l'acteur doit faire subir à son jeu. *"...l'acteur devant le micro, à condition qu'il s'y soit préparé par une étude approfondie et par un nombre de répétitions convenable, devrait trouver des conditions idéales pour reconstituer et manifester cette unité ( i.e. le tête-à-tête avec le texte) cette pure harmonie, cet équilibre parfait dont nous avons dit que la scène tendrait à le frustrer."* et plus loin, Copeau ajoute : *"...l'attitude devant le micro est une attitude purement intérieure."*<sup>23</sup> Et le paradoxe est que cette voix, coupée de son corps et de son visage, est en mesure d'incarner pour l'auditeur un personnage dans toute sa plénitude. *"Privée de visage, privée de l'autorité du regard, privée de mains et de corps, la voix de celui qui parle à la radio n'est pas désincarnée. Au*

<sup>21</sup>Jacques Copeau, in 10 ans d'essais radiophoniques, Phonurgia Nova, INA, 1989

<sup>22</sup>Thomas Edison, entretien donné à un journal américain, cité par Jacques Perriault.

<sup>23</sup>O.C

contraire. Elle traduit l'être avec une fidélité extrême. Elle le traduit même avec indiscretion." Et Pierre Schaeffer<sup>24</sup> commente à son tour le rôle du micro-masque que lui prêtent les propos de Copeau: " Lui qui avait enseigné le travail du masque, a-t-il songé qu'après tant d'exercices, le masque allait devenir inutile? Il avait été conçu pour gonfler les traits, mais aussi la voix, pour que l'acteur disparût derrière le personnage. Le micro est un autre masque qui inverse les rapports : le cri porte moins que le chuchotement, le héros cède la place à l'homme." En effet, on a pu reprocher aux professionnels, gens de radio rompus aux techniques de "la voix dans le masque" de ne plus faire passer qu'une diction emphatique obéissant à des codes oratoires figés. Reproches, on l'a vu, faits en son temps à des "speakers" comme Jean Toscani ou Jean Roy. Antonin Artaud, pendant les enregistrements de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, disait qu'il avait l'impression en s'entendant, d'avoir la voix d'Albert Lambert du Théâtre Français, ce qui n'était pas, pour lui, très encourageant, puisqu'il avait l'impression que parlait par sa bouche et dans sa voix toute une tradition qu'il réprouvait et dont il s'efforçait de ruiner l'esthétique<sup>25</sup>. Ici, ce qu'Artaud rencontre, c'est la difficulté qu'il y a à identifier sa propre voix. Ce qui rejoint la réflexion de Jacques Derrida dans *La voix et le phénomène* : "S'entendre et se voir sont deux ordres de rapport à soi radicalement différents".

On peut également évoquer les débuts du cinéma d'abord muet, puis sonore et souligner les liens importants entre esthétique cinématographique et esthétique radiophonique. Le film *Rébecca* d'Alfred Hitchcock fut d'abord un radiodrama réalisé par Orson Welles sur la chaîne de radio CBS dans le cadre du *The Campbell Playhouse* à partir du roman de Daphné Du Maurier. Le cinéaste acheta à Welles la bande son et elle devint celle du film, Hitchcock se contentant en quelque sorte de mettre des images et des visages sur les voix et la musique. Comme le fait remarquer Michel Chion<sup>26</sup>, citant Robert Bresson, le cinéma a toujours parlé mais on n'entendait pas ce qui était dit, on le lisait le plus souvent sur des cartons, tandis qu'un pianiste accompagnait en direct les images projetées sur l'écran d'une musique dont la fonction diégétique se voulait évidente. La voix était muette mais les lèvres des acteurs s'agitaient. Ils ne jouaient pas une pantomime et l'on a pu dire que le cinéma muet avait été en fait très bavard. Venue de la radio, la voix acousmatique s'appelle la voix off au cinéma. Elle résonne hors du cadre et vient habiter l'image vide de sa présence. Parfois elle habite tout le film et détient en quelque sorte le privilège

<sup>24</sup>Pierre Schaeffer, 10 ans d'essais radiophoniques, Phonurgia nova, INA, 1989

<sup>25</sup>Voir à ce propos dans Christian Brochand, *Histoire de la radio et de la télévision en France*, le chapitre consacré aux speakers, tome I, page 385 et suivantes.

<sup>26</sup>Michel Chion, *La voix au cinéma*, Edition des Cahiers du cinéma, 1982

d'être à l'origine même de l'oeuvre cinématographique. Dans *Psychose* Alfred Hitchcock a joué avec la voix acousmatique de la mère du personnage que joue Antony Perkins, jusqu'à susciter chez le spectateur l'angoissante question de se demander à qui appartient cette voix. Comme le dit Michel Chion, depuis le début du cinéma, "*ce sont les voix qui montrent l'image*"<sup>27</sup>. A la fin de *Psychose*, nous voyons le visage impassible d'Antony Perkins tandis qu'une voix hystérique, celle de sa mère? se met à dérouler un discours paranoïaque. La voix prend possession de l'image en même temps qu'elle affirme son emprise sur le corps et l'esprit du garçon. Ici c'est évidemment le lien entre cette voix -dont on comprend qu'elle est acousmatique et ce visage dont elle ne provient pas-qui crée la tension dramatique. Si l'on écoute la bande son d'un film, on ne peut discerner les sons visualisés des sons acousmatiques. Comme le remarque Pierre Schaeffer, "*ces films amputés de leurs images font, curieusement, d'assez bonnes émissions.*" Pourquoi? A cause de l'intensité dramatique qui relie les voix et les ambiances sonores, qui permet de faire l'économie des images. Dans le cas de *Psychose*, ça ne pourrait pas marcher puisque le film joue sur l'opposition des voix et des visages, du son et de l'image (Il y a d'autres séquences où l'on voit en gros plan le visage d'une actrice et où l'on entend les voix des gens qui parlent d'elle et de son départ). C'est un cas précis d'utilisation cinématographique de la voix acousmatique. En ce cas, bien entendu, la proposition de Pierre Schaeffer ne peut marcher. On pourrait également évoquer une pratique radiophonique : sur France Culture, on n'hésite pas, et particulièrement lorsque se tient un festival prestigieux de cinéma, Venise ou Cannes, à citer un extrait de la bande son d'un film. Et le plus souvent le résultat est étonnant et satisfaisant.

Le cinéma sonore va par ailleurs puiser nombre de ses techniques narratives et nombre de ses réalisateurs et de ses techniciens dans l'univers de la radio. Orson Welles en est un des exemples les plus fascinants. Il conservera longtemps le goût des voix acousmatiques dans ses films, prêtant également sa voix à différents personnages, illustrant ainsi cette capacité qu'a la voix radiophonique d'habiter des représentations multiples et différentes, ce sur quoi nous reviendrons lorsque nous aborderons la voix et la représentation. L'expérience du *Theater on the Air* lui avait en effet permis d'expérimenter le pouvoir de représentation de la voix humaine et également de réfléchir à la prosodie particulière de certaines voix radiophoniques comme celle des speakers. Il saura se servir de tout cela dans *La Guerre des Mondes*<sup>28</sup>.

<sup>27</sup>Michel Chion, O.C.

<sup>28</sup>Voir à ce propos l'introduction à l'oeuvre radio d'Orson Welles in *La guerre des Mondes*, réédition Phonurgia Nova, 1989

### 1.1 B) Vers une écoute pure, acousmatique:

On appelle écoute pure une écoute dans laquelle l'auditeur ignore la nature réelle de la source des sons qu'il entend. C'est ce type d'écoute qui caractérise l'écoute à la radio, et plus spécifiquement encore la création radiophonique, qu'elle soit documentaire, dramatique ou musicale. C'est une posture si particulière qu'elle suscite un certain nombre de réflexions. Pour les psychologues et les spécialistes de l'audition, la radio permet le voyage immobile grâce aux sons, et réintroduit une mémoire embryonnaire, celle du fœtus dont on sait maintenant qu'il est mesuré d'entendre et d'écouter.<sup>29</sup> Dans le *Traité des Objets Musicaux*, Pierre Schaeffer s'attarde dans le chapitre *Le donné à entendre* sur le sens premier du verbe entendre pour montrer combien ce sens s'est modifié. Ainsi il distingue *entendre-écouter*, *entendre-ouïr*, *entendre-concevoir-comprendre*, et cela lui permet de délimiter des attitudes d'écoute différentes. D'écouter comme attitude d'intérêt manifeste, à ouïr, verbe de perception, Schaeffer trace la cartographie des différentes postures de l'écoute. Il met en lumière deux couples d'écoute, d'une part une écoute naturelle qui s'oppose à une écoute culturelle, et d'autre part une écoute banale qui s'oppose à une écoute praticienne (professionnelle). Cette recherche s'inscrit dans un courant très actif depuis les années cinquante.

C'est également le sens du travail mené dans les *Cahiers de la radio-télévision* à une époque où la réflexion théorique sur le média radiophonique est à son apogée. "Je crois que l'activité parlée de la radio pose des problèmes plus complexes et plus spécifiques que son activité musicale."<sup>30</sup> C'est mettre en évidence le problème posé par l'écoute, non seulement de la parole, mais de la voix. Lorsque le psychologue Paul Fraisse, à la demande de Jean Tardieu, livre ses réflexions sur la psychologie de l'audition, il met tout suite l'accent sur ce que représente l'écoute "aveugle" de la voix acousmatique. Il évoque également ce que nous appelons ici la narration simultanée, c'est-à-dire le fait que l'auditeur, à la différence de l'aveugle, perçoit deux mondes, celui que lui fait connaître l'espace sonore de la radio, mais aussi l'univers dont il est entouré, univers visuel mais aussi sonore. Ce que souligne Paul Fraisse, c'est la dépendance de l'auditeur aux images. La radio est un média déjà perçu comme en concurrence possible avec les images télévisuelles. On connaît alors les travaux réalisés par les services de la Columbia Broadcasting System

<sup>29</sup> On peut ici évoquer entre travaux éminents et riches d'enseignement, les ouvrages d'Alfred Tomatis qui a frayé la voie à la recherche en phoniatrie, et en psychologie de l'audition. (*L'Oreille et la voix*, Laffont)

<sup>30</sup> Paul Fraisse, *Psychologie de l'audition*, in *Cahiers de la radio-télévision*, n° 2, 1954

établissant la supériorité, au niveau de l'audience, des émissions télévisées auprès des enfants dans le cadre d'une approche éducative. L'image est jugée un support plus concret que le son. D'autre part, la réception radiophonique est sujette à toutes sortes de perturbations et Fraisse cite des travaux montrant le lien important qui existe entre la voix et la mémorisation, bonne ou mauvaise, "*selon le speaker*" et pouvant varier de 40 à 70%. Ce qui fait la nature du média radiophonique, c'est également, et nous reviendrons sur cet aspect plus loin, "*son caractère temporaire*", comme le dit Paul Fraisse. "*A chaque instant, dans ce monde physique, à un stimulus succède un autre stimulus.*" La perception d'une trop longue série est impossible, la mémorisation ne pouvant aller au-delà d'un certain seuil et, à la différence de la lecture, l'audition ne permet pas le retour en arrière puisqu'il s'agit d'un développement linéaire dans le temps. Sauf, bien évidemment dans le cas d'un enregistrement. "*En réalité, nous ne percevons, écrit Paul Fraisse, jamais que ce que nous souhaitons percevoir.*" C'est ce qui fait de l'auditeur un récepteur à part entière, et non une simple machine à enregistrer. Toutefois l'auditeur, confronté au message radiophonique et à la voix qui le transmet, se trouve inclus dans une société qui l'englobe et dont il fait partie, même si l'écoute radiophonique est le plus souvent une écoute solitaire.

L'écoute radiophonique est une écoute privée, à ce titre spécifique de la pratique radiophonique. La situation de l'auditeur ne lui permet pas de communiquer avec l'émetteur, ce que lui reprochent Brecht ou, plus près de nous, Baudrillard. Cet aspect a souvent été souligné, et ce, dès les débuts de la radio. Comment permettre à l'auditeur d'échanger son point de vue, d'autant que l'écoute va devenir, avec le temps, de plus en plus individuelle? On substituera une polyphonie de voix, à la voix unique du présentateur pour donner à l'auditeur la perception d'un lieu d'échanges de points de vue où le sien peut trouver un relais. L'écoute privée est, dès les années 30 mise en évidence et sa spécificité doit induire un art nouveau, celui de l'écoute radiophonique. Pour Paul Deharme<sup>31</sup>, le fait que l'auditeur soit le plus souvent seul conduit à rayer toute référence au théâtre. Jean Tardieu dira combien une sociologie du public radiophonique se révèle difficile, en raison de l'isolement de l'auditeur. En effet le plus souvent le public est réduit à un auditeur. Il s'agit donc d'établir une "*relation de personne à personne*"<sup>32</sup> que renforce la voix de l'acousmètre. A cause du caractère confidentiel de la réception radiophonique, aspect souligné par les nombreux théoriciens de la radio, l'auditeur est souvent comparé à une sorte d'initié. Ici nous pourrions rappeler

<sup>31</sup>Paul Deharme, *Pour un art radiophonique*, Le Rouge et le Noir, 1930

<sup>32</sup>Mac Luhan, *Pour comprendre les médias, le tam tam tribal*

la référence à Pythagore qui parlant à ses disciples derrière un rideau, est en quelque sorte l'ancêtre de l'acousmètre radiophonique, s'adressant à des initiés-auditeurs, solitaires dans un espace clos et privé. " *Pourquoi n'essaierions-nous pas de transformer un instant votre chambre, votre salon en un domaine enchanté?*" interroge un écrivain radiophonique en s'adressant à ses futurs auditeurs. Paul Fraisse fait état des travaux des psychologues américains sur la réception de l'auditeur et la frustration qui l'accompagne souvent. Dans sa communication aux *Cahiers de la radio-télévision*, il insiste sur l'isolement de l'auditeur et le fait qu'il n'est pas "*dans une ambiance qui favorise la perception.*" Toutes ces considérations ont une visée: faire prendre conscience aux hommes de radio de la spécificité de la réception radiophonique afin de tirer parti au mieux des possibilités qu'offre le média.

Dès les début de la radio apparaissent en France de nombreuses associations d'auditeurs. La première<sup>33</sup> est créée à la fin de 1923 et elle a clairement pour but de soutenir l'action des stations d'état. De 388 adhérents en 1924, elle passe à 12000 membres en 1926. Certaines sont alliées aux radios privées comme l'ADAR avec Radio Paris, ou l'ARCAZ qui, après une période apparemment heureuse avec le poste privé de Radio Juan les Pins, rejoint la radio publique et en vient à dénoncer l'emprise commerciale et capitaliste des postes privés<sup>34</sup>. Ces mouvements d'auditeurs deviennent des partenaires des journalistes et il arrive même que certaines stations privées se dénomment "*coopérative d'émissions dirigées par des auditeurs.*" L'époque est aux discussions passionnées sur l'existence de deux radios, les postes privés, extrêmement nombreux et qui jouissent de beaucoup d'avantages, et la radio publique. La première association d'auditeurs des radios privées est créée en 1929 et en 1936, Radio Cité crée l'Association des auditeurs et des petits amis de Radio Cité avec 14 301 adhérents. "*On ne saurait exploiter un poste de T.S.F. sans faire appel aux auditeurs : une petite révolution*", peut-on lire dans l'hebdomadaire de Radio Cité. On le voit, il est question de s'intéresser aux usagers, d'écouter leurs réclamations éventuelles et d'en faire des partenaires à part entière. Or, si le nombre d'adhérents est impressionnant, il traduit un besoin grandissant de communication et d'information de la part d'un public issu de la classe ouvrière et qui se trouve demandeur à plus d'un titre. Indéniablement l'auditeur est actif et se pose en interlocuteur. Mais les choses sont loin d'être simples et le fonctionnement de ces associations révèle les tensions qui existent dans le monde radiophonique ( et politique) des années

<sup>33</sup>C'est l'Association générale des auditeurs de TSF Paris PTT.

<sup>34</sup>Voir à ce sujet Christian Brochand in *Histoire de la radio et de la télévision en France*, le chapitre concernant les associations d'auditeurs, page 250 et suivantes.

trente. Outre les conflits à l'intérieur des associations elles-mêmes, il y a des conflits entre associations et plus grave encore, des conflits avec les partenaires, qu'ils soient privés ou relevant de la direction des PTT. Ce qu'aviveront encore davantage les décrets de 1933, minimisant la gestion par les associations des programmes et des émissions; les élections de 1935<sup>35</sup> porteront à leur apogée les conflits de toute sorte. La lutte pour le pouvoir devient très vive et l'on voit apparaître des professions de foi qui mettent à jour ou, au contraire, camouflent habilement les positions idéologiques des associations. Par exemple le "Front Populaire pour la liberté du micro" est soutenu par la gauche et rassemble sur ses listes des communistes et des socialistes. Son programme revendique clairement :

- " -la liberté du micro;
- le droit d'expression par T.S.F. de toutes les formes de la pensée humaine;
- une défense active contre tous les fauteurs de parasites;
- l'organisation d'un réseau national (...)
- la dénonciation de l'usage exclusif et de l'abus intolérable que les gouvernements ont fait au pouvoir de la radio nationale;
- une radio, libre, jeune, moderne et des programmes de qualité.

Dans un rapport au Président de la République, Georges Mandel dira que ces élections auxquelles ont pris part 220 000 auditeurs "...ont témoigné de l'intérêt pris... à la nouvelle organisation administrative de la radiodiffusion." Mais tout cela ne va pas durer et l'auditeur, avec l'occupation, est renvoyé à un rôle passif. Il n'est plus question qu'il participe de quelque manière que ce soit, à l'élaboration des programmes. Il devient un élève docile et soumis à la propagande pétainiste. Par la loi du 6 septembre 1940, le régime de Vichy supprime tout ce qui avait trait à une participation des associations dans la gestions de l'administration de la radio. Il s'agit de ne plus laisser la moindre trace de gestion démocratique. Toutefois, certaines radios privées, après 1981, vont retrouver cet usage d'une gestion associant les auditeurs. On peut donner ici comme exemples Radio Maguelonne, radio associative émettant à Montpellier, dont le conseil d'administration est constitué à parts égales d'auditeurs et d'animateurs.

<sup>35</sup>"Ainsi les usagers sont associés à l'administration pour la bonne marche et le développement de la radio. Cette mesure compte tous les avantages et tous les inconvénients du suffrage universel; mais, grâce à elle le public qui paie est juge des programmes et possède le moyen d'exercer son influence sur leur composition".déclaration du ministre Georges Mandel, après les décrets de 1935, cité par Christian Brochand in o.c.

Le transistor va modifier l'image d'un auditeur isolé dans un espace clos<sup>36</sup>. Il permet de diffuser une nouvelle culture à destination d'un public jeune qui écoute collectivement la radio et ce, souvent à l'extérieur. On pourrait également rappeler que la voiture est devenue un nouveau lieu privé d'écoute. Quatre voitures sur cinq sont équipées d'un autoradio. Ce lieu mobile n'en est pas moins une extension du domaine privé de l'auditeur. Ainsi le mouvement amorcé après la guerre continue, malgré la petite révolution du transistor et l'apparition d'un nouveau public adolescent avide de se retrouver dans le miroir que lui tendent certaines radios F.M., l'écoute radiophonique se caractérise toujours par une pratique solitaire et privée.

L'ouverture que constitue l'écoute d'une voix nous amène dans ce lieu "*dans lequel se produit l'articulation entre vivant et langage*."<sup>37</sup> Rappelons l'étymologie du verbe entendre qui vient du latin *intendere* qui signifie tendre vers. Lorsque le mot passe dans la langue française au XI<sup>e</sup> siècle, il acquiert simultanément deux significations, d'abord le sens de percevoir, c'est-à-dire saisir par l'intelligence précise le Robert, et dans le même temps une signification où le rôle de la perception est établi, percevoir par l'ouïe, et cette dernière acception est rapprochée du mot écoute. Dans le même verbe se retrouvent donc deux aspects fondamentaux de l'acte d'écouter, compréhension et audition, écoute de la voix que l'on entend et qui tend vers nous, voix que l'on comprend et que l'on écoute retentir en soi. Carlo Emilio Gadda dans les années cinquante établit ce qu'il appelle des "*normes et précautions impératives à quiconque parle devant un micro, ou écrit un texte destiné à la radio*". Il se place le plus souvent du point de vue de l'auditeur et, se mettant à sa place, met en garde ceux qui oublieraient des règles élémentaires d'après lui, concernant la capacité d'attention de l'auditeur radiophonique. "*Les paramètres de l'écoute radiophoniques sont : accessibilité physique du programme (en termes autant acoustiques qu'intellectuels) , clarté, bonheur rythmique, limpidité de la diction*." Et Gadda rappelle que le "*public qui écoute une émission n'est appelé public que par commodité. Il est en réalité constitué de "personnes singulières"* qu'il appelle monades un peu plus loin.

Dès les débuts de la radio, à l'époque de Radio-Paris et de Radio LL, cet aspect privé de l'écoute radiophonique va être un des gages du succès du nouveau média. Un article de l'Illustration de mars 1923 fait un portrait particulièrement évocateur de l'auditrice-type jusque là prisonnière dans

<sup>36</sup> Antoine Sabbagh, *Histoire des publics à la radio*, Paris, 1994

<sup>37</sup> Giorgio Agamben, *Voix et vocation*, in revue Détours numéro spécial consacré à Holderlin, 1987



l'appartement familial: " *Aujourd'hui un miracle de la science a fait s'écrouler les barreaux de la prison. Sans quitter son foyer, sans cesser de surveiller les jeux de sa petite soeur, la jeune fille se trouve au centre des effluves de beauté et de tendresse qui cheminent invisibles dans l'air.*" C'est évidemment une manière bien particulière de décrire l'écoute radiophonique pour un type de public tout en signalant l'intérêt de ce nouveau média pour les pères de famille puisqu'il fait rêver sans danger les jeunes filles. Effectivement, si l'on étudie les publicités qui circulent alors dans la presse écrite et sur les murs, on trouve de nombreuses représentations de jeunes femmes ou de jeunes filles dont le regard extatique vise à souligner le pouvoir encore mystérieux des ondes hertziennes. Est-ce cela, le raptus radiophonique? Ensuite, dans les années trente, on assistera à de nouvelles représentations, montrant davantage une écoute familiale de la radio. Cela culminera avec l'avènement du Maréchal Pétain<sup>38</sup> qui conseille vivement l'écoute familiale, sans doute à cause du retour aux valeurs traditionnelles qui désignent la famille comme fondement de la société française dans le programme de Vichy. Egalement toute une série de représentations concerne la colonisation et l'on peut ainsi voir des bédouins regroupés autour d'un poste de radio ou un africain en train de suivre les palabres d'un président sur son transistor. Il y aurait une étude intéressante à mener sur les représentations de l'écoute radiophonique depuis l'origine jusqu'à nos jours, à travers les différents supports, encarts publicitaires, etc., dans la presse et dans le domaine de l'affiche.

Pour les premiers théoriciens de l'art radiophonique, écouter est à rapprocher de rêver. Le rêve est une représentation comme la radio qui doit à son tour susciter des images dans l'esprit de l'auditeur. Paul Deharme<sup>39</sup> établit trois postures caractéristiques de l'écoute radiophonique: la contemplation passive qui va jusqu'à l'oubli total de soi, la contemplation active avec identification à la voix du moi-je, et enfin l'auditeur-observateur, celui qui participe activement à l'action radiophonique, mais ne se laisse pas aller à une identification trop simpliste. Comme dans le rêve, l'auditeur est en état de réception privilégiée. Ainsi l'auditeur "*vivra un rêve dirigé*" par le créateur radiophonique. C'est bien le sens des propos que tint le 29 novembre 1929 sur l'antenne de Radio Paris, René Bizet pour qui "*la T.S.F. est certainement un des moyens les plus étonnants de créer de l'in vraisemblable et le faire admettre.*"

Dans *Comment écrire pour la radio*, Marcel Merminod<sup>40</sup> reproche à l'écriture radiophonique de n'être le plus souvent qu'un écrit verbalisé, alors

<sup>38</sup>C'est aussi la période où, dans l'administration radiophonique, on voit s'interrompre une gestion démocratique associant les auditeurs à l'élaboration des programmes.

<sup>39</sup>Paul Deharme, O.C.

<sup>40</sup>Marcel Merminod, *Comment écrire pour la radio*, édition Héliographia, Lausanne, 1945

que le texte doit être avant tout parlé et il ajoute qu'il est nécessaire de "*se souvenir qu'il est beaucoup plus facile d'écrire pour un auditeur que pour un vaste public.*" De nombreux écrivains se sont interrogés sur l'écriture radiophonique et sa mise en oeuvre. Paul Deharme donne l'exemple d'une nouvelle d'Ambrose Bierce adaptée à la radio et qui est diffusée par Radio Paris en 1928 et Radio Juan Les Pins en 1929. "*Un incident au Pont du Hibou*" devait être écouté dans l'obscurité et l'on avait expressément demandé aux auditeurs de se mettre à la place du planteur, héros de l'émission. Les consignes insistaient évidemment sur ce qui paraissait spécifique à la fois à l'écriture radiophonique et au canal. Il s'agissait de faire jouer à plein le raptus radiophonique à l'aide d'opérations démiurgiques, visant à instaurer la présence plénière des voix. Ici, c'est le processus de l'identification qui fonctionne, proposé délibérément à l'auditeur comme médiation pour entrer dans l'univers radiophonique. A la différence de ce que demandera Brecht aux gens de radio dans ses réflexions sur l'utilisation de ce média<sup>41</sup>, quand il préconise comme au théâtre de fonder la relation émetteur récepteur non plus sur ce type de processus d'identification qui lui paraît à la fois illusoire et dangereux parce que ne permettant pas à l'auditeur d'exercer un esprit critique, mais bien plutôt de travailler dans le sens d'une relation interactive fondée sur la mise à distance, la *distanciation*, Deharme mise sur l'extrême présent que constitue le temps radiophonique pour faire coïncider le je narratif avec le je de l'auditeur et l'on pourrait parler à ce propos de narration simultanée menée en toute connaissance de cause.

De même le rapprochement doit être fait entre l'espace mental, privé de l'auditeur et l'espace sonore créé par la radio. Pierre Schaeffer<sup>42</sup> a d'ailleurs émis un certain nombre de propositions qui, si elles concernent la musique électroacoustique, parlent aussi pour la création radiophonique, d'autant que c'est grâce à l'atelier de création radiophonique que la musique concrète a vu le jour: "*Telle est la suggestion de l'acousmatique: nier l'instrument et le conditionnement culturel, mettre face à nous le sonore et son "possible" musical.*" Il s'agit de frayer un chemin entre code et simulacre. Nier l'instrument, c'est mettre à l'honneur le média radiophonique et sa ressource acousmatique. L'instrument classique est rejeté au profit de la recherche sonore. Schaeffer n'était pas musicien, on le lui a assez reproché, il était homme de radio et son intention était de se servir de toutes les ressources qu'offrait le média. Déjà en 1934, dans ses *Essais sur Brecht*, Walter Benjamin affirmait que la forme du concert serait rendue obsolète par la radio. Dans le

<sup>41</sup>Bertolt Brecht, Théorie de la radio in *Ecrits sur l'art et le théâtre*, l'Arche

<sup>42</sup>Pierre Schaeffer, *Traite des objets musicaux*, 5.6.

cadre de ces ateliers de création, que ce soit à Radio-Jeunesse ou au studio d'essai, soit de 1942 à 1952, la musique est faite uniquement pour être écoutée avec des hauts parleurs, mais plus du tout jouée par des instruments. F. Bayle dans les années soixante crée l'acousmonium qui suppose une écoute privée, radiophonique donc.

Dans le *Manifeste futuriste* de Marinetti et Masnatta(1933)<sup>43</sup>, nous pouvons lire cette proclamation qui, elle aussi, affirme la rupture que constitue l'art radiophonique:

**"La radia sera :** *Un art nouveau qui commence là où cessent le théâtre, le cinématographe et la narration."*

Cet art nouveau que Marinetti et Masnatta appellent de leurs vœux renvoie dos à dos le cinéma et le théâtre, arts où les spectateurs se retrouvent collectivement et constituent un public. Quant à la narration, il ne s'agit pas de l'esthétique du roman, mais de la structure narrative que l'on utilise aussi bien au cinéma qu'au théâtre en tant que technique. Ce que la radio alors apporte de neuf, c'est ce rapport à l'oeuvre, à la voix que fonde l'écoute et qui se retrouve, me semble-t-il, dans le concept de narration simultanée.

D'autre part, il n'est pas étonnant que des gens comme Copeau aient préconisé la mise en ondes des oeuvres poétiques et que nombre de poètes, de Desnos à Tardieu, se soient passionnés pour le média radiophonique. "*Le meilleur style radiophonique* écrivait Marcel Merminod, *je l'ai trouvé chez Rilke ou encore Claudel.*" Il y a là une proximité certaine. La voix du poète est toujours à entendre dans son écriture, elle y est enserrée mais présente. Ce qu'ont su reconnaître également des professionnels de la radio comme Yvon Belaval ou Marina Scriabine. Paul Valéry ne disait-il pas que lorsque la poésie fut imprimée, elle en fut abâtardie?<sup>44</sup> Le lyrisme suppose-t-il la voie inactive de la page, ou la voix active de la radio? Le débat chez les poètes est loin d'être clos. "*Par les conditions particulières d'écoute, par les moyens dont elle dispose pour feutrer, filtrer, réverbérer, ralentir, accélérer etc...; la voix humaine, (...) la radio peut, à ce qu'il semble, devenir le lieu privilégié de diffusion poétique...*" écrit Yvon Belaval dans une communication faite au Centre d' Etudes radiophoniques en 1954<sup>45</sup>. Aujourd'hui, de semblables lieux de diffusion existent à la radio, bien peu nombreux cependant, mais une station comme France Culture ponctue la journée de l'auditeur de rendez-vous poétiques. Nous vivons un temps où la parole poétique autrefois présente dans la cité en est singulièrement absente. Plus de lieux où écouter la poésie, ou très

<sup>43</sup> cité dans la revue *Interférences*, Radio mon amour, avril 82

<sup>44</sup> Paul Valéry, *Poésie et pensée abstraite* in *Variétés V*, Gallimard

<sup>45</sup> Yvon Belaval, *Poésie et radio*, in *Cahiers de la radio-télévision*, sous la direction de Jean Tardieu, N°2, 1954

spécialisés, comme la Maison de la Poésie ou lors de récitals poétiques. La radio, parce qu'elle privilégie la voix en absentant l'image, se rapproche de l'acte de lire et conserve ce rapport solitaire à l'oeuvre, lui restituant une présence nouvelle. Bien sûr, on objectera que la poésie n'est pas seulement lieu d'une solitude redoublée que la voix renforcerait presque idéalement. La poésie peut aussi être fête collective et supposer un public actif comme au théâtre. Je crois qu'il n'y a pas forcément d'opposition entre ces deux esthétiques, entre le poème écouté dans le recueillement que procure l'écoute radiophonique, et le poème lu ou dit, ou encore joué, dans une assemblée. Certes on peut noter l'évolution qui a fait passer la poésie, art de la durée et de la sonorité, art à écouter donc et ayant toute sa place à la radio et dans la cité, à un art du regard où peu à peu le blanc, tel un silence typographique, a remplacé la voix. La question est celle posée par l'avènement de la parole poétique., de son avoir lieu. *"Juste cet instant où le sentiment vivant et originel, purifié jusqu'à devenir pure Stimmung ouverte à un infini, se trouve comme infini dans l'infini, comme un tout spirituel en un tout vital, c'est en cet instant que l'on peut dire que le langage est pressenti."*<sup>46</sup> Et cette voix sans son va permettre l'avènement de la voix poétique.

André Breton qui était farouchement opposé à toute mise en ondes de la poésie, ainsi que Paul Eluard, a cependant donné son accord pour l'enregistrement de *Nadja* dans le cadre du Club d'essai. Et a été heureux du résultat<sup>47</sup>. Je laisserai la parole à un poète contemporain, Jacques Darras: *"L'oral est devenu pour moi le plein océan où je lance ma parole comme une étrave dont le sillon se referme aussitôt que je suis passé et dont la marque écrite ne peut plus avoir que la forme approximative, changeante, instable qu'on appelle poésie."*<sup>48</sup>

*"L'art radiophonique est un art de l'espace sonore. Très proche de l'espace mental."* note à son tour Jean Tardieu dans les *cahiers d'étude de la radiotélévision*. Et à ce titre, très proche de la poésie. Dans la poésie, on retrouve également un faire et un dire qui s'accommodent avec la technique radiophonique. Robert Desnos a participé à l'aventure à l'initiative de Paul Deharme dans les années 34-37, en écrivant *La Complainte de Fantomas* spécialement pour la radio et Antonin Artaud en jouant le rôle de Fantomas, mas aussi en assurant la direction d'acteurs, donc de voix radiophoniques.

<sup>46</sup>Holderlin, *Oeuvres complètes*, la Pléiade

<sup>47</sup>Voir documents en Annexes. C'est André Almuro qui adapta *Nadjad'* André Breton à la radio. Comme il le précise dans un article des *Cahiers de la radio-télévision* ( n°5, 1956) il s'agissait d'une re-création de l'oeuvre en fonction des spécificités radiophonique. Le titre lui-même porte la trace de ce travail singulier: *Nadja étoilée*.

<sup>48</sup>Jacques Darras, *Progressive transformation du paysage français par la poésie* in revue *In'hui*, n° 40, 1993

C'est ainsi également que la radio a permis l'écllosion de la musique électroacoustique. Il n'est que de se souvenir de l'importance des travaux de Pierre Schaeffer, lorsqu'il arrive à la Radio sous le gouvernement de Vichy, dans le cadre de Radio Jeunesse (interdite à l'automne 1941) qui deviendra ensuite trois ans plus tard le Club d'Essai. Ses *Etudes de bruits* en 1948 ouvrent la voie à la recherche sur la musique concrète. Un véritable *art d'écouter*<sup>49</sup> est créé par toute une équipe de chercheurs enthousiastes qui ne sont pas tous des musiciens professionnels, mais des passionnés du son. Ils ont très tôt compris l'importance de nouveaux moyens de productions de sons. Il ne s'agit plus de seulement enregistrer, mais de bricoler, d'inventer, en un mot de se servir de toutes les ressources qu'offre la radio. Et c'est dans le cadre de la radio, lors d'émissions, que naît véritablement la musique concrète. A la suite de Schaeffer, toute une série de musiciens se lancent dans les recherches sur le son et le temps, c'est alors le triomphe du magnétophone qui permet en effet comme au cinéma, de monter le son et de le mixer. "*Les premières oeuvres, raconte Chion, sont souvent micromontées.*" Le son y est réduit en atomes temporels par des compositeurs comme Stockhausen, Boulez ou Pierre Henry. La bande magnétique est alors cet instrument de précision qui permet de découper le temps en unités sonores tangibles, au centième de seconde près. On n'est pas loin de penser alors que des instrumentistes ne sauraient avoir autant de précision dans l'exécution d'une oeuvre. La voix n'est pas oubliée et Schaeffer et Henry composent pour voix et bande *Toute La Lyre, Orphée 51*. Ainsi sont utilisées des techniques spécifiques à la radio. Dans les années soixante-dix, Sévero Sarduy poussera encore plus loin la chose en se servant de chutes de bandes comme matière première pour écrire une pièce et ainsi réaliser une oeuvre originale pour la radio, accomplissant de la sorte un souhait formulé par un des grands réalisateurs de la radio d'aujourd'hui Alain Trutat<sup>50</sup>, lorsqu'il préconisait aux rencontres de Ténérife en 1976, pour l'avenir de la création radiophonique, l'utilisation d'un matériau spécifiquement radiophonique. Du reste les expériences de musique électroacoustique vont se multiplier en Europe, puis aux Etats-Unis et au Japon. De très grands compositeurs vont se servir des possibilités nouvelles. Un des exemples les plus célèbres, et peut-être les plus réussis concernant l'utilisation de la voix, est *Le Chant des Adolescents (Gesang der Jünglinge)* de Stockhausen créé sur WWR, à Cologne en 1956. En effet le compositeur utilise le montage puisqu'il fait en sorte de redoubler la voix de l'enfant chanteur par sa propre voix mixée au montage en surimpression. L'espace sonore a été travaillé de sorte

<sup>49</sup> Michel Chion, *La musique électroacoustique, Que sais-je*

<sup>50</sup> A dirigé l'atelier de création radiophonique à partir de 1965.

que l'auditeur est emmené sous une voûte céleste pleine de "ribambelles électroniques". Ce ne sera pas le seul cas d'utilisation de la voix. Cathy Berbérian aux côtés de Luciano Bério, participera à d'étonnantes manipulations vocales. Dans ces recherches, en effet, la voix acousmatique et la modulation musicale des phonèmes jouent un grand rôle. L'électroacousticien Luc Ferrari écrit alors des Hörspiel<sup>51</sup> où tous les sons, naturels, électroniques, se mêlent pour former une sorte de "cinématographie sonore" (voix multipliées, montage de sons, voix en premier plan, voix enfantines, voix avec accent, etc.).

Toutes ces recherches ont pu être menées à bien grâce à l'outil radiophonique. De nombreux ateliers de création, en Europe particulièrement, ont permis aux compositeurs, non seulement de créer, mais surtout de diffuser leurs créations sur l'antenne, même si, peu à peu, l'idée du concert donné en public se fait jour à nouveau. Cela ira de pair d'ailleurs avec une institutionnalisation croissante (Création de l'IRCAM en 1975 dont la direction est confiée à Pierre Boulez) et une désertion progressive de l'engagement radiophonique.

L'écoute radiophonique suppose donc le plus souvent une écoute individuelle. Il est notable que l'on parle toujours de l'auditeur au singulier, en insistant sur l'écoute le plus souvent solitaire de la radio, plus particulière à la France, semble-t-il. C'est le sens de ce qu'écrivait Jacques Copeau dans ses recommandations aux acteurs après le stage de Beaune en 1943<sup>52</sup>: "*Un interprète qui récite au micro un poème (...) n'est pas devant une salle invisible d'auditeurs rassemblés en grand nombre. Il est en communication avec une **personne** et il parle pour elle intimement.*" C'est Copeau qui souligne. Et c'est ainsi peut-être que la radio peut rendre aux poètes un public. Et conserver au poème cette *Voix sans personne* qui est l'essence même de la poésie. Il n'est pas indifférent que Jean Tardieu, homme de radio et poète, ait donné à un recueil de poèmes ce titre éloquent qui rapproche le sujet de la poésie et celui de la voix radiophonique.

L'écoute radiophonique suppose donc une multiplicité morcelée de lieux d'écoute individuelle. Et c'était bien le sens de ce que voulait réaliser Antonin Artaud, avec *Pour en finir avec le jugement de dieu*, établir une relation "*du privé au privé, et non du privé au public*", comme le dit justement René

<sup>51</sup>Sur le Hörspiel, genre né en Allemagne, véritable film radiophonique entre documentaire de création et opéra poétique, voir ce que dit Michel Chion à son sujet dans *La toile trouée*. Les documents en annexes montrent la vitalité de l'art radiophonique en Allemagne. D'ailleurs l'écoute est conçue de manière différente puisque certaines pièces radiophoniques sont écoutées dans des lieux publics et donnent lieu à de véritables débats. Rien à voir donc avec la situation française.

<sup>52</sup>Jacques Copeau, in 10 ans d'essais radiophoniques, Phonurgia Nova, INA, 1989

Farabet dans la présentation de la réédition par André Dimanche de l'oeuvre radiophonique d'Artaud<sup>53</sup>. C'est le sens de l'explication que donne au narrateur d'*A la minute* le responsable de production d'une radio qui lui a confié le soin de faire une conférence radiodiffusée :

" -Les débutants... commettent l'erreur de croire qu'ils vont faire un exposé devant un public plus ou moins nombreux mais qui serait, par pur hasard, invisible. C'est un contresens absolu. L'auditeur de radio est presque toujours un individu isolé... Vous devez vous comporter comme si vous vous adressiez à un seul - ou si vous préférez, à un grand nombre d'individus isolés, jamais à une assemblée.<sup>54</sup>

Le contresens absolu en l'occurrence serait d'oublier la dimension spécifique de l'écoute radiophonique. L'auditeur est invisible pour celui qui parle à la radio, de la même manière que la voix provient toujours d'une présence invisible.

## 1 2 LES SILENCES DE LA VOIX A LA RADIO

### 1 2 A Y-a-t-il place à la radio pour le silence?

"Si la radio parvient un jour (...) à conquérir ses vraies lettres de noblesse, à créer des oeuvres (...) elle le devra sans aucun doute à ces travailleurs acharnés qui, dans leurs laboratoires ou mieux dans leurs ateliers d'artistes, (...) s'efforcent de (...) marier sans les confondre, la musique et la poésie, de faire un emploi savant, pour la grande gloire de l'intelligence, du bruit sage et du silence adorable."

On peut affirmer que, à l'instar de Georges Duhamel s'interrogeant sur l'avenir de la création à la radio, la voix radiophonique est d'abord une inscription dans le silence. Il s'agit alors de faire entendre la voix. A la différence de ce que nous pourrions appeler le silence comme absence de sens ( Wittgenstein: "*De ce que l'on ne sait pas, il convient de ne rien dire.*") et sur lequel nous reviendrons, il s'agit au contraire de donner tout son sens au silence comme représentation possible du sens. A la radio".le silence est alors

<sup>53</sup>Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, INA André Dimanche éditeur, 1995

<sup>54</sup>Walter Benjamin, *Rastelli et autres nouvelles*, Points Seuil

comme la manière particulière dont un discours signifie en s'interrompant, sans pour autant cesser d'être un discours<sup>55</sup>. A contrario de ce qui passe dans le domaine scientifique, l'art radiophonique utilise le silence comme un signifiant et l'absence de voix comme une présence plénière. Cependant, dans la communication médiatée, dans le domaine de l'information particulièrement, y-a-t-il place pour le silence?<sup>56</sup> Il s'agit de se demander ce qui se produit lorsque tout à coup la voix s'interrompt à la radio. La voix ou les voix. Le silence n'ayant pas la même valeur que dans la relation intersubjective, quel sens l'auditeur va-t-il donner à cette interruption momentanée de la voix radiophonique?

W. Benjamin, dans une de ses nouvelles réunies dans *Rastelli raconte*, évoque son expérience à la radio berlinoise, durant les années trente. Le silence, montre-t-il dans la nouvelle *A la minute*, c'est tout à coup une sorte de béance qui vient interrompre la communication radiophonique et qui est insupportable; Benjamin fait part ici de sa propre expérience lors des conférences radiophoniques qu'il a faites sur des sujets très variés (visite d'une fonderie, biographie d'hommes célèbres, évocation radiophonique d'une ville etc.) à destination le plus souvent des enfants et qu'il faisait en direct. Il se place donc dans la situation du speaker pris tout à coup par l'impuissance et l'affolement, et qui, en conséquence se tait. " *Dans une pièce vouée à la technique et à l'homme, je sentis me parcourir un frisson nouveau, mais qui n'était pas sans analogie avec le plus ancien que nous connaissions. Je me prêtai l'oreille à moi-même et ne perçus plus soudain que mon propre silence. Mais, en ce silence, je reconnus celui de la mort qui m'emportait en ce moment sur ses ailes dans des milliers d'oreilles et de foyers.* " Ce qui est intéressant dans cette nouvelle, c'est que l'on a aussi le point de vue de l'auditeur, en la personne d'un ami que rencontre dans la rue, un peu plus tard, le conférencier. Ce dernier, après un silence qu'il a jugé rédhitoire, a tout de même repris le fil de sa conférence, sans qu'apparemment, aucun des techniciens présents ne lui fasse la moindre remarque. L'ami rencontré à qui, anxieux, le conférencier demande comment il a trouvé son intervention à la radio, lui assure avec enthousiasme que c'était une très bonne conférence; toutefois, fait-il remarquer à son ami, une chose curieuse s'est produite, mais, ajoute-t-il, à la radio, ces incidents ne sont pas rares. Il y a eu, dit-il, une interruption du son, une panne. Mais, heureusement, la conférence a continué ensuite sans autre incident. Ainsi, ce blanc, cette irruption de réel dont nous reparlerons, qui s'est traduit par le mutisme de la voix, a-t-il été interprété par

<sup>55</sup>Jean Claude Piguët, *Le silence*, in cahier d'études de la radio-télévision, décembre 1958

<sup>56</sup>Walter Benjamin, o.c.



l'auditeur de la manière qui le rassurait le plus. Une panne de l'émetteur-machine et non de l'énonciateur. C'est une époque où ce type d'incidents est encore fréquent. Par contre, Benjamin, lui, a compris la nature de ce silence qui nous guette à la radio et qui, comme il le dit avec justesse, nous reconnaissons parfaitement pour ce qu'il est : une anticipation de la mort.

Le silence, nous l'avons vu, est particulier à l'écoute qui permet de n'entendre que la voix radiophonique, ou la musique. Il s'agit pour l'auditeur d'une sorte de parenthèse puisque dans la communication médiatée, l'interactivité est particulière, elle agit sur l'auditeur mais non sur le destinataire. Pour l'auditeur, le silence est nécessaire: "*Entendre, c'est déjà se taire.*" J.C.L.Piguet<sup>57</sup> établit comme fondamentale dans l'attitude de l'auditeur radiophonique, mais c'est également le cas du mélomane ou du spectateur, une écoute attentive. Dans ce silence, se dessine l'horizon d'attente de l'auditeur. Plusieurs théoriciens de la radio ont évoqué les bruits qui parfois empêchent ce silence de l'écoute et le perturbent. Nous ne reviendrons pas là-dessus.

En revanche, nous l'avons vu avec Benjamin, dans le silence en provenance de l'émetteur, machine ou énonciateur, c'est de tout autre chose qu'il s'agit. Ce que nous entendons avec effroi dans ce silence, ce peut être la mort de toute voix. Le silence est interprété de manière ontologique et il renvoie à la mort possible de l'énonciateur et à une angoisse fondamentale. On peut se souvenir des réflexions de Pascal à ce sujet, lorsqu'il écrit dans les *Pensées* "*Le silence de ces espaces infinis m'effraie.*" Laisser s'instaurer le silence est impossible à la radio, donc et ce, particulièrement en direct. "*Ce qui importe en effet, c'est le rapport entre l'objet et le silence du sujet.*" J.C.Piguet ajoute également et cette remarque pourrait s'appliquer à la radio, que le mutisme peut être "*silence du corps*". L'esthétique du cinéma muet a rencontré également ce problème et y a pallié de la manière que l'on sait: tel fut le rôle de la musique jouée en direct dans les débuts du cinéma. Au contraire, certains cinéastes, bien plus près de nous, ont utilisé une voix pour en quelque sorte dire l'absence d'images, comme dans le film de Marguerite Duras *L'Homme Atlantique*, film aveugle si l'on peut dire dans la mesure où l'écran reste noir, avec parfois une apparition d'images fixes.

### **1.2.B Le silence comme ponctuation**

A la radio, il existe des silences rhétoriques qui constituent des ponctuations du discours narratif. L'on en trouve des exemples nombreux, de la *Guerre des Mondes*, à *La Montre magique* ou encore dans *The Revenge*. On peut citer une

<sup>57</sup>J.Claude Piguet, article cité.

didascalie dans *La Chambre* de J.P.Sartre adaptée par M.Cazeneuve : "*Après quelques accords d'une musique féroce, un blanc assez long, puis quelques soupirs*"<sup>58</sup>. Abraham A. Moles a pu ainsi établir de manière scientifique que le nombre de silences dans un discours était un facteur important de qualité. En effet, à l'aide d'enregistrements et de courbes histogrammatiques, il apparaît que le nombre de silences est de l'ordre du quart des mots. Ce nombre est évidemment lié à l'intelligibilité du texte. "*Ainsi, le nombre de silences, élément important de la diction, croîtra avec la qualité de la diction jusqu'à un maximum qu'un grand nombre d'orateurs professionnels atteignent.*" Le silence dans ce cas, c'est en quelque sorte la prononciation des points et des virgules. Les phonéticiens travaillent aujourd'hui sur ce qu'ils nomment des stratégies d'hésitation et qui se traduisent par différents types de pauses sonores: allongement vocalique, pause remplie, répétition et faux départ. Le phénomène est décrit alors en termes d' *audio-contrôle*<sup>59</sup>. Dans la communication médiatée, le silence joue un rôle de ponctuation du discours et à ce titre, il est clairement interprété par l'auditeur, sans hésitation possible et ce, parce qu'il est bref. Qu'il relève d'une stratégie individuelle, comme ce pourrait être le cas dans le discours d'un homme politique<sup>60</sup>, ou d'une nécessité esthétique liée à la lecture radiophonique (Moles), il constitue une pause, mais jamais une entrave à l'intelligibilité du discours radiophonique. Rappelons ce que disait David Zane Mairowitz lors d'un stage sur l'écriture radiophonique : "*L'acte radiophonique naît bien sûr du silence. Chaque mot, chaque son est une interruption de ce silence, et pour cette raison, le drame écrit pour la radio est souvent "composé" comme de la musique, qui elle aussi, brise "la paix sonore" et qui, à la fin, retourne à un "noir" acoustique.*" Antonin Artaud définissait le silence radiophonique comme "*l'espace du souffle entre la fuite de tous les mots*". Il s'agit dès lors d'un silence où le corps se fait sentir et revendique un espace sonore, celui de la voix absente. Encore une fois, évoquons Orson Welles. Comme tout réalisateur radiophonique, il

<sup>58</sup>Jean Jacques Vierende, *Conditions du monologue radiophonique*, in cahiers d'étude de la radio-télévision, n°5, 1956

<sup>59</sup>Zsuzsanna Fagyal, *Stratégies d'hésitation propres aux locuteurs dans le français spontané médiatisé*, in XXI<sup>e</sup> Journées d'Etude sur la parole, C.E.R.I. Avignon, 10-14 juin 1996. Il s'agit d'un travail de mesure portant sur quatre locuteurs, Roland Barthes, Marguerite Duras, Françoise Giroux et Marguerite Yourcenar, interrogés lors d'entretiens radiophoniques( Barthes et Giroux) et télévisés (Yourcenar et Duras). La conclusion de ce travail rejoint les travaux menés par Moles dans les années cinquante. "*...Chaque locuteur doit trouver son propre compromis entre le délai d'encodage nécessaire et le maintien de la fluidité de son discours.*"( S.F) Cf Moles: "*Le nombre de silences est un facteur important de la qualité du discours...(il) est toujours inférieur au nombre des espaces blancs -qui séparent les mots-.*" Evidemment André Moles ne travaille pas sur le langage spontané mais sur le discours lu à la radio par différents orateurs. La différence mérite d'être signalée.

<sup>60</sup>Il existe une étude de D.Duez, *La pause dans la parole de l'homme politique*, Editions du CNRS, 1991

savait que le rythme d'une émission est fonction des pauses et que le silence à la radio peut être redoutable. Ses émissions, lorsqu'il entre à CBS en 1938 tranchent avec la production radiophonique de l'époque par l'utilisation importante des bruitages et de la musique. Les émissions de Welles pour *First person singular* enchaînent les scènes en une succession rapide et laissent très peu de place au silence. Aussi, lorsque dans *Dracula*, deux plages de silence encadrent le soupir que pousse Mina Harker qui vient d'être vampirisée, elles permettent à l'auditeur de mesurer la portée dramatique de ce moment. Il s'agit bien d'un silence dont la fonction est de détacher, de mettre en avant un autre son, en l'occurrence un soupir, afin de lui donner encore plus d'intensité. On peut ici pour conclure rappeler ce que disait Carlo Emilio Gadda, mettant en parallèle et en opposition l'attitude dans la réception, du lecteur et celle de l'auditeur : "...la voix du locuteur et l'oreille de l'auditeur ne supportent pas une suspension imprévue. On n'ouvre pas de parenthèses dans la conversation familière, la discussion commune, le langage courant. Le micro, et avec lui le haut-parleur est tout parole, oral, et non page imprimée."

### **1.2.B Les personnages silencieux et leurs voix**

Cela peut sembler un paradoxe. Comment faire exister à la radio un personnage sans voix? Il existe pourtant des personnages silencieux, *mutiques* à la radio. Ne pas parler, dans leur cas, revient à refuser la Loi, que ce soit celle du père, ou encore celle du dictateur. Ou bien il s'agit d'objets ou encore d'animaux. Au cinéma, il y a le cas fameux de Harpo Marx qui parle par l'intermédiaire d'un instrument de musique ou d'un objet sonore. A la radio, on ne peut croire à l'existence d'un personnage s'il ne prononce pas un mot. On dit même ( Pierre Billard, David Z.Mairowitz) qu'au bout de quelques répliques, si le personnage n'a pas parlé, il disparaît pour l'auditeur. C'en est fait de lui, il n'existe plus. On peut alors avoir recours à la voix intérieure. Utilisée depuis l'origine de la création radiophonique ( Welles l'utilise dès la série des *First Person singular*, adaptations d'oeuvres romanesques où il tient le rôle du narrateur, la narration lui ayant paru tout de suite de nature plus radiophonique que les oeuvres théâtrales; dans *Dracula* qu'il adapta avec succès il fait alterner les dialogues, la voix du narrateur et également la voix intérieure pour les journaux intimes des différents personnages), la voix intérieure permet en ce cas de donner une voix à un personnage qui se tient hors de l'échange verbal. " *La voix intérieure ...permet... de pouvoir dire des*

*mensonges en évoquant la vérité intérieure...Elle permet la création de personnages handicapés, parfois même des muets.*"<sup>61</sup> Un exemple très réussi se trouve dans la *Sonate de Staline* de D.Z.Mairowitz. La pianiste torturée ne parle pas, on entend sa voix intérieure qui répond aux bourreaux qui l'entourent et la pressent de jouer, et également le piano sous ses doigts maladroits. Ce dernier est lui-même employé comme une voix du silence. En effet, il est la preuve du mutisme de la pianiste en même temps que de son talent artistique. On pourrait également évoquer le fait qu'à la radio, un objet peut parler. C'est le cas dans la *Montre Magique*<sup>62</sup>. Le réalisateur a la tâche délicate de faire voir l'invisible mais aussi de faire parler ce qui se tait. Au début de la *Montre*, Jean-Louis Barrault introduit par la gouvernante dans une maison qu'il désire louer, aperçoit la montre et commence alors un étrange dialogue où l'objet s'anime et raconte son histoire. La montre parle avec une étrange voix de jeune fille et l'auditeur ne sait plus si cette voix est dans la tête du récitant (Jean-Louis Barrault) ou si la voix provient de quelque personne. Petit à petit, l'on comprend que cette voix hallucinée était celle de la montre. Voilà ce que dit le synopsis :

*"..C'est alors que j'entendis soudain...( Un léger grignotement mécanique, puis très lent, très lent mouvement de tic tac (métronome) puis un aboiement de chien suivi d'un hurlement à la mort. puis une voix douce de femme disant :)*

*VOIX DE FEMME.- Pitié. Je n'avais rien fait de mal. Pourquoi ne m'as-tu pas laissée vivre....Oh! pourquoi ne m'as-tu pas laissée vivre...pourquoi ne m'as-tu pas laissée vivre...(Et de nouveau au-dehors ces aboiements et cet horrible hurlement)*

*LISBETH.- Ne touchez pas à cette montre, monsieur, pas même avec des gants.*

*LE RECITANT.- Pardon. Vous m'avez fait peur.(...) Qu'est-ce-qui se passe dans cette maison?*

*LISBETH.-Vous avez entendu?*

*LE RECITANT.- Oui. Où est cette jeune femme qui se plaint? Mais qui est-ce? Où est-elle?*

*LISBETH.-Ni morte, ni vivante, perdue dans un autre monde...(Le chien se remet à hurler)...<sup>63</sup>*

<sup>61</sup>David Z. Mairowitz, *La radio : y a rien à voir*, article in

<sup>62</sup>*La Montre Magique*, de Pierre Scize et J.P Le Chanois, réalisation Guy Delaunay, 1949, réédition Phonurgia Nova/ INA 1991. Cette émission de 93 minutes est appelée par son réalisateur film radiophonique et a tout de suite eu un succès considérable. Son esthétique est proche du cinéma fantastique, avec une utilisation très maîtrisée des voix et de l'espace sonore.

<sup>63</sup>Synopsis publié avec l'enregistrement de la *Montre Magique*.

Ici, on remarquera le jeu entre les différents temps de la narration, le présent du récit fait par le narrateur et le renvoi à une narration au passé dans laquelle intervient le dialogue du narrateur avec la voix de la montre. Le silence de la voix qui se tait après l'interruption faite par la gouvernante est tout à fait signifiant : il renvoie à l'angoissante question de l'identité de cette voix.

La voix intérieure qu'utilisent les créateurs radiophoniques n'est pas la voix off du cinéma. Elle a plus de souplesse et d'intensité dramatique. En général, le réalisateur prend soin de la rendre la plus désincarnée possible afin de ne pas gêner l'auditeur par une présence trop physique de la voix du comédien. Elle est souvent perçue en avant des autres voix. On parle alors de son subjectif, à cause de la proximité maximale entre la voix et l'auditeur. Ce je de l'autre devient le je de l'auditeur peu à peu. Cette voix du silence est à l'opposé du silence-souffle dont nous parlions plus haut. Dans ce cas, le corps est parlé par le silence, en quelque sorte, il donne son rythme à la parole tandis que dans le cas de la voix intérieure, il s'agit de privilégier un rapport de proximité intérieure avec l'auditeur, de manière à ce qu'il interprète sans hésitation la voix entendue comme celle d'un personnage qui se tait. Cette technique est à rapprocher du monologue intérieur, dans la littérature, et n'a pas d'équivalent au théâtre. Le lieu d'où parle cette voix est en dehors de l'action; dans le cas de la *Sonate de Staline*, il s'agit de faire émerger clairement des autres voix dominées par celle de Jean Topart (et elles, prises dans l'action et les lieux) la voix isolée de la pianiste torturée. Ainsi, ces voix intérieures venues du silence peuvent apparaître à l'auditeur comme vierges de tout rapport avec l'action. L'auditeur les identifie comme telles. Ou, au contraire, dans le cas de la voix étrange de la jeune fille dans la *Montre Magique*, il identifie cette étrangeté même en liaison avec l'identité de la voix qui semble provenir de la montre, c'est-à-dire d'un objet dont la fonction n'a pas encore été dévoilée et qui, là, va jouer un rôle déterminant, d'ailleurs annoncé par la bande-annonce du générique de l'émission et son titre : " LE PRESENTATEUR : *Attention à vos montres! Attention à vos montres! Ce n'est pas l'heure d'été, ce n'est pas l'heure d'hiver! Le Club d'essai de la Radiodiffusion présente : (musique) La Montre magique...*"

### **1 2 C Le silence, irruption du réel?**

Mais le silence quand il se produit en direct peut-il être alors cette irruption du réel qu'évoquent certains?<sup>64</sup> L'irreprésentable, l'in-sensé selon Lacan ou ce que J.F Tétu présente comme un accroc dans le tissu compact des voix radiophoniques : "*Seuls les trous dans le récit, les pauses, les exclamations, le suspens de la voix, me disent qu'il y a soudain quelque chose qui perturbe le sens, traverse ou transperce l'attente narrative. Le direct radio est troué (...)*" Il s'agit alors de l'interruption de la voix par du silence. Or ce silence n'appartenant plus à une causalité narrative, a une cause, qui peut être, pourquoi pas, la mort du présentateur ou son embarras devant quelque chose que nous ne voyons pas et qui nous alerte parce que tout à coup nous découvrons l'absence de sens de ce silence. En effet, plus que la parole ou les cris, c'est le silence qui dit l'irruption du temps réel dans le temps radiophonique organisé. Il est évidemment rare, mais peut survenir dans toute émission en direct, et plus particulièrement dans les journaux radiophoniques. Orson Welles a su jouer dans la *Guerre des Mondes*<sup>65</sup> avec ce type d'interruption du son de la voix qui traduit la parole interdite du journaliste. Ce silence d'ailleurs, Welles a su le doser de telle sorte qu'il soit à la fois totalement perceptible et en même temps interprétable comme l'arrêt momentané d'une émission en direct. Pourtant ce silence n'excède pas 15 secondes. La didascalie indique: *Bruits de micro, puis silence radio*.<sup>66</sup> Le journaliste Carl Philips, qui parlait du lieu dans le New Jersey où ont débarqué des Martiens, vient de mourir à l'antenne, et de New York un deuxième journaliste enchaîne en déplorant "*des circonstances indépendantes de (notre) volonté*" puis la musique (la *Sonate au clair de lune*) se fait entendre, relayant ainsi le silence pour en souligner encore davantage l'importance. La musique ne fait que confirmer et accentuer le silence.

Ici Welles utilise donc le silence comme l'irruption d'un réel fictif, interprété par l'auditeur de la même manière ambiguë puisqu'il l'entend comme un silence incompréhensible, c'est-à-dire terrifiant parce que rompant

<sup>64</sup>Thomas Bruneau, *Le silence dans la communication médiatée*, in revue Communications, n° 20

<sup>65</sup>Orson Welles, *La guerre des mondes*, réédition Phonurgia Nova, 1989, 1 CD + 1 livre de 160 pages. "*L'une des raisons de notre succès fut que les premières minutes de notre émission furent rigoureusement réalistes dans leur déroulement et parfaitement crédibles. C'est là que se trouve la grande force, la tension de l'émission; c'est l'artifice structurel qui rendit l'illusion possible. Et cela n'aurait pu se produire avec aucun autre média que la radio.*" propos tenus par John Houseman, producteur de la *Guerre des mondes*.

<sup>66</sup> O. cité page 40 et voir page suivante: "*...Je vous prie de m'excuser.*

(*Longue pause*)

(*Chuchotements*) *Mesdames et messieurs, on m'indique à l'instant que...*"

A l'évidence Welles a compris le parti qu'il pouvait tirer de ce type de pause qui accentue l'effet de réalité et partant, la dramatisation, exactement comme le fait la radio dans le traitement des informations données en direct. Lorsque l'on écoute l'enregistrement fait avec la troupe du Mercury on the air, on est également frappé par le ton adopté par les présentateurs qui commentent l'événement à la radio. Ils imitent la prosodie chère aux speakers des années 40.

l'attente de la narration et l'ordre narratif. Cette utilisation du silence radiophonique donne encore plus de réalisme à l'émission. On sait ce qui en résulta. Toute l'émission est une mise en abyme de ce problème du temps radiophonique que l'utilisation des voix redouble, ainsi l'utilisation très fine que Welles fait du silence comme interruption, à la fois de la narration, mais comme renvoi à une situation réelle est une manière de souligner son impact et sa fonction de dramatisation. *Maremoto*, film radiophonique de Gabriel Germinet, anticipa d'ailleurs le projet d'Orson Welles. Le 21 octobre 1924, les auditeurs de Radio-Paris découvrent lors de ce qu'ils croient être un reportage en direct, le naufrage d'un bateau dont le radio essaie de transmettre sur les ondes un message de détresse. Il s'agit de la première oeuvre sonore écrite spécialement pour la radio. Ce sera la première panique hertzienne, il y en aura d'autres.<sup>67</sup>Elles ont en commun de jouer sur l'effet de réel que procure à l'auditeur le direct et l'on peut remarquer que dans tous les cas, les auteurs ont joué sur la simultanéité qu'offre le média radiophonique entre temps réel de l'auditeur et temps réel de l'émission. Dans *Maremoto*, l'auditeur se sentait couler en même temps que le navire en perdition et les silences du radio étaient autant de raisons de craindre le pire; d'où des centaines d'appels au Ministère de la Marine provenant d'auditeurs angoissés par ce qu'ils interprétaient comme une soudaine irruption d'un réel insupportable. Le succès de l'émission fut tel que les Etats-Unis l'achetèrent et elle y fut diffusée largement. Orson Welles comprit la leçon. Ce "présent absolu" que permet le direct à la radio est ce qui va permettre au réel de s'insinuer dans l'organisation radiophonique d'un événement jusqu'à le rendre incompréhensible, ou plutôt irreprésentable. C'est sur cet aspect que les auteurs dont nous venons de parler, (et Welles est celui qui a su en tirer parti de la manière la plus extraordinaire parce qu'il a joué à rendre possible l'impossible, soit la représentation radiophonique de l'invasion des Etats-Unis par des martiens et qu'il s'est servi pour la rendre effective d'un silence compris par les auditeurs comme l'irruption de la mort sur les ondes, en direct) ont travaillé avec succès.

### ***1.3 Une caractérisation physique de la voix radiophonique***

<sup>67</sup>René Duval, *Histoire de la radio en France*, La Table Ronde, 1983. L'auteur évoque également *Plate-forme 1970* de Jean Nocher, qui fut diffusé le 4 février 1946. Voir également ce qu'en dit Christian Brochand dans son *Histoire de la radio et de la télévision*, Tome II, qui l'inscrit dans la crise que traverse la radio juste après la guerre. L'émission, qui mettait en scène l'explosion d'une bombe atomique, suscita surtout une campagne de presse prétexte à chasser Claude Bourdet, qui venait d'être nommé directeur général.

Dans sa préface à *Introduction à la poésie orale*<sup>68</sup>, Paul Zumthor regrette que la voix reste un domaine aussi peu exploité scientifiquement. "*Il est étrange que, parmi toutes nos disciplines instituées, nous n'ayons pas encore une science de la voix.*", écrit-il en 1983. C'est négliger tout le travail fait par les théoriciens et les chercheurs autour de la création radiophonique. Lorsque Scott en 1857 dépose ses études à l'Académie, c'est parce qu'il veut construire un enregistreur graphique, non pas pour reproduire les voix, ce dont s'occuperont Edison et Cros, mais pour analyser les caractéristiques de la voix à l'aide d'un tracé qui donnera avec précision le timbre, la tonalité et l'intensité<sup>69</sup>.

Jacques Copeau, après le stage de Beaune, dit la nécessité de rompre avec l'esthétique théâtrale et de réfléchir à la spécificité radiophonique. Pour ce faire, il affirme un certain nombre de règles qui lui semblent prioritaires pour en finir avec une esthétique à laquelle on reprochait souvent d'avoir manifestement trop de liens encore avec le théâtre. C'est d'ailleurs le reproche majeur qui a été fait à la création radiophonique et ce, depuis les débuts et c'est ce contre quoi des gens comme Germinet ou Deharme luttèrent. Pour Copeau, c'est clair, il faut constituer une troupe de voix:

*"Choisir les voix.*

*La troupe radiophonique est conçue comme un chœur. (...)*

*C'est assez dire que le choix des voix est de première importance.*

*Il faut donc que les voix soient belles.*

*Il faut donc qu'elles soient sympathiques.*

*Il faut qu'elles soient différentes de maturité.*

*Il faut qu'elles soient organisées.*

*Il faut qu'elles soient susceptibles de tous les tons (...) et jusqu'au chant.<sup>70</sup>*

On le voit, Copeau établit un lien étroit entre les voix et l'art radiophonique. Ces voix dont il souligne la nécessaire diversité et la grande souplesse de timbre, sont considérées comme des acteurs à part entière, à la

<sup>68</sup>Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil/Poétique, 307 pages

<sup>69</sup>Jacques Perriault, O.cité.

<sup>70</sup> Ecrit en 1943 et cité par Pierre Schaeffer dans *Dix ans d'essais radiophoniques*, Phonurgia Nova/INA, 1989



fois instruments et présence vivante. On ne compte plus désormais sur une apparence et une gestuelle, mais sur une présence vocale.

En 1946, dressant le bilan du Club d'Essais<sup>71</sup>, Pierre Schaeffer réfléchit à ce que représente de spécifique la voix radiophonique. Il anticipe certaines conclusions que tirera Abraham A. Moles lorsqu'il constate, touchant la nature des voix de speakers, qu'il y a des voix équivalentes " *à des caractères d'imprimerie : il y a des voix en italique, en romain, en garamond. Il y a des voix en capitales, celles qui font les gros titres. Il y en a de grasses, de maigres, de lisibles(...) il y en a... qui sont indécentement personnelles et comme manuscrites: elles laissent entendre les choses entre les lignes, s'ornent de points de suspension, de points d'exclamation.*" Cette étude constitue une des premières tentatives sémiologiques pour définir la voix radiophonique. Elle se double d'une parfaite connaissance de l'outil et de ses ressources sonores, en particulier ce qui fait la couleur d'une radio, et qui sont pour Pierre Schaeffer l'équivalent des procédés typographiques que l'on trouve dans la presse écrite. "*Selon la mode ou l'événement, suivant que le pays est prospère ou prostré, le gouvernement déprimé ou fanfaron, l'ornementation devient austère ou s'enjolive.*" Aujourd'hui, on reconnaît en l'écoutant à la radio un présentateur qui travaille sur France Inter ou sur France Culture. Bien sûr les procédés d'enregistrement et la couleur d'antenne jouent leur rôle dans cette différenciation des stations,<sup>72</sup> mais pas seulement. L'élocution n'est pas la même sur telle ou telle chaîne radiophonique, selon le public à laquelle elle s'adresse. La radio propose alors différentes stations où se reconnaître, elle joue sur l'effet de miroir qui fait que l'on écoute avec plaisir ceux qui nous ressemblent ou à qui l'on croit ressembler. Ainsi, dans les années soixante va-t-on assister à "*l'émergence d'une nouvelle classe adolescente*", comme le fait remarquer Edgar Morin, qui va modifier le mode d'intervention des présentateurs. La caricature de ce type de radio étant ce que l'on entend sur Fun Radio où ce qui est proposé à l'auditeur, dans la voix et la parole, est un miroir que seul le mimétisme peut saisir. On est alors tout près d'une radio qui ressemble à un malade imitant désespérément ce qu'il entend, sans jamais pouvoir trouver sa voix propre. Je pense ici à un cas douloureux décrit par Denis Vasse lors d'un entretien, cas d'un enfant qui parlait comme De Gaulle et jamais ne parlait lui-même. L'enfant avait écouté la voix radiodiffusée et s'en était emparée sans pouvoir s'en défaire. Il imitait ainsi jusqu'à la folie le timbre, l'accent et le rythme de l'homme politique. C'est un peu ce qui se

<sup>71</sup>Pierre Schaeffer, *Genèse des simulacres, Machines à communiquer*, Seuil, 1970, 315 pages

<sup>72</sup>Antoine Sabbagh, *Le grand miroir in La radio, rendez-vous sur les ondes*, Découvertes Gallimard 1995

passe avec certaines radios sur la bande F.M. dont on ne sait si elles imitent la voix des adolescents ou si ce sont les adolescents qui reproduisent, quand ils interviennent sur l'antenne, la voix des animateurs. Mais peut-être convient-il de se demander si l'on écoute les voix radiophoniques pour y retrouver du même ou de l'étranger? A ce titre, est-on en droit de penser que l'auditeur d'une radio parle comme le présentateur qu'il écoute, ou que le présentateur se conforme à une diction qui est jugée convenable en fonction du public radiophonique à l'écoute? Dans les débuts de la radio, il existait différentes radios, privées pour la plupart, et les speakers dont la tâche était multiple (à la fois journalistes d'information, comédiens, animateurs etc..) conservaient dans leur élocution les accents et tournures idiomatiques de leur région, l'exemple le plus fameux est Jean Roy de Radio-Toulouse. "*Cet ancien comédien est célèbre par son débit saccadé...un accent très prononcé dont certains disent qu'il est du midi, d'autres de Belleville...*"<sup>73</sup>

En 1954, A.Moles dans les *Cahiers de la radio télévision*,<sup>74</sup> propose d'élaborer de manière rigoureuse la caractérisation physique du discours et il souligne que dans les pays où le pouvoir de la parole en tant que mode d'action sur un auditoire a été compris, les travaux sur la voix n'ont pas manqué. Il déplore par exemple que l'on ait trop souvent négligé en France l'aspect purement vocal du langage au profit de la philologie, de la linguistique ou de la sémantique; il insiste sur un aspect fondamental concernant la voix radiophonique, l'élément esthétique qui entre en jeu et détermine l'auditeur dans son appréciation de telle ou telle voix. En effet, ce n'est pas seulement l'intelligibilité du message qui importe, mais aussi la qualité de la voix qui nous le restitue et que l'auditeur perçoit. Il s'agit de rendre compte scientifiquement, à l'aide d'instruments de mesure de ce qu'est la possibilité vocale d'un orateur. "*Un bon speaker n'est pas seulement un speaker parfaitement intelligible, c'est aussi celui dont la voix nous séduit ou nous convainc.*" Nous reviendrons plus loin sur la séduction qu'exercent les voix sur ceux qui les écoutent. Ce que souligne ici André Moles, c'est l'importance et la singularité des voix dans le rapport à l'auditeur et c'est cela qu'il veut tenter de définir. Edison, nous l'avons vu, avait compris l'importance de l'enregistrement pour l'analyse de la voix. Il parlait à ce propos de *test acide*, sorte de mise à nu de ce qui fait la caractéristique acoustique d'une voix.

<sup>73</sup> Christian Brochand, in *Histoire de la radio et de la télévision en France*, Tome I, page 386

<sup>74</sup> André Moles, *Rôle des facteurs dynamiques dans la caractérisation physique du discours*, in *Cahiers d'étude de la radio-télévision*, n°2, 1954

Pour ce faire, Moles élabore toute une batterie de tests visant à étalonner les différentes caractéristiques de la voix humaine. Choix de textes, mais aussi locuteurs des deux sexes, d'âge varié( au total 90 sujets) sont les différents éléments de ces tests. Moles déplore ne pas avoir recruté un échantillonnage réellement représentatif du point de vue socioculturel et ne pas avoir pu obtenir de sujets dont la diction fut jugée mauvaise, avant même que les tests aient été mis en route. Toutefois, malgré un échantillon de voix qu'il juge insuffisant, il va mettre en évidence que la nature du canal joue sur l'appréciation de la qualité vocale. Telle voix étiquetée mauvaise au téléphone sera bonne à la radio.

C'est en s'appuyant sur la théorie de l'information que Moles trouve un des critères importants de qualité vocale: le rendement vocal. Il établit d'ailleurs un schéma permettant de déterminer avec exactitude l'efficacité d'une source vocale:

aire de la source vocale

aire du canal

L'aire de variations de la voix de l'orateur, qu'il soit orateur radiophonique ou téléphonique (cas de l'horloge parlante) doit être voisine de l'aire de variations du canal choisi. Moles fait également remarquer que, selon le sexe, on exploite des régions vocales différentes "*mais avec les mêmes règles générales*". C'est reconnaître enfin l'importance accordée à la voix, à son timbre, à sa proximité physique.

Dès les débuts des premiers enregistrements, à la fin du siècle dernier, la matérialité de la voix est ce qui étonne parce qu'elle résiste. On croyait pouvoir enregistrer la tonalité générale de la voix et on découvre que chaque voix a un timbre particulier, que du concret reste collé en quelque sorte à l'enregistrement, l'accent par exemple. Il s'agissait encore de rester entre codage et simulacre. "*Plus que des matières,*" c'étaient "*des formes, des signes*"<sup>75</sup> que cherchaient à enregistrer Edison ou Marconi. N'oublions que la finalité était alors de prolonger le télégraphe. Donc de développer une information rapide à mettre en oeuvre, certes plus proche du langage que le morse.

Ainsi, peu à peu, la caractérisation physique de la voix va donner lieu à une réflexion que la sémiologie à son tour va enrichir. La mise en évidence du jeu

<sup>75</sup>Jacques Perriault, o.cité

sur la modulation de la chaîne signifiante définit la voix dans son instrumentalité. Roland Barthes, mais aussi le musicologue René Jacobs<sup>76</sup>, évoque la tessiture de la voix comme le lieu dans lequel nous pouvons "*fantasmer l'unité rassurante de (notre)corps*"<sup>77</sup>. Le psychanalyste Denis Vasse a rappelé quels étaient les adjectifs que l'on utilisait le plus couramment, sans être spécialiste. "*Ne dit-on pas d'une voix qu'elle est métallique, cassante, douce, bitonale, chaude, cordiale?*"

Lorsque Scott en 1857, dépose ses études à l'Académie, c'est dans le but de construire un enregistreur graphique, non pas pour reproduire la voix captive dans la machine, mais pour analyser ses caractéristiques par un tracé qui donne précisément la tonalité, l'intensité et le timbre. Plus près de nous, Alfred Tomatis, phoniâtre et acousticien, insiste sur la nécessité d'inclure le corps dans la voix chantée et fait état d'une explication intéressante sur la couleur des voix dans une langue et un pays donnés, à cause de l'impédance acoustique des lieux. Il affirme que dans la voix, c'est l'oreille qui parle<sup>78</sup>. La vibration de l'air à 1500 hertz justifie d'après lui, la coloration nasale de tout le continent nord-américain, à la fois dans les langues amérindiennes et dans l'anglais parlé aux Etats-Unis.

On le voit, les travaux sur la caractérisation des voix, radiophoniques ou pas, ne manquent plus.

<sup>76</sup>René Jacobs, *La controverse sur le timbre du contre-ténor*, Actes Sud, 1985

<sup>77</sup>Roland Barthes, *Le chant romantique in l'Obvie et l'obtus*, Seuil, 1982

<sup>78</sup>Alfred Tomatis, *L'oreille et la voix*, Robert Laffont

## II LE RAPPORT A LA VOIX DANS LA CREATION RADIOPHONIQUE

### 2.1 Voix et différence

Est-ce que toute voix porte en elle une écriture différée? Il faut se reporter aux ouvrages dans lesquels Jacques Derrida, s'insurgeant contre tout un courant visant à privilégier la parole au détriment de l'écriture considérée comme un supplément, réhabilite l'inscription.<sup>79</sup> Certes, dans la voix radiophonique, on discerne une présence mais dont on ne peut affirmer l'origine, le plus souvent. Si le propre de la voix est d'instaurer une présence, puisqu'elle établit le sujet dans une auto affection qui est le propre de l'activité symbolique, dans la relation de la voix à l'auditeur, il en est un peu différemment. L'Auto affection du sujet en train de parler qui existe dans "*le colloque*" voire dans le monologue, n'existe pas à la radio puisque, le plus souvent, et particulièrement dans les dramatiques ou dans les créations radiophoniques, la voix est en boîte, enregistrée pour être diffusée et rediffusée. Elle est définitivement séparée du sujet. On retrouve alors la *différance* de la présence qui est spécifique de la voix radiophonique pour l'auditeur. Pourtant, la voix radiophonique est le plus souvent porteuse d'un texte écrit, sous-jacent, même s'il est oublié ou absenté. Lorsque l'on assiste à l'enregistrement d'une création radiophonique, l'écrit joue un rôle important, synopsis, indications diverses et textes pour les comédiens ne laissent pas d'être présents dans le studio.

Ce que Derrida appelle le telos dans *L'écriture et la différence* rappelle ce que disait Artaud de la voix comme "*flèche de la sortie rêvée*". Pourtant, pour lui, réaliser *Pour en finir avec le jugement de dieu* revenait à accomplir une écriture-voix qui justement permettrait enfin de saisir la parole en train de

<sup>79</sup>Rousseau, *Discours sur l'origine des langues*,

s'accomplir, sans différence, c'est-à-dire sans autre médiation que celle opérée par la voix. Ce qu'il a recherché à la radio, c'est la réalisation d'un travail révolutionnaire sur l'art de la diction, où ce qui est plus important est le tracement<sup>80</sup>, c'est-à-dire l'acte de créer qui instaure un présent d'un genre nouveau et à la radio, on le sait, le présent l'est encore plus qu'ailleurs. Et puis il s'agit de s'essayer, entièrement, à un nouveau type d'écriture, l'écriture-voix, afin de se mouvoir dans le "*haut-plein des voix*".<sup>81</sup> Car la diction pour lui consiste à rendre la langue absolument et totalement vocale. La radio lui semble donc à ce moment le média idéal pour accomplir enfin une oeuvre où le retentissement du sens n'est pas séparé de sa résonance. Événement, la voix l'est pleinement parce qu'elle donne à entendre l'avènement du sens dans l'oeuvre. Et c'est tout le sens de sa réflexion sur la diction de la voix. Refusant énergiquement la mélodie, "*le contraire du roucoulement*"<sup>82</sup> Artaud met en place dans son émission une mise en scène sonore qui utilise toutes les possibilités d'un univers qu'il explore avec passion. Ce à quoi s'oppose Artaud, c'est à toute une conception de la rhétorique radiophonique dont on peut entendre encore les effets dans la diction de beaucoup de présentateurs et qui, en effet, est de l'ordre de la mélodie. "*La violence est mon ton de voix, mon bas niveau, ceux qui ne le comprennent pas, c'est qu'ils ont peur des mots et de leur niveau, l'âcreté, le vin de l'âpreté, l'intensité, l'humour noir, le ton relevé*"<sup>83</sup>, c'est ainsi que la diction prônée par Artaud imprime au texte proféré par les comédiens et lui-même, une force qui n'a rien à voir avec un réalisme psychologisant, mais avec un formalisme proche du rite, et rend proche ce que Barthes disait de la voix d'Alain Cuny<sup>84</sup> : "*un être-là pur et simple de la parole*". Seule la radio aurait pu permettre de faire exister ce tracement en train de se faire, ce "*fragment vivant, -étrange, définitif, inoubliable*", et cette adresse qu'Artaud croyait pouvoir être reçue par les auditeurs de l'atelier de

<sup>80</sup>Jean Christophe Bailly, *L'infini dehors de la voix*, André Dimanche éditeur, texte d'accompagnement de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*.

<sup>81</sup>Antonin Artaud, *oeuvres complètes*, XI, projet de lettre à Georges Le Breton. Il y affirme le pouvoir de la diction, contre l'interprétation de la lecture : "*Tous les vers ont été écrits pour être entendus d'abord...*" Dans cette longue lettre écrite à Rodez et qui ne sera pas envoyée, Artaud défend sa conception de l'écriture-voix, où les mots ne prennent sens que de leur passage dans la voix et de leur expectoration. Il s'attarde longuement sur le poète Gérard de Nerval dont il fait un double de lui-même. "*Mais de temps en temps, je veux dire de loin en loin sur l'espace enténébré du temps, un poète a poussé un cri pour faire revenir de petits enfants....*" ou un peu plus loin, "*Les poèmes de Gérard de Nerval ont été écrits non pour être lus à voix basse dans les replis de la conscience, mais pour être expressément déclamés car leur timbre a besoin d'air..*"

<sup>82</sup>J.C. Bailly, o.c. pages 34 et suivantes.

<sup>83</sup> Dossier d'Artaud le Momo, in o.c. Tome XII.

<sup>84</sup> Alain Cuny a lu à la radio *Van Gogh ou le suicidé de la société* dans le cadre du club d'essai en 1947 et sa diction relève de cette esthétique où le psychologique est refusé au profit d'une diction compacte et tendue, "*comme une activité de la sobriété au sein d'une note lyrique contenue*". J.C Bailly a magnifiquement montré la force de cette diction qui laisse au texte toute sa violence, in réédition André Dimanche/INA 1995

création. Cela, il le dit et le répète dans ses lettres, par exemple à Jean Paulhan, lorsqu'il écrit le 10 février 1948 :

*Le texte aura beau paraître dans "Combat" ou en plaquette  
on n'entendra pas les sons,  
la xylophonie sonore,  
les cris, les bruits gutturaux et la voix,  
tout ce qui constituait enfin une 1<sup>o</sup> mouture du  
Théâtre de la Cruauté. C'est un désastre pour moi.<sup>85</sup>*

Artaud avait parfaitement compris ce que représentait pour son travail l'art radiophonique, qui lui permettait de donner aux auditeurs une version vivante et active du Théâtre de la cruauté où le vivant de la voix s'était enfin débarrassé du corps, devenant l'écho de la voix du corps sans organe qu'il appelle de toutes ses forces à la fin de *Pour en finir avec le jugement de dieu*. La structure même de l'émission montre assez le désir d'Artaud d'être enfin entendu après neuf ans de silence obligé. La coïncidence absolue entre la voix et son écriture, voilà ce à quoi a travaillé Artaud avec les comédiens et les techniciens mis à sa disposition par Fernand Pouey, et que lui a permis le média radiophonique. L'enregistrement nous restitue cette tension, cette basse continue qu'Artaud donne à l'émission et qui est l'écho de la recherche entière d'une vie.

Cette tension que recherche la voix radiophonique, nous la retrouvons commentée et explicitée cette fois à propos de la voix du sujet dans un chapitre d' *Autrement qu'être*, intitulé *Le Dire sans dit*. Emmanuel Lévinas rappelle que l'ouverture au monde est d'ordre acoustique et insiste sur l'importance de la voix comme sortie du sujet hors de lui, retrouvant le mouvement du poète Holderlin, lorsqu'il évoque dans ses poèmes l'ouvert. " *Viens dans l'ouvert, ami...*". Il s'agit donc d'affronter le dehors de la voix et de s'y risquer. " *Le sujet dans le Dire s'approche du prochain en s'ex-primant, au sens littéral du terme, en s'expulsant hors de tout lieu, n'habitant plus, ne foulant aucun sol.*" Ainsi la voix se fraie une voie et va vers l'autre, instaurant une co-présence. Pour le poète Paul Celan auquel Emmanuel Lévinas a consacré un chapitre dans *Noms propres*, le poème " *devient dialogue (...)  
rencontres, chemin d'une voix vers un toi vigilant*". On pourrait appliquer ces mots à la voix radiophonique tendue dans sa recherche d'une rencontre réussie vers l'auditeur.

<sup>85</sup>Lettre à Jean Paulhan, o.c. tome XIII, page 139

## 2.2 *L'espace et la voix radiophonique*

C'est la voix qui donne tout son sens à l'espace sonore dans lequel elle se déploie et ceci est particulièrement vrai dans les oeuvres de fiction radiophonique. Pour Paul Deharme, c'est cet aspect qui est fondateur de l'oeuvre radiophonique et la distingue du théâtre. En effet, il insiste sur ce que doit être "*le jeu de la voix dans l'espace*". Un des théoriciens allemands du Hörspiel, Pfeiffer a lui aussi montré l'importance de la voix radiophonique dans son rapport à l'espace sonore: "*Ce sont les voix qui font le décor ou plutôt l'espace où évoluent les caractères.*" Pourtant les objets sonores existent par rapport à la durée, et non par rapport à l'espace. D'ailleurs cette notion semble renvoyer plutôt à la perception visuelle<sup>86</sup>. En fait, ce que l'on veut signifier lorsque l'on met en relation la voix et l'espace, c'est que la voix, par seule perception par l'auditeur, met en place un univers sonore qu'elle structure. Ce que Michel Chion écrivant sur la voix au cinéma synthétise en une formule: "*La présence d'une voix humaine hiérarchise la perception autour d'elle.*"

Jean Tardieu, homme de radio et poète, a cru nécessaire d'insister sur ce que représentait l'art radiophonique, art de la représentation dans l'espace sonore. Il y a de nombreuses manières d'animer cet espace sonore, de le rendre multiple et vivant. C'est ce à quoi s'attachent les ingénieurs du son principalement. Mais ce n'est pas seulement un problème technique. Ainsi, le choix des trois narrateurs dans *Le Hussard sur le toit* dans l'adaptation radiophonique d'André Bourdil<sup>87</sup> permet-il de structurer l'espace radiophonique en trois lieux et points de vue différents. Chacun des narrateurs<sup>88</sup> et ce, dès le début de l'oeuvre radiophonique, emmenant ainsi l'auditeur dans le périple d'Angelo comme un témoin, devient le médiateur entre le personnage et l'auditeur. Ce procédé ne se trouve pas dans l'oeuvre de Giono, mais dans un autre de ses romans, *Un roi sans divertissement*. Il y a là une tentative originale de faire exister l'espace romanesque par l'utilisation de voix différentes attribuées au narrateur unique dans le roman. Glenn Gould, à

<sup>86</sup>A ce sujet, voir Pierre Schaeffer, T.O.M, page 244

<sup>87</sup>*Le Hussard sur le toit*, réalisation André Bourdil, avec Gérard Philippe et Jeanne Moreau, 1953, réédition Phonurgia Nova INA, 1995

<sup>88</sup>Une première voix, un narrateur masculin semble suivre Angelo. Une deuxième voix intervient de plus près, voix féminine cette fois que le metteur en ondes a prévu en avant. Puis, intervient la troisième narratrice. On a l'impression que le héros est entouré par la présence des narrateurs, comme les trois parties éclatées d'un chœur antique. A certains moments les trois voix se répondent et s'entremêlent, accentuant le tragique. Elles assument la mise en place d'une géographie, celle de la progression de l'épidémie qui enserrera bientôt la voix du héros.



propos du documentaire radiophonique<sup>89</sup>, prône l'élimination progressive du narrateur au profit d'une utilisation contrapunctique des voix dans le but de tracer une sorte d'espace multiple et sonore autour de l'auditeur. Pour lui, le plus important, c'est d'échapper au concept linéaire du temps et de l'espace radiophoniques. L'utilisation de la stéréophonie d'abord puis de la quadriphonie a permis de travailler davantage la notion d'espace sonore par rapport à la situation de l'auditeur. Dans *La Montre magique*, Guy Delaunay a utilisé une polyphonie de voix à plusieurs reprises, par exemple au début de l'oeuvre, pour donner un espace plus vaste et ce, par le moyen de voix venues de lieux différents.

*"LE RECITANT.- C'était l'année dernière. La santé de ma femme déclinait. C'était un mal étrange, incompréhensible. Dans la famille on parlait d'anémie pernicieuse, d'hérédité chargée. Un chirurgien prononça le mot "cancer", un jeune homme celui de psychanalyse.*

*UNE VOIX.- Moi, vous me croirez si vous voulez, mais j'avais des vertiges...*

*UNE VOIX.- Un charlatan peut-être mais un charlatan qui m'a guéri...*

*UNE VOIX.- Laissez-moi vous recommander mon médecin. L'année dernière...*

*UNE VOIX.- Moi, on m'a fait des piqûres d'eau de mer...*

*UNE VOIX.- Les jeunes médecins font les cimetières bossus...*

*UNE VOIX.- Je connais un radiesthésiste*

*LE RECITANT.- Ma pauvre Jacqueline subissait tout cela avec le sourire..."*

Le texte du synopsis ne porte pas mention de la nature des voix ni de leur sexe. Mais à l'écoute, le fait d'avoir choisi d'alterner voix de femmes et voix d'hommes, voix jeunes et voix plus âgées agrandit l'espace sonore grâce à la diversité. La proximité plus ou moins grande du micro donne à ces voix un éloignement qui les rend proche de la fonction du choeur dans la tragédie antique. C'est à la fois l'espace et le temps que ces voix matérialisent dans leur rapport à l'auditeur.

On peut entendre aujourd'hui à la radio des émissions musicales mais pas seulement, où la séparation des voix et des instruments dans les haut-parleurs est perçue très nettement. De même, on avertit l'auditeur qu'il va entendre à gauche tel son et à droite tel autre. Glenn Gould a ainsi mis au point une technique d'écriture radiophonique où les spécificités du média sont utilisées à plein: "...Le début du Nord possède une structure en trio; c'est en réalité un

<sup>89</sup>Glenn Gould, *Non, je ne suis pas du tout un excentrique*, montage et présentation de Bruno Monsaingeon, Fayard, 1986, 235 pages. Plus spécialement le chapitre "Où la radio devient musique"

*exercice de manipulation des textures ( i.e. vocales) ... On y trouve trois personnes qui parlent plus ou moins simultanément; il y a d'abord une jeune fille toute seule qui parle très doucement,. Au bout d'un certain moment, elle dit: " Plus nous avançons dans le Nord, plus cela devenait monotone. " A l'instant précis où elle dit "further", on prend conscience que quelqu'un d'autre a commencé à parler en disant "farther and farther North". Glenn Gould se sert du contrepoint des voix pour mettre en jeu un espace sonore qui accompagne le voyage auditif. Il effectue ce qu'il appelle des croisements vocaux, afin de donner plusieurs espaces qui se superposent et forment ainsi une polyphonie vocale et spatiale qui permet à l'auditeur de se déplacer avec les *Latecomers* vers le Nord du Canada. De la même manière, Glenn Gould se sert d'une basse continue, qui peut-être une voix ou, dans le cas de *Nord*, un train. Ce procédé a pour but de donner l'illusion de simultanéité et brise ce que Gould n'aime pas, c'est-à-dire le concept de séparation linéaire. Pour cela, il se sert de tous les moyens mis à sa disposition pour donner à l'auditeur l'illusion du voyage en hélicoptère : " tandis qu'on franchit les brumes, les voix se mettent à se superposer et à s'accumuler autour de l'auditeur. Elles restent pourtant statiques, comme si elles étaient bloquées et incapables de mouvements. Pour l'auditeur, la perspective semble se mouvoir, car il prend peu à peu conscience d'une falaise sur laquelle vient se briser le ressac...". Ainsi un espace sonore peut-il se créer autour de l'auditeur grâce à la technique musicale; c'est le sens de ce qu'avait tenté Antonin Artaud lors de l'enregistrement de *Pour en finir avec le jugement de dieu* en utilisant des bruitages pour accompagner d'une basse continue les voix.*

Mais on a recours aussi à des procédés issus de la littérature comme la méthode du cut-up recommandée par René Farabet et qui est issu des romanciers de la Beat Generation comme William Burroughs qui conseillait à l'écrivain radiophonique de pratiquer "*des effets de simultanités, des échos, des accélérations, des ralentissements, jouer trois bandes à la fois...*" Sévero Sarduy appliquera de manière radicale le conseil de l'écrivain américain en se servant uniquement de chutes de bandes pour composer une pièce vocale radiophonique.

Guillaume Monsaingeon, s'interrogeant sur la nature spécifique d'un art radiophonique, en vient à tenter de définir ce qu'il serait, entre les conceptions de Gadda, strictes et assez statiques, et celles de Gould, beaucoup plus expérimentales, un art où le collage gaddien ("*collage à sec, lèvres à lèvres, de phrases distinctes, éventuellement rebaussé par le recours à deux voix*") et le montage gouldien (jeu rythmique et narratif, mixage) seraient au premier plan de l'écriture radiophonique, puisque, écrit-il "*deux fragments sonores mis bout*

à bout peuvent dire plus que leur simple somme, leur abouchement produit une charge expressive propre.<sup>90</sup>

### 23 *La voix et la représentation: ce qui dit, ce qui dicte*

Ce que suppose l'emploi des voix dans la création radiophonique, c'est la multiplicité de représentations qu'une voix peut assumer. Le dehors de la voix établit alors la mise en scène d'une représentation par la médiation de la voix, la radio devenant un masque au même titre que celui qui masquait les acteurs dans la tragédie grecque. Dans le cas de la *Guerre des Mondes*, Welles a joué sur le mimétisme des voix journalistiques pour donner, non seulement à entendre, mais à voir des speakers en train de rendre compte en direct de l'événement. Voix et identification symbolique à la radio: la situation est différente par rapport à ce qui se passe dans la relation intersubjective. En effet, dans le réel de la relation, la voix annonce l'autre et permet de le reconnaître. Or, à la radio, on peut attribuer à une voix, celle d'Arletty par exemple, très reconnaissable et parfaitement identifiée par ailleurs, un physique qui n'est pas le sien, c'est ce qui se produit lorsqu'on écoute *la Dame de Shanghai*<sup>91</sup>. Il s'agit d'un film radiophonique réalisé par René Wilmet en 1945 d'après le scénario et le film d'Orson Welles. Ce n'est pas rare à l'époque de réaliser, simultanément à la production cinématographique une version radiophonique. Avant la guerre, ce sont souvent les productions radiophoniques qui anticipent les films. Puis, aux USA, on donnera à la radio des versions abrégées des films avec les acteurs de manière à conduire les auditeurs au cinéma. On a vu l'exemple de *Rébécca*, dont la bande son fut reprise par Hitchcock dans son film. Dans le cas de la *Dame de Shanghai*, l'auditeur ne voit pas Arletty, mais plutôt, évidemment Rita Hayworth, créatrice du rôle au cinéma.

Cela renforce évidemment l'importance accordée à la diction puisque c'est elle qui va fonder la représentation du personnage pour l'auditeur. Pour Copeau, c'est clair : "*L'art de la radio est donc nettement un retour à la diction*"<sup>92</sup>. Artaud travaille la voix en tous sens, utilisant des acteurs et sa voix propre pour ouvrir et fermer l'émission *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Il s'agit de faire sentir la violence dans la voix, et montrer que le souffle vient

<sup>90</sup> Carlo Emilo Gadda, *L'art d'écrire pour la radio*, traduit et commenté par G.Monsaingeon, Les Belles Lettres, 1993, 119 pages

<sup>91</sup> Archives INA, écoutées chez Phonurgia Nova à Arles.

<sup>92</sup> in *Pour une esthétique de la radio* in Cahiers de la radio-télévision

du dehors. Dans la voix de chaque être, pour Artaud, résonnent la singularité silencieuse mais aussi l'infini dehors dont se nourrit la voix (Corps sans organe). Il s'agit de conduire la voix vers le dehors dans un mouvement qui rappelle l'hétérotélisme dont parle le poète Pierre Oster : "*Rompre l'enceinte du "texte" de Jacobson, l'autotélisme des épigones*"<sup>93</sup>.

Dans la création radiophonique mais à plus forte raison dans toute émission de radio, la voix assume le travail de représentation. "*Il faut que la chose se perde pour être représentée*" a dit Lacan et c'est bien ce qui se produit à la radio. La voix radiophonique a perdu le corps et le visage dont elle était issue. A l'auditeur de reconstruire la représentation perdue qui va avec la voix entendue. La mise en scène elle-même se fait au moyen de la voix et vise à mettre en place un univers sonore. C'est la fonction des voix de commentateurs sportifs qui miment dans leur voix l'action invisible qu'ils permettent ainsi de faire "voir" aux auditeurs. Les voix téléphonées des correspondants donnent ainsi aux auditeurs l'illusion de la distance. Le brouhaha de voix caractéristique d'échanges vifs permet également une représentation sonore d'un groupe en train de discuter vivement.

La voix possède plusieurs fonctions en transmettant images, intrigue, émotions. Dans *La Dame de Shanghai*, le réalisateur a choisi de donner à la voix du narrateur la fonction de nous faire voir et écouter la ville. Le narrateur ici est d'abord un regard qui nous offre le panorama visuel de la ville redoublé par le panorama sonore de la mise en ondes, cette ville est en l'occurrence San Francisco. Autour du narrateur, des voix s'approchent et s'éloignent, renforçant l'identification entre le narrateur et l'auditeur. D.Zane Mairowtz affirme également que: "...*tout ce qui sort de la bouche est de l'ordre du travail radiophonique...*" et permet la représentation. C'est ainsi que la même voix peut produire des représentations différentes. Par exemple, la voix de Jean Topart dans la *Sonate de Staline* (réalisation Christine Bernard Sugy) et dans le *Hussard* (réalisation André Bourdil) donne lieu à deux interprétations et deux représentations différentes. Dans l'une (*Le Hussard*) sa voix porte en elle le doute et l'incertitude douloureuse de celui qui ne maîtrise pas le destin, tandis que dans l'autre (*La Sonate*), elle est porteuse d'un pouvoir qui se veut absolu. La voix radiophonique peut ainsi se prêter à toutes les identifications possibles. Michel Tournier évoque dans une de ses nouvelles consacrée à l'univers radiophonique, un personnage dont le nom est un indice indubitable de sa fonction : *Tristan Vox*. "*L'homme de radio avait le visage que lui prêtaient ses auditeurs et ses auditrices sur la seule foi de ses intonations.*"

<sup>93</sup>Pierre Oster, *Une machine à indiquer l'univers*, Entretiens, Obsidiane éditeur, 1992 et *L'ordre du mouvement*, Babel éditeur, 1991

Encore une fois citons le *Manifeste futuriste* de Marinetti et Masnatta : "**La radia sera**: "captation, amplification et transfiguration des vibrations émises par les êtres vivants, ou morts, drames d'états d'âme bruitistes sans paroles." Rappelons pour mémoire la pièce anglaise de 20 mn diffusée par la BBC *The Revenge* d'Andrew Sachs, sans un mot, mais avec des halètements, des cris et le souffle d'un homme, le fugitif.

Pour Artaud, lorsqu'il se prépare à réaliser *Pour en finir avec le jugement de dieu* pour la radio, seule la voix peut faire vibrer le sens en dehors. Le retentissement sonore de la voix permet le sens. Ce qui intéresse Artaud à la radio, c'est la possibilité vocale. Ici l'on est à l'opposé de Reverdy qui craignait de voir l'auditeur "*seulement frôlé par un son*." Ce que Farabet explicite en évoquant le pouvoir qu'à la radio de mettre à nu la voix, et de donner ainsi l'envers des mots, ce qu'il nomme le "*derrière-les-mots*"<sup>94</sup>. Ce qu'a également ressenti l'écrivain et cinéaste Marguerite Duras lorsqu'elle a réalisé son film *India Song* à partir d'une bande d'émission faite pour France Culture et pour l'atelier de Création radiophonique d'Alain Trutat. (Ce qu'elle a évité de dire) Ce faisant, elle a accompli un travail de création original. Elle a refusé de fixer les voix aux visages, préférant les laisser errer dans l'espace sonore et visuel du film. On pourrait avancer qu'à la radio, ce sont les corps et les visages qui errent, tandis que les voix fixent leur propre chemin dans la construction symbolique que fait l'auditeur.

Donc, même si parfois elle s'en rapproche, la création radiophonique nécessite de rompre avec le théâtre, ce que beaucoup de théoriciens de la radio ont souligné, de Marinetti à Brecht, en passant par René Farabet. Certains ont dit la nécessité de constituer une troupe de voix, (cf. projet de Copeau), avec les limitations que cela comporte. Encore une fois, la référence à Welles s'impose, lui qui était en mesure d'interpréter des gros, des maigres, des jeunes, des vieux, des enfants et même des étrangers et ce, dans la même pièce radiophonique. C'est un cas unique dans la radio mais qui montre que la voix peut assumer plusieurs représentations, devenue un instrument au service d'un créateur, jouant plusieurs rôles bien entendu, mais également produisant des représentations différentes selon l'auditeur.

On peut à ce sujet faire un parallèle avec la musique orientale: la typologie des voix en Orient diffère de celle qui existe en Occident. La voix est "*le gouvernail du masque*". Et à chaque visage masqué doit correspondre une voix masquée. Au Japon, "*La voix de poitrine est celle des rôles de guerriers au*

<sup>94</sup>in revue *L'Arc*, numéro 50 consacré à Gutenberg

*visage peint*<sup>95</sup>. On pourrait rapprocher ces indications de ce qui se passe à l'Opéra avec les différents types de voix qui correspondent à des emplois, selon leur tessiture. Selon les sociétés, le même timbre de voix pourra donc assumer des représentations différentes. Ainsi une voix grave sera celle d'un roi pour tel peuple ou, au contraire, dans un autre, la voix de l'esclave. La voix sera retenue toujours pour les Japonais, lorsqu'elle est associée au pouvoir et à son exercice, et le cri, réservée aux femmes pour les Africains. Le roi est d'abord silence, et le griot chuchotement<sup>96</sup>.

Il en est de même pour les voix radiophoniques. Elles peuvent, par leur timbre, leur rythme et en fonction du rôle qu'elles jouent dans l'oeuvre radiophonique, donner à voir une représentation qui sera différente pour chaque auditeur mais jugée acceptable pour tous, ou presque. Ainsi la voix de Gérard Philippe, dans l'adaptation radiophonique du *Hussard sur le toit*, est-elle parfaitement associée au personnage d'Angelo. Il n'y a pas de doute possible dès qu'on l'entend en écho au rire d'une jeune paysanne: on reconnaît tout de suite le personnage, avant même qu'il soit nommé. L'auditeur peut à sa guise construire l'image du héros dont il entend et reconnaît la voix pour telle.

### 23 *La voix radiophonique et le plaisir*

L'esthétique de la réception<sup>97</sup> fait une place à la jouissance et va même jusqu'à lui accorder une fonction cognitive qui permettrait d'accéder à la connaissance de l'oeuvre. Jusque là la jouissance réceptive avait été toujours opposée à la réflexion théorique, seule en mesure d'amener une connaissance raisonnée. Jauss s'oppose ainsi formellement à Adorno et à tous les tenants d'une ascèse esthétique qui passerait par le suspens du plaisir, rejeté comme perception suspecte. Pourtant Adorno évoque dans ses travaux le plaisir de l'oreille (*Ohrenschmaus*) mais ne prétend pas lui accorder de statut dans la connaissance. Le plaisir est suspect et semble détourner de ce qui fait l'essence de l'oeuvre d'art.

Barthes, dans *L'obvie et l'obtus* parle longuement de la voix de Panzera qui se matérialise en "*une pure nappe de jouissance*", à l'écoute. Il évoque à ce propos le concept de *modulation de la chaîne signifiante*. Il s'agit de montrer que la primauté du signifiant, mise en évidence par Lacan dans ses différents

<sup>95</sup>Tran Van Khé, article Voix, *techniques vocales dans les théâtres d'Asie orientale*, in Encyclopédia Universalis.

<sup>96</sup>Paul Zumthor, o.c.

<sup>97</sup>H.R. Jauss, *Petite apologie de l'expérience esthétique* in *Pour une esthétique de la réception*, Tel Gallimard, 1978

travaux, permet un plaisir délivré en quelque sorte de l'ancrage du sens. Dans l'articulation spécifique à la voix chantée, mais on peut ici faire un parallèle avec la voix de la poétesse noire américaine Maya Angelou lisant ses textes, dans l'enregistrement de *Phenomenal Woman*, le signifiant est modulé de telle sorte qu'il est intégré à la musique de la voix. Barthes insiste sur l'intelligence du chanteur qui lui fait choisir la prononciation au détriment de l'articulation. "*L'articulation opère...comme un leurre (...) dans l'art de la prononciation au contraire, c'est la musique qui vient dans la langue et retrouve en elle ce qu'il y a de musical, d'amoureux.*" L'art de Panzera lui permet donc de restituer "*la pureté des voyelles spécialement sensible dans la voyelle française par excellence, le u...(...) la beauté franche et fragile des a*". Ceci explique que nous pouvons écouter *La Guerre des Mondes*, *Dracula* ou *Ob! Ob!The clown is dead*<sup>98</sup> dans leur langue d'origine, y trouver de l'intérêt et y prendre du plaisir.

Le plaisir immobilise, saisit l'auditeur et le retient. Les Sirènes ou Circé dont la voix est si belle qu'elle retient les hommes, sont pour ceux qui les écoutent la source d'un plaisir mortel. "*La voix seule, par la maîtrise de soi qu'elle manifeste, suffit à séduire.*"<sup>99</sup>Lorsque Satie qui écrivait de la musique d'ameublement pour Lévitan s'est rendu compte que les gens s'arrêtaient pour écouter sa musique au lieu de déambuler dans les galeries marchandes, il s'est indigné et leur a crié : circulez, circulez! Mais c'était trop tard, la séduction avait opéré. Il n'était plus question de meubles à acheter, mais du plaisir qu'il y a à se tenir immobilisés par l'écoute. Tétanisés? Ce n'est pas l'image qui pétrifie, comme dans le mythe de Méduse, mais la voix de la musique.

La voix constituerait-elle une sorte de trompe-l'oeil de la séduction, ou de trompe l'oreille?<sup>100</sup> Il est amusant de constater que cette expression -trompe l'oeil- renvoie encore à la vision, elle qui, la plupart du temps, atteste du réel qui nous entoure et que nous voyons. Y-a-t-il place pour l'existence d'un *trompe l'oreille*? Peut-on abuser l'oreille comme on le fait de l'oeil?

Ce que nous entendons d'une voix constitue une trace de réel mais dont souvent, à la radio, nous ignorons quel sujet -ou plus exactement quelle personne- l'a prononcé. Serait-ce de là que surgirait le plaisir spécifique de l'auditeur? Confronté à ce "*simulacre ironique*", cette voix sans visage qu'est l'acousmètre, la jouissance viendrait de ce jeu : la certitude de n'avoir qu'à déjouer dans le simulacre de la voix un effet perdu de réalité. Baudrillard

<sup>98</sup>Lance Dann, *Ho!Ho! The clown is dead*, Londres 1995

<sup>99</sup>Paul Zumthor, ouvrage cité.

<sup>100</sup>Jean Baudrillard, *De la séduction*, Médiations Seuil

travaux, permet un plaisir délivré en quelque sorte de l'ancrage du sens. Dans l'articulation spécifique à la voix chantée, mais on peut ici faire un parallèle avec la voix de la poétesse noire américaine Maya Angelou lisant ses textes, dans l'enregistrement de *Phenomenal Woman*, le signifiant est modulé de telle sorte qu'il est intégré à la musique de la voix. Barthes insiste sur l'intelligence du chanteur qui lui fait choisir la prononciation au détriment de l'articulation. " *L'articulation opère...comme un leurre (...) dans l'art de la prononciation au contraire, c'est la musique qui vient dans la langue et retrouve en elle ce qu'il y a de musical, d'amoureux.*" L'art de Panzera lui permet donc de restituer " *la pureté des voyelles spécialement sensible dans la voyelle française par excellence, le u...(...) la beauté franche et fragile des a*". Ceci explique que nous pouvons écouter *La Guerre des Mondes*, *Dracula* ou *Oh! Oh! The clown is dead*<sup>98</sup> dans leur langue d'origine, y trouver de l'intérêt et y prendre du plaisir.

Le plaisir immobilise, saisit l'auditeur et le retient. Les Sirènes ou Circé dont la voix est si belle qu'elle retient les hommes, sont pour ceux qui les écoutent la source d'un plaisir mortel. " *La voix seule, par la maîtrise de soi qu'elle manifeste, suffit à séduire.*"<sup>99</sup>Lorsque Satie qui écrivait de la musique d'ameublement pour Lévitan s'est rendu compte que les gens s'arrêtaient pour écouter sa musique au lieu de déambuler dans les galeries marchandes, il s'est indigné et leur a crié : circulez, circulez! Mais c'était trop tard, la séduction avait opéré. Il n'était plus question de meubles à acheter, mais du plaisir qu'il y a à se tenir immobilisés par l'écoute. Tétanisés? Ce n'est pas l'image qui pétrifie, comme dans le mythe de Méduse, mais la voix de la musique.

La voix constituerait-elle une sorte de trompe-l'oeil de la séduction, ou de trompe l'oreille?<sup>100</sup> Il est amusant de constater que cette expression -trompe l'oeil- renvoie encore à la vision, elle qui, la plupart du temps, atteste du réel qui nous entoure et que nous voyons. Y-a-t-il place pour l'existence d'un *trompe l'oreille*? Peut-on abuser l'oreille comme on le fait de l'oeil?

Ce que nous entendons d'une voix constitue une trace de réel mais dont souvent, à la radio, nous ignorons quel sujet -ou plus exactement quelle personne- l'a prononcé. Serait-ce de là que surgirait le plaisir spécifique de l'auditeur? Confronté à ce " *simulacre ironique*", cette voix sans visage qu'est l'acousmètre, la jouissance viendrait de ce jeu : la certitude de n'avoir qu'à déjouer dans le simulacre de la voix un effet perdu de réalité. Baudrillard

<sup>98</sup>Lance Dann, *Ho!Ho! The clown is dead*, Londres 1995

<sup>99</sup>Paul Zumthor, ouvrage cité.

<sup>100</sup>Jean Baudrillard, *De la séduction*, Médiations Seuil



affirme que : " *la séduction est ce dont il n'y a pas de représentation possible.*" En ce sens, les moments les plus forts où une voix nous captive, cf. la voix du poète Maya Angelou lisant *Phenomenal Woman*, sont ceux précisément où la voix se trouve, pour celui qui l'écoute, délivrée de toute représentation, évoluant entre un être-là ou un n'être pas là, se jouant dans un entre-deux qui pourrait bien être celui de la séduction car " *l'absence séduit la présence.*"

C'est peut-être pour cette raison que les Sirènes chantent invisibles, car cette invisibilité alliée à leur chant, accentue encore davantage leur pouvoir de séduction. Leur laideur de monstres, connue seulement de ceux qui vont mourir par elles, révèle leur faiblesse mais évidemment trop tard. Seul Ulysse conserve en lui la beauté du chant et son mystère séduisant, parce qu'il n'a pas vu les Sirènes et qu'il les a entendues sans mourir. L'auditeur radiophonique est comme Ulysse, écoutant les Sirènes mais pour lui, nul besoin d'être lié à son fauteuil, la voix acousmatique lui offre toutes les ressources de sa séduction sans danger autre que celui d'une interruption momentanée du son. La ressource est infinie qui puise dans l'imaginaire ce dont chaque auditeur a besoin.

## 2 5 Une logique médiatée de l'indistinction

La première question que l'on peut soulever ici touche encore une fois à la nature spécifique de la voix. Que reste-t-il de la voix, de ce qui constitue l'identité de la voix, dans l'indistinction? C'est une question difficile mais qu'il nous semble important d'aborder.

Lorsque Carlo Emilio Gadda s'efforce de donner les grandes lignes de sa conception de la radio, il insiste particulièrement sur la voix et le ton que doit s'imposer le présentateur de radio. Il paraît nécessaire à l'écrivain italien de travailler la voix dans le sens de la neutralité jusqu'à faire disparaître toute singularité qui pourrait donner à l'auditeur un "complexe d'infériorité culturelle". Ceci remettrait en cause l'indistinction propre à l'écoute dans la communication médiatée. " *Il est bon que la voix, et donc le texte qui la soutient, s'abstienne de tout ce qui suggère l'idée de condescendance, de donneur de leçon ou de message venu d'en haut. Il faut parler d'égal à égal, de libre citoyen à libre citoyen....*" Dans un article paru dans la revue Europe consacré aux rapports qu'entretenait Walter Benjamin avec la radio, Jean-Marc Lachaud montre comment, pour Brecht comme pour Benjamin, tous deux acquis aux idées marxistes, la radio représente au début des années trente,

une grande possibilité d'émancipation par le biais d'émissions didactiques spécialement conçues pour ce nouveau média. La voix radiophonique s'adresse à tous. Tous les auditeurs entendent la même voix en même temps. C'est une possibilité extraordinaire d'éducation populaire qui est ainsi mise à la disposition de tous, pensent alors Brecht ou Benjamin. D'elle dépend toute une conception de la voix radiophonique comme porteuse d'indistinction démocratique, pouvoir: "*tout dire à tout le monde.*"

On pourrait faire remarquer que les conditions de l'exercice de la voix sont singulièrement modifiées par son utilisation dans le cadre de la radio. "*Le trait commun de ces voix médiatisées, c'est qu'on ne peut y répondre. Leur réitérabilité les dépersonnalise, en même temps qu'elle leur confère une vocation communautaire. L'oralité médiatique appartient ainsi, de droit, à la culture de masse.*"<sup>101</sup> On remarque que Paul Zumthor, comme Baudrillard, pointe ici la non-réciprocité de l'échange dans le média radiophonique. Mais il met en évidence cependant le fait important à ses yeux et sur lequel il revient à plusieurs reprises dans son ouvrage, que la voix radiophonique contribue à maintenir le lien social; toutefois il a tendance à soupçonner que se forge en réalité, par le biais des réseaux de communication, ce qu'il appelle "*une socialité de synthèse*". C'est pour cette raison qu'il oppose l'écoute collective de la radio et de la télévision dans les pays du tiers-monde qui met "*l'auditeur-spectateur en état de réceptivité plus active*" où chacun peut intervenir et discuter, à l'écoute privée qui est pratiquée en France et en Europe, où chaque auditeur est isolé et ne peut participer à une réflexion collective sur ce qu'il vient d'entendre. Il faut se souvenir que, dans les débuts de la T.S.F., les coûts des matériels étant élevés, on invitait les auditeurs à se regrouper dans les cafés. A Béziers est inaugurée une salle "*d'audition radiophonique ouverte chaque soir au public moyennant une taxe d'entrée de 1F50.*"<sup>102</sup> Sur le Boulevard Poissonnière à Paris, en 1922, le journal *Le Matin* met à la disposition des passants quatorze haut-parleurs destinés à diffuser la radio. On peut penser qu'à cette époque les auditeurs avaient l'occasion, par le biais de ces écoutes collectives et publiques, d'échanger leurs points de vue. Ce qui n'est plus du tout le cas aujourd'hui. Serge Daney avait fait le même type de remarque concernant cette fois le cinéma, qui, malgré sa perception collective et publique, n'engendre plus de discussions passionnées<sup>103</sup>, comme c'était le

<sup>101</sup>Paul Zumthor, *Mise au point*, in o.c.

<sup>102</sup>Christian Brochand, in *Histoire de la radio et de la télévision en France*, chapitre *Les auditeurs et les récepteurs*, page 506, Tome I

<sup>103</sup>Où trouver aujourd'hui le courrier des auditeurs si abondant autrefois? Dès les débuts de la radio, apparaissent de nombreuses revues spécialisées et également des suppléments dans les journaux qui, pour certains, leur réservent une page quotidienne, comme *l'Intransigeant*. Y alternent critiques et programmes, notions techniques et courrier des lecteurs. En 1946 existent

cas avant l'existence des cassettes vidéo. Comme si, là aussi, s'opérait un renfermement qui ferait du cinéma, lieu public, une extension d'un chez-soi que l'on regagnerait à la hâte, afin de revenir à un espace privé bien connu.

Ce qui fonde l'indistinction dans l'écoute de la voix à la radio, c'est que, dans une certaine mesure et c'est cette restriction qui appelle une réflexion plus approfondie, tous les auditeurs entendent la même voix leur donner des informations, par exemple lors d'un flash d'informations sur France Inter. Ce qui capte leur attention, c'est évidemment la nature des nouvelles, le ton sur lequel elles sont annoncées et la mise en forme des événements à travers ce qui est dit. Peut-on affirmer que là, justement, la singularité de la voix entendue disparaît au profit de ce qui est dit? Nous avons évoqué dans une autre partie de ce travail, le caractère interchangeable de certaines voix, dont la singularité disparaît au profit de la fonction dont elles sont investies. Lorsque ce qui importe est de l'ordre de l'information, dans la communication médiatée, il y a indistinction dans la mesure où il y a absence de présence, où le présentateur n'est que la voix neutre et juste d'un présentateur. La voix du présentateur s'adresse à tous, sans distinction. L'auditeur n'est pas touché par la voix, à la rigueur il l'est par la nature des nouvelles qu'il entend. Ce qu'il désire, c'est être en mesure d'entendre les informations dont il a besoin. Pour paraphraser Jean Luc Godard, on pourrait dire qu'il souhaite entendre non pas seulement une voix juste, mais juste une voix. Pas d'émotion, seulement de l'attention. L'auditeur écoute une voix qui s'adresse à lui dans l'indistinction de la communication médiatée. A partir du moment où cette voix acquiert une présence, où elle est perçue comme ayant une destination, alors nous ne sommes plus dans l'indistinction, mais dans l'émotion que procure à l'auditeur une réception qui pour lui est poignante.

Les auditeurs ne constituent pourtant pas un public, au même titre que le public de cinéma ou de théâtre. Jean Tardieu a souligné ce fait qu'il qualifie de paradoxe: "*Voici en effet un public dont la particularité, évidemment contradictoire, est de former une multitude, mais une multitude composée d'unités dispersées...*" Ce qui conduit Bachelard à rêver d'une radio transversale: "*Il faut par conséquent faire communiquer "les inconscients". C'est par eux qu'elle (la radio) va trouver une certaine universalité.*" La voix radiophonique propose une sorte "de parole universelle" qui s'adresse à tous dans l'indistinction de l'écoute. "*.. tout le monde s'entend et tout le monde peut*

les premiers radio-clubs où des professionnels (Riéra, Simon, Beauvais) initient les auditeurs. On y discute des qualités des adaptations radiophoniques. Même chose à l'Université. Quant à la presse radiophonique, elle est nombreuse après guerre. *Mon programme, La semaine radiophonique, Radio revue* ou encore *Radio-Rail, les Cahiers de l'auditeur et du téléspectateur*. Voir Christian Brochand, o.c., Tomes I et II.

*s'écouter en paix.*"<sup>104</sup> Bachelard rejoint Brecht ou Benjamin qui, avant lui, avaient souhaité en leur temps une radio interactive. Brecht, dans ses différents essais sur la radio, s'efforce de proposer pour la radio un autre fonctionnement que celui de média de substitution (à la presse écrite). La potentialité technique qu'offre la radio, il ne la nie pas mais demande qu'elle soit mise au service d'un art nouveau, aux moyens propres, dans lequel l'auditeur deviendrait l'acteur d'un projet émancipateur et inscrit dans le politique. Brecht refuse que la radio soit seulement un porte-voix, comme elle va l'être pendant le régime hitlérien, capable de renforcer le pouvoir politique en place. Pour lui, il est absolument nécessaire que la voix de l'auditeur soit entendue et qu'un véritable échange de rôles entre l'émetteur et le récepteur ait lieu pour que la radio connaisse un véritable développement démocratique. Déjà, Brecht préconise un travail spécifique d'écriture radiophonique et souligne l'importance d'une véritable inventivité acoustique. L'éclosion des radios libres, amorcée dès 1977 et confirmée par la légalisation en 1982, pendant un temps va privilégier l'intervention directe de l'auditeur sur les ondes. Puis l'uniformisation à nouveau reprend le dessus, partageant ainsi le paysage radiophonique français entre stations généralistes ou thématiques.

On s'est beaucoup interrogé sur la capacité de la radio à capter fortement l'attention au point de devenir un agent efficace de propagande. Il est vrai que ce fut le premier travail qu'accomplirent les dictatures; mettre en place une radio efficace et dont l'écoute collective est obligatoire.<sup>105</sup>L'Allemagne nazie, grâce à son avancée technologique, va produire en série des postes de radio et ainsi s'assurer le contrôle absolu de la diffusion, mettant en place un système de censure draconien. Goebbels compte sur la radio pour assurer sans faille la cohésion du peuple allemand. Dès 1933, la propagande occupe 35% des programmes. D'autre part, la dramatisation de l'information et l'utilisation de la musique créent un paysage radiophonique propice à l'exercice d'une dictature omniprésente surtout à cause du poste de fréquence unique qui tient ainsi l'auditoire captif de fait, *le Kleinenswanger*<sup>106</sup>. Mac Luhan, à propos de la radio dit qu'elle "*transforme l'individu et la société en une seule et même chambre réverbérante*"<sup>107</sup>. D'où le succès radiophonique de la voix d'Hitler et son emprise sur les auditeurs allemands. Plutôt que d'invoquer comme le fait Mac Luhan, le tribalisme fanatique dont seraient susceptibles certains peuples, on pourrait objecter que l'auditeur est celui qui s'écoute au travers de ce qu'il entend. "*Dis-moi ce que tu écoutes, je te dirai qui tu es*", a écrit un homme de

<sup>104</sup> Bachelard, *Le droit de rêver*, PUF, 1970

<sup>105</sup> C'est le cas dans la Russie de Staline par exemple.

<sup>106</sup> Antoine Sabbagh, *La Radio, Rendez-vous sur les ondes*, La découverte Gallimard, 1995

<sup>107</sup> Mac Luhan, *La radio, Le tam tam tribal*, in *Pour Comprendre les médias*,

radio, Albert Riera. Si Hitler a compris très vite le parti qu'il pouvait tirer de sa voix radiodiffusée et si ses auditeurs se sont trouvés captifs de cette voix, c'est d'abord grâce à la mise en place d'une redoutable machine de guerre dont nous venons de montrer l'efficacité. Mais cette voix qui s'adressait à tous, dans l'indistinction absolue de l'écoute radiophonique, disait peut-être aussi, dans son étrangeté même, dans sa violence surtout, de quoi alimenter leur fantasme. Ce n'est pas parce que le dictateur est proche que les hommes l'écoutent fascinés. Ils reconnaissent en lui, et dans sa voix, une étrangeté porteuse d'un nouvel ordre symbolique, éminemment désirable. Pendant l'occupation, une voix a joué un rôle considérable à la radio vichyssoise. C'est la voix de Philippe Henriot, collaborateur et grand orateur de la "Révolution Nationale". Cette voix révélait un grand talent et une force très efficace au point que la Résistance va faire de l'anéantissement de cette voix radiophonique l'enjeu d'un combat symbolique de première nécessité. Il faut rompre le charme, libérer l'auditeur "*...que sa seule voix captive...l'attentif comme le négligent, l'ami ou l'ennemi, qui ne connaîtra souvent rien d'autre de l'homme que sa parole*"<sup>108</sup>. Philippe Henriot est abattu le 28 juin 1944 au matin par un groupe de corps-francs.

Et il est vrai, comme le souligne Mc Luhan, que souvent l'image casse cette fascination suscitée par la voix. La télévision en effet aplatit l'effet singulier des voix. Dans la communication médiatée, c'est l'image qui fait l'indistinction, elle refoule la voix en sorte d'imposer sa suprématie sémiotique. La voix d'un dirigeant politique s'entend (et se reconnaît) bien mieux à la radio qu'à la télévision. Il faudrait ici inverser la proposition de Paul Fraisse qui, en son temps, c'est-à-dire avant la généralisation de la télévision dans les foyers français, supposait un pouvoir de l'image supérieur à celui du son. Fraisse parlait même à ce propos de déficience de la radio, par rapport à la télévision. En fait, l'image télévisuelle, à la différence de l'image cinématographique qui entretient avec la voix des rapports infiniment complexes et que la radio d'ailleurs a fortement influencé,<sup>109</sup> semble focaliser l'attention sur elle-même au

<sup>108</sup>Maurice Martin du Gard cité par Christian Brochand in *Histoire de la radio et de la télévision*, Tome I, page 592

<sup>109</sup>Voir à ce propos Michel Chion, le chapitre *En souffrance de corps* in *La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, qui éclaire d'un jour particulier le rapport des voix à leurs sources et le synchronisme plus ou moins respecté dans le cinéma d'aujourd'hui. Michel Chion montre comment les italiens se sont toujours appropriés d'une manière très surprenante la synchronisation des voix et tout particulièrement Fellini, chez qui les voix flottent souvent, parlant alors que les personnages se taisent, en tout cas fortement décalées par rapport aux corps dont elles viennent. Marguerite Duras a elle aussi dénoncé la tradition française qui consiste à visser des voix aux corps. Est-ce, comme le suppose Chion, parce que depuis l'origine, nous avons appris nous aussi à ficeler tant bien que mal une voix qui viendrait de la Mère? En tout état de cause, cette réflexion a l'intérêt de mettre en lumière le lien ténu que le cinéma s'efforce de maintenir entre la voix, toujours prête à

détriment du son. Il faut toujours de l'image, même quand il n'y en a pas, et l'on peut observer parfois de curieuses situations où une personne interviewée se débat sur une image terriblement pauvre. Mais que l'on continue à regarder. Et c'est encore l'image qui signifie l'emprise, même lorsqu'elle se trouve quasiment vide. Dès que l'image ne m'intéresse plus et que je m'attache au son, ce n'est pas tellement l'information que véhicule la voix qui retient mon attention, mais l'émotion dont elle se charge pour moi, tout à coup, comme peut me poindre le regard d'une inconnue dans un portrait photographique. (Barthes) De même, on a pu observer que certaines personnes regardaient la télévision sans le son et apparemment y trouvaient leur compte. Dans le cas d'une expérience réalisée en laboratoire d'acoustique expérimentale<sup>110</sup>, on montre à une personne un écran sur lequel un visage articule un son pendant qu'on lui fait entendre une voix qui en prononce un autre. Le conflit est tel qu'en présence de deux perceptions antagonistes, le sujet soumis à l'expérience opte pour une troisième solution : il dit entendre un troisième son qui ne correspond ni à ce qu'il a entendu, ni à ce qu'il a vu dans le mouvement des lèvres. On le voit ici, l'image n'a pas été privilégiée par rapport au son de la voix entendue. On mesure avec cet exemple, ce que peut donner une synchronisation de l'image défectueuse! C'est d'ailleurs sur cet écart et ce flottement possible que le cinéma travaille aujourd'hui. Jean Luc Godard, par l'importance qu'il a donné à la place du son ( pas seulement les voix, mais tout le son) dans ces films, traduit l'intérêt ressenti pour ce point spécifique. Dans son esthétique, ce n'est plus la voix qui est au premier plan, comme c'est le cas traditionnellement, mais tout le son, qu'il soit diégétique ou non diégétique. Et comme chez Duras, les voix souvent errent *en souffrance de corps*, comme le dit si justement Michel Chion. Et cela permet d'affirmer que l'image du dictateur brouille en quelque sorte la perception de sa voix. C'est également le sens du travail de Charlie Chaplin dans le *Dictateur*, où le petit tailleur et le tyran ont la même voix. Ce qui semble induire que, ce qui fait la personnalité au cinéma d'un personnage, c'est son image et non sa voix. En tout cas, la voix semble exercer une moins forte emprise quand elle est associée à l'image. Dans ce dernier cas, elle ajoute même quelque chose de trouble : en effet que penser de cette voix commune aux deux personnages? La réponse, à notre avis, ne tient pas seulement dans le fait que le même acteur joue les deux personnages. Il y a du sens à leur donner la même voix.

errer dans l'image, et le corps à qui elle est censée appartenir. A la radio, le problème se pose évidemment en des termes différents.

<sup>110</sup>Expérience communiquée par M. Meloni de l'Université d'Avignon CERL.

En son temps, Brecht s'est interrogé sur le moyen d'échapper à l'univocité de la radio, à son caractère tyrannique, afin de la transformer en vraie machine à communiquer. "*La radio pourrait être, a-t-il écrit dans sa Théorie de la radio, (...) un énorme système de canalisations, ou, plutôt elle pourrait l'être si elle savait non seulement émettre, mais recevoir, non seulement faire écouter l'auditeur mais le faire parler...*" Ce ne sont pas les quelques émissions où l'on peut entendre la voix des auditeurs au téléphone qui auront changé ce rapport à la communication dans l'univers radiophonique.

On pourrait rappeler ce que disait Karl Kraus parlant de la portée de la radio: "*Ce qui entre facilement dans l'oreille en sort facilement, ce qui entre difficilement dans l'oreille en sorte difficilement.*"

Ce qui comptait pour Benjamin, dans le travail radiophonique, c'était la possibilité de tracer un chemin vers l'autre, dans "*l'apparition d'une proximité*" instaurée par la voix. Ainsi la voix radiophonique permet-elle un cheminement du destinataire vers le destinataire, dans une logique médiatée de l'indistinction, même si, on a tenté de le montrer, elle est souvent remise en question par la nature même du médium radiophonique.

### III LE TEMPS, LA DURÉE, LA PRÉSENCE : Spécificités de la voix radiophonique:

#### 3.1.A Présence et voix

Barthes disait de la photographie qu'elle était " *un certificat de présence*". Mais elle restitue seulement la trace, presque la preuve, d'une présence. Il n'y a plus de présence réelle, que la trace d'une présence qui l'a été. "*La photographie ne dit pas (forcément) ce qui n'est plus, mais seulement et à coup sûr, ce qui a été*". Pareillement, à la radio sont dissociées présence et voix, nécessairement. A la différence de ce qui se passe avec le téléphone, puisqu'il n'y a pas relation de communication intersubjective à la radio sauf dans le cas où l'auditeur intervient par téléphone, la voix radiophonique instaure une présence uniquement fondée sur elle-même. Pourtant pour l'auditeur, la voix reste la traversée fondatrice qui instaure le discours, elle est la médiation nécessaire entre le discours et celui qui l'écoute, toute la présence est assumée par elle. Le philosophe Louis Lavelle a pu dire de l'art radiophonique qu'il était un jeu subtil entre présence et absence. La voix radiophonique est acousmatique mais n'en porte pas moins une trace de réel : l'empreinte sonore d'une présence, d'un être au monde. On pourrait lui appliquer ce que Lacan dit du mot, cette "*présence d'absence*" dans laquelle "*l'absence vient à se nommer*"<sup>111</sup>. C'est bien de cela qu'est porteuse la voix radiophonique, puisqu'elle part d'un sujet dont elle conserve en elle un peu du réel. En elle se nomme à la fois une présence et une absence. Elle est donc investie d'un pouvoir qui lui permet de re-présenter un sujet dont la présence est différée, absente. Il y a là une spécificité qui nous paraît réelle. La voix radiophonique, et seulement elle, figure seule dans cette sorte d'entre-deux que permet le média, entre présence et absence. Le *fading du sujet* est en quelque sorte la condition nécessaire pour l'émergence de la voix radiophonique, la radio constituant le masque de l'absence qui établit sa pérennité.

Ne peut-on encore convoquer ici les Sirènes et Ulysse? Ne sont-elles pas, à l'exemple des voix radiophoniques, de pures voix acousmatiques? Le désir d'Ulysse fait de lui un vrai auditeur : entre ruse et désir, il invente la radiophonie, ce miracle qui permet de tenir la mort à distance, à portée

<sup>111</sup>Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse* in *Écrits* page 276. Voir également sur la suprématie du signifiant et la part d'absence que porte le mot en lui, Joël Dor, *Introduction à la lecture de Lacan*, chapitre 16, *La refente du sujet : l'aliénation dans le langage*.



d'oreille, toute proche mais presque sans danger. Là gît cette " *présence-absence qui fait l'attrait et la fascination des Sirènes*" dont parle Maurice Blanchot.

Jean-Jacques Vierende, abondant dans ce sens, souligne l'importance de " *l'interprétation, la voix de l'acteur devant, avant tout, bénéficiant de cette faculté de "présence" si difficile à définir*".<sup>112</sup> Edgar Morin insiste sur cet aspect en définissant la radio comme " *une pile de présence*".

Le récepteur de radio n'a-t-il pas été personnifié par Brecht lui-même à l'instar de cette pile de présence dont parle Edgar Morin? Il y a donc quelque chose de vivant, irréductiblement, dans la voix radiophonique qui assume la présence pour l'auditeur d'un ou de plusieurs locuteurs à l'antenne. Rousseau avait opposé de la sorte la voix à l'écriture, l'une (la voix) étant présence tandis que, pour lui, l'autre (l'écriture) n'était qu'absence, voix différée, altérée. Nous avons déjà évoqué l'importance à la radio du "présent absolu" qui est le temps radiophonique par excellence. Ce vivant dont la voix porte la trace, c'est celui du présent de l'énonciation dans l'instauration de la parole. On pourrait même aller jusqu'à dire que la voix radiophonique n'assume une présence que dans la mesure où elle est écoutée, fondant ainsi une co-présence, comme c'est le cas de la photographie pour Barthes. Comme elle, la voix porte la trace d'une co-présence au monde-, celle formée par le destinataire et le destinataire.

### 3.1 B le temps et la voix à la radio:

Schaeffer l'a dit et l'a montré dans le *Traité des Objets Musicaux* : " *Les objets sonores, contrairement aux objets visuels, existent dans la durée et non dans l'espace*". L'oreille intègre le temps de trois manières différentes selon la nature de l'écoute et sa qualité, d'abord elle peut suivre l'objet dans sa durée, sans perdre la notion du temps en train de s'écouler, ou bien percevoir une forme générale de l'objet dans un écran temporel qui permette une mémorisation efficace, enfin, si l'émission sonore est très brève, l'oreille ne s'attarde que sur le début de l'attaque du son et néglige le reste. Pierre Schaeffer insiste sur ce qu'il appelle " *l'élaboration psychologique du temps physique*"<sup>113</sup>. Cette dernière notion est évidemment prégnante pour le temps radiophonique.

<sup>112</sup>Jean Jacques Vierende, *Conditions du monologue radiophonique*, in Cahiers de la radio-télévision, n°5, PUF

<sup>113</sup>P.Schaeffer, T.O.M. page 244 et suivantes.

La radio est sans doute de tous les médias celui pour qui le temps, celui de l'horloge, dont la radio conserve encore le rythme sur les stations généralistes et qui consiste à ponctuer la journée d'heure en heure, de bulletins d'informations en bulletins d'informations, donnant ainsi l'impression de coller à l'actualité comme aucun autre média ne peut le faire, au temps vécu en direct par l'auditeur, reste intimement lié à sa structure profonde, en l'occurrence ici celle du son. Le temps est une catégorie a priori de la perception et le son n'est perceptible que dans la durée. Ce qui établit le lien étroit entre le temps et la radio. D'autre part le temps de l'émission et celui de la réception par l'auditeur sont identiques et cette contrainte est une des spécificités du matériau radiophonique, reconnue comme telle depuis quasiment les débuts de la réflexion théorique sur radio. Les stations de radio généralistes ( France Inter, Europe 1 etc.. ) jouent même sur un effet d'accélération particulièrement sensible en ce qui concerne les informations matinales. On a ainsi pu parler à propos de cette tranche horaire qui va de 6 heures à 9 heures du matin, de "*balètement du temps*" que la polyphonie des voix a pour effet de renforcer.<sup>114</sup> On peut également rappeler que, à la différence des journaux qui couvrent un empan de 24 heures, la radio dans le domaine de l'information joue sur l'immédiateté, d'abord à cause des bulletins horaires d'information, et aussi parce qu'une intervention directe à l'antenne est toujours possible. Jacques Derrida a pointé de manière critique ce rythme forcené que l'actualité donne au temps en l'axant sur le jour comme unité: "*Le jour a-t-il jamais été la mesure de toutes choses?*"<sup>115</sup> On peut évoquer le cas de France Info, qui, par l'alternance de journaux, de flashes et de titres, ponctue de manière extrêmement régulière la journée de l'auditeur avide d'une information directe et rapprochée.

La radio travaille donc dans deux directions, d'une part elle axe son discours sur l'ancrage temporel auquel elle donne la priorité dans le cas de l'information jusqu'à scander le temps de l'auditeur de rappels nombreux au temps référentiel, ( C'est ainsi que l'on remet sa montre à l'heure!) et d'autre part, elle vise, dans la création radiophonique ou par des débats assez nombreux à la radio, à délier l'auditeur de son rapport au temps réel. C'est la voix qui assume en grande partie ce travail de détemporalisation, déliant alors l'auditeur de son ancrage dans le temps réel. J.F.Tétu en conclut que: "*...l'auditeur attentif peut percevoir que le temps dont le récit construit la représentation, est entre les mains ou plutôt dans la **voix** du speaker.*"<sup>116</sup> Cette

<sup>114</sup>Jean François Tétu, *La radio et la maîtrise du temps*, Bulletin du Certeic, 1995

<sup>115</sup>Jacques Derrida, entretien cité dans *Sciences de l'Information et de la Communication*, pages 81 et suivantes.

<sup>116</sup>Jean François Tétu, article cité

voix, qui peut donner un rythme au récit sportif par exemple, tel que l'auditeur croit assister à l'événement, efface momentanément le temps vécu de l'auditeur au profit de celui de l'événement. Par mimétisme vocal, le présentateur sportif donne à entendre et à *voir* ce qu'il commente et traduit ainsi les mouvements et le rythme de l'événement. C'est ce que l'on pourrait appeler un effet de réel, le réalisme se manifestant à la radio par le présent immédiat de l'information donnée à entendre. De la sorte, la redondance induite par le rythme donné à la voix par le présentateur contribue efficacement au réalisme du compte-rendu, qu'il soit sportif ou pas. On a pu remarquer le même effet lors de la guerre du Golfe où les journalistes de radio avaient adopté un ton particulier (gravité et urgence mêlées) et un débit qui soulignaient l'urgence et accentuaient la gravité des événements donnés à entendre. La dramatisation était assurée en partie par la voix. C'est un des aspects non négligeables de la scénarisation de l'information.

Déjà Marinetti et Massante écrivaient en 1933 dans le *Manifeste Futuriste*:

*"La radia abolit: (...) Le temps..."*<sup>117</sup>

En fait, à la radio, et ceci, plus particulièrement dans l'écoute d'une pièce radiophonique, le temps de la narration se confond avec le temps de l'écoute, établissant une narration simultanée. Ce que Jean Tardieu nomme "sortilège", c'est effectivement le temps radiophonique. On peut citer ici comme exemple une pièce radiophonique de 50 minutes pendant lesquelles un homme se noie et se raconte en voix intérieure<sup>118</sup>. Ici le réalisme importe peu parce que la durée de l'oeuvre coïncidant avec le temps de l'écoute accentue le rapport à un présent très fort dont la conséquence est détemporalisante pour l'auditeur. Le temps de la narration coïncide avec celui de l'imaginaire et entraîne une modification agogique du temps réel. L'auditeur est pris dans un délire onirique assumée par la voix radiophonique qui l'emporte hors du temps vécu. Le temps de la radio est toujours le présent, ce temps à partir duquel "*on croit pouvoir penser le temps, en effaçant la proposition inverse : penser le présent à partir du temps comme différence.*"<sup>119</sup>

L'auditeur en effet, à la différence du lecteur, ne peut revenir en arrière : il est pris dans le déroulement linéaire des voix et du temps radiophonique. C'est uniquement dans le cas d'oeuvres enregistrées que l'auditeur peut, à la manière du lecteur, revenir sur tel ou tel passage dont il veut éclaircir la teneur. Pendant des décennies, le direct a été maître absolu des ondes. Rappelons que la *Guerre des Mondes* jouait doublement sur l'effet de direct,

<sup>117</sup>Marinetti et Masnatta, *Manifeste Futuriste*, cité in revue Interférences n°2-82

<sup>118</sup>Il s'agit d'une pièce du poète anglais, Louis Mc Neice, exemple cité par l'écrivain D.Z. Mairowitz

<sup>119</sup>Jacques Derrida, o.c.

écoute en direct de l'émission qui elle-même proposait une fiction en direct. Dans ce cas, l'information fictive est prise pour du réel par l'auditeur; dans le cas d'Armand Robin premier "écoutéur de la nuit internationale", des informations sont écoutées dans la posture d'écoute de celui qui entend de la fiction. Ce que recherchait Armand Robin dans l'écoute radiophonique qui occupa une partie de sa vie la nuit, c'était d'abord une perte d'identité. Cette recherche avide de la non-identité par l'immersion dans les voix étrangères, il l'explique dans *Expertise de la fausse parole*<sup>120</sup> et raconte combien ce désir a mobilisé ses forces jusqu'à ne rendre plus le sommeil nécessaire. Pendant des années, il fut le seul à publier un bulletin à partir de ses écoutes internationales auquel étaient abonnés le Vatican et l'Humanité, entre autres. Dans *Ecrits Oubliés*<sup>121</sup>, il explique son désir d'échapper à son propre temps par le besoin de s'oublier lui-même dans un vaste mouvement de déterritorialisation de la conscience : "*J'ai besoin chaque nuit de devenir tous les hommes et tous les pays. Dès que l'ombre s'assemble, je m'absente de ma vie et ce métier* <sup>122</sup>*dont on m'a fait cadeau me sert à des repos plus profonds, plus efficaces que tous les sommeils...*" On a l'impression ici que Robin se livre à un travail de remise en question de sa propre identité et qu'il invente un usage tout à fait personnel de l'écoute radiophonique puisque, conscient du raptus radiophonique et de son efficace détemporalisation, il les recherche consciemment. Il choisit pour cela non pas l'écoute d'oeuvres de fiction, mais l'écoute d'informations internationales. Au pouvoir détemporalisant du temps radiophonique s'ajoute le raptus séduisant des Sirènes internationales, car Robin était passionné de langues étrangères et a d'ailleurs traduit beaucoup de poèmes dont les langues d'origine sont extrêmement diverses ( une trentaine, du finnois au tchèque en passant par les langues du Caucase)<sup>123</sup>Bien sûr, il s'agit, dans l'écoute des radios internationales de déjouer la rhétorique des diverses propagandes et particulièrement, celles en provenance des Etats-Unis et de l'Union Soviétique. Et lorsqu'il parle de "*citrouille creuse*" il dévoile par cette métaphore ce qu'est pour lui le pouvoir de la radio et de ses voix qui distillent *la fausse parole*. Son analyse des bulletins d'informations est pleine

<sup>120</sup>Armand Robin, *Expertise de la Fausse Parole, Chronique des radios étrangères*, Ubacs, 1990, 156 pages

<sup>121</sup>*Ecrits oubliés*, Tome I, Ubacs

<sup>122</sup>Celui d'écouteur professionnel des radios internationales.

<sup>123</sup>Ces traductions longtemps éparses en revues diverses ont été partiellement regroupées sous le titre qu'avait choisi Robin pour la publication de ses poèmes *Ma vie sans moi* en 1939 et sont publiées dans le tome II des *Ecrits Oubliés*. On voit encore combien, pour Robin, l'effacement de soi a été une conduite permanente. Son goût pour la traduction relève sans doute de la même stratégie d'effacement. "*Je mendiai en tout lieu non-lieu. Je me traduisis.*

*Trente poètes en langues de tous les pays prirent ma tête pour auberge.*"

d'ironie lorsqu'il analyse par exemple le passage d'un temps grammatical à un autre, s'interrogeant sur la valeur de ce passage du futur au passé, ou de l'emploi soudain d'une copule. "*d'un point de vue grammatical, on pouvait noter, que, parlant de l'Italie, les imprécations étaient situées dans le futur : "le peuple italien ne tolérera pas que l'Italie devienne une colonie du dollar etc.." ; les mêmes malédictions appliquées à la France ont été, de plus en plus régulièrement, reléguées dans le passé. " Les réactionnaires français ont vendu la France au dollar..."etc.*"<sup>124</sup>

Dans les oeuvres enregistrées, les repères temporels sont de plus en plus difficiles à déterminer à cause de la complexification technologique, mais en même temps sont propices à une déterritorialisation créatrice d'un nouvel espace, celui de l'écoute acousmatique dont nous avons vu plus haut les caractéristiques.

### 3 2 CONJURER LA MORT

#### 3.2 A) Archiver la voix absente

Très vite, pour Edison, Marconi ou Charles Cros, il s'agit non pas tant de produire et de diffuser, que de conserver<sup>125</sup>. Certes le phonographe est conçu comme une extension du téléphone, un moyen de développer la communication à distance. Mais les inventions, au moment où elles apparaissent suscitent rapidement de nouveaux usages. On pourrait d'ailleurs aller jusqu'à dire que certains ne trouveront leur application que bien plus tard, comme le concept de téléphonie sans fil ou celui du disque compact. Longtemps le proverbe qui disait "*Verba volant, scripta manent*" avait eu raison du désir des hommes. La possibilité de "*mettre le son en bouteille*" va générer un nouveau besoin, la conservation des voix, et même leur duplication, puisque le phonographe permet de multiplier les enregistrements. Charles Cros conçoit un système de duplication par clichage qu'il appelle le paléophone. Le mot décrit bien l'intention d'archiver les voix éteintes. Jacques Perriault rappelle en outre que Nadar en son temps avait projeté de se lancer dans la photographie pour conserver les images d'hommes célèbres et ainsi conjurer leur disparition, mais aussi avait le projet de se lancer dans la conservation des voix, dans la même envie d'archivage.

<sup>124</sup>A.R.in *Expertise de la Fausse parole*, page125

<sup>125</sup>Jacques Perriault, o.c.

Ici un parallèle historique pourrait être fait avec l'art de la photographie sur lequel s'est penché Walter Benjamin<sup>126</sup>. Il avait remarqué en son temps combien avaient été grandes les réticences dans son pays devant cette invention jugée diabolique parce qu'elle voulait s'arroger une puissance réservée jusque là à Dieu. La tradition biblique (vivante à la fois dans la religion juive et dans la religion chrétienne) est à la fois l'instauratrice du verbe, la révélation étant d'ordre acoustique, "*Au commencement était le Verbe*", mais également d'un interdit touchant la re-production humaine. Reproduire mécaniquement l'image de l'homme, c'est jouer à l'apprenti sorcier. On retrouve le mythe de Faust. La photographie, comme plus tard la radio, parce qu'elle est art de la série, de la multiplication de l'unique dont on ignore souvent ce qui fait son unicité, renvoie au désir prométhéen d'égaliser Dieu. Et c'est cet aspect qui, sans doute, inquiétait les contemporains de Benjamin. D'abord la reproduction par une machine se révèle intolérable, mais surtout la conservation de cette trace représente tout à coup une sorte d'effraction de la puissance divine. Les hommes s'aventurent dans le domaine de Dieu, en s'attaquant à la représentation photographique. "*L'homme a été créé à l'image de Dieu et cette image ne peut être fixée par aucune machine.*" Voilà ce qu'on écrivait au siècle dernier dans la presse allemande et que cite Benjamin dans son essai. Pourtant n'était-ce pas le même désir de fixer le temps et de conserver sa trace? C'était d'ailleurs le seul intérêt que trouvait Baudelaire à la photographie, l'archivage "*des ruines pendantes, (des) livres, (des) estampes et manuscrits que le temps dévore... et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire.*"<sup>127</sup> Benjamin lui-même s'interroge sur ce qui fait qu'un portrait photographique est différent d'un portrait fait par un peintre. "*Il y reste quelque chose, écrit-il, qui ne se réduit pas à un témoignage en faveur de l'art du photographe (...) quelque chose qu'il est impossible de réduire au silence et qui réclame avec insistance le nom de celle qui a vécu là, qui là est encore réelle (...)*" Ce *quelque chose* évoque l'émotion que l'on ressent devant les portraits photographiques, qu'ils soient de Nadar, Atget ou Avedon. On y retrouve la trace du vivant, le *ça-a-été* que la peinture ne manifeste pas. A ce moment, l'archiviste des voix rejoint celui des visages et tous deux sont les "*agents de la Mort*" dont parle Barthes. Ils m'annoncent que ce que je vois et ce que j'entends sont des avertissements, au bout de ces morts vues, entendues, il y a la mienne.

Dans la photographie, c'est le visage, comme au cinéma, qui requiert toute notre attention et son lien avec le temps. Le référent est dé-temporalisé et le

<sup>126</sup>Walter Benjamin, *La Photographie*, Essais I, 1922-1934, Denoël-Gonthier, collection Médiations

<sup>127</sup>Charles Baudelaire, *Salons de 1859* in *Oeuvres Complètes*, édition de La Pléiade.

visage que nous regardons semble fixé dans l'éternité<sup>128</sup>. Il retient sans doute une part de la personne, sans que l'on sache dire laquelle. A la regarder, on décèle encore une trace de vivant, ce quelque chose qui nous point dont parle Roland Barthes dans *La chambre Claire*,<sup>129</sup> et dont la photographie est porteuse, le *ça a été*, qui dit la présence enfuie comme une trace. A la radio, la voix occupe tout l'espace et sollicite notre attention, et lorsqu'elle est fixée par l'enregistrement et rediffusée, comme ce fut le cas de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, elle témoigne elle aussi du *ça a été* dont parle Barthes. Dès les débuts des recherches sur l'enregistrement des sons, c'est elle qui intéresse les ingénieurs. Dès 1877 la voix n'est plus une entité périssable et Jacques Perriault cite un article de la très sérieuse revue américaine, le *Scientific American*, paru le 11 novembre 1877 où se fait jour de manière explicite le désir de conjurer la disparition des voix:

" Que les voix de ceux qui ont disparu avant l'invention de l'appareil décrit...ci-dessous, soient éteintes à jamais est une vérité trop évidente; mais quiconque a parlé dans l'enregistreur( mouth-piece) du phonographe, et dont les mots sont enregistrés par lui, a l'assurance que son discours peut être reproduit audiblement avec ses propres accents longtemps après qu'il soit retourné en poussière". Un vieux rêve de l'humanité devient réalité. Rabelais, dans le *Quart Livre* imagine les paroles gelées, anticipant ainsi ce que sera la voix enregistrée<sup>130</sup>. Un siècle plus tard, Cyrano de Bergerac rêve en 1657 ce que pourrait être la radio: "Ainsi vous avez éternellement autour de vous les grands hommes et morts et vivants qui vous entretiennent de vive voix."<sup>131</sup> Jacques Derrida dans son beau livre consacré à Joyce, *Ulysse gramophone* écrit aussi que le travail de l'écrivain consiste à "... archiver sa voix pour la redonner à entendre.." (P.90) et plus loin, il cite Joyce lui-même et *Ulysse*: "Remind you of the voice like the photograph reminds of the face".

Mais on peut également s'interroger sur le sens d'un tel archivage qui fait passer la voix d'un être de la sphère privée à la sphère publique, du fugitif au fixé, du périssable à l'éternel. Là encore le parallèle avec la photographie

<sup>128</sup>Eliseo Véron, *Du support au discours: le cas de la photographie*, article cité pages 634 et suivantes in Daniel Bounoux, *Les Sciences de la communication et de l'information*, Larousse, 1993

<sup>129</sup>Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard, 1980, 190 pages

<sup>130</sup>François Rabelais, "Compaignons, oyez-vous rien? Me semble que je oy gens parlant en l'air, je n'y voy toustefoys personne. Escoutez!" *Le Quart Livre*, Chapitre LV. Encore une fois, l'accent est mis sur l'écoute acousmatique de la voix. Ces paroles, en l'occurrence gelées préfigurant les voix enregistrées archivées, non seulement errent en mal de leur source, mais sont perçus sans le corps d'où elles proviennent, privées d'origine. "Ce que nous effraya grandement, et non sans cause, personne ne voyant et entendens, voix et sons tant divers, d'hommes, de femmes, d'enfants, de cheval." En fait, c'est le pilote qui va éclairer Pantagruel et ses compaignons. Ce sont les voix entendues lors d'un combat qui se déroula à cet endroit, un an plus tôt. En fait il s'agit bien de traces vocales conservées, établissant ainsi qu'en ce lieu *ça a été*.

<sup>131</sup>Cyrano de Bergerac, *Les livres parlants* in *Les Etats et Empires de la Lune*, Bouquins Laffont, 1990

s'avère productif. Eliseo Veron remarque que la photographie inscrit un nouveau rapport du public au privé, et du privé au public. "*Son énorme succès témoigne d'une volonté nouvelle de marquage du public par le privé et du privé par le public.*"<sup>132</sup> En effet, les voix des grands hommes vont pénétrer l'espace privé, tandis que, comme dans l'exercice familial de la photographie, les voix privées se retrouvent parfois propulsées sur les ondes, à l'occasion d'interviews ou lors de témoignages. Par contre on n'a pas, à la différence de ce qui se passe avec la photo, de phénomène équivalent en ce qui concerne une pratique privée de l'enregistrement, comme l'instantané familial. Il semble pourtant que lors de cérémonies funéraires, on fasse entendre aujourd'hui la voix du défunt donnant en quelque sorte ses dernières volontés, et parfois on va jusqu'à utiliser une cassette video qui montre le défunt avant sa mort, vaquant à ses occupations avant de se tourner vers les siens pour leur adresser son dernier message. Cet usage reste encore peu fréquent et lié en grande partie à l'apparition d'une maladie comme le sida. Que sont censé éprouver ceux qui écoutent et voient le mort alors qu'ils assistent à son enterrement ou à sa crémation? Est-ce un sentiment de l'ordre de la mélancolie, ce sentiment que Barthes dans la *Chambre claire* impute à l'écoute des voix enregistrées... "*J'éprouve ce ...sentiment en écoutant la voix des chanteurs disparus.*" mélancolie devant ce qui a été et en porte la trace après leur disparition?

Il est vrai que l'on s'étonnait que les premières voix enregistrées pussent encore être entendues un an après leur enregistrement. La peur de la disparition sans doute se lit dans cet étonnement et l'on peut y déceler ce que Derrida<sup>133</sup> nomme le mal d'archive et qui serait de l'ordre de la pulsion de mort, désir de l'effacement en même temps que désir de le conjurer. Les premiers enregistrements consignent seulement les voix d'hommes célèbres exerçant une fonction publique. "*Monsieur Edison, regrettant qu'on ne pût se faire une idée de la voix et des intonations de nos hommes célèbres, orateurs, savants ou musiciens, a eu l'idée de conserver des phonogrammes, qui auraient recueilli leurs discours ou leurs chants pour les générations futures. L'Institut va s'occuper sans retard d'aménager une sorte de bibliothèque, dans laquelle seront déposés des manchons destinés à enregistrer la voix de ses membres: ce ne sera pas un des moindres prodiges de l'avenir que celui de faire parler les morts.*" On trouve ceci dans un article du journal de l'Exposition de Paris en 1889<sup>134</sup>. On le voit, la préoccupation semble claire. Il s'agit d'archiver

<sup>132</sup>Eliseo Véron, article cité.

<sup>133</sup>Jacques Derrida, *Le mal d'archive*, Galilée, 1996, 154 pages

<sup>134</sup>Jacques Perriault, O.C., Chapitre III *Supprimer l'absence*



les voix des membres de l'Institut afin d'en faire profiter les générations futures. A quelle fin? On se trouve à un moment de l'histoire où la notion d'archive devient centrale, non seulement pour l'historien, mais aussi pour les politiques et également, c'est le sens de l'article que nous venons de citer, pour les gens ordinaires. Dans la préface à un épisode de son premier roman T.S.F., *La Voix des Nuits*, paru dans les Annales ( 1<sup>o</sup> Décembre 1929), René Bizet évoque les nouvelles inventions en les rattachant à la tradition. En effet, pour lui, toutes ces inventions visent à redonner une image, sonore, visuelle, à nos souvenirs: "*..le phonographe par exemple, qui, tout à coup, peut ressusciter les morts en leur redonnant la voix...la T.S.F. qui ne nous a livré jusqu'à présent qu'une partie de ses secrets.*"

A quoi va-t-on faire servir ces voix d'hommes célèbres? Vont-elles effectivement être "gelées" dans l'attente de la demande de générations futures? Et comment les institutions vont-elles gérer ces voix archivées? On y trouve la trace d'un désir d'éternité mais aussi celui, assez clair, de faire durer les institutions à travers les représentations, quelles qu'elles soient. Autant de questions qui restent posées. Jacques Derrida s'interrogeant aujourd'hui sur l'utilisation que fait l'Etat de l'archive, entre rétention et dissémination<sup>135</sup>, propose un certain nombre de pistes de réflexion qui, nous semble-t-il, sont pertinentes dans le cadre de notre travail. Evidemment il s'agit de *consigner*, d'abord assigner une résidence, un lieu pour l'archive et on voit dans la référence au Collège de France comme lieu où entreposer les voix de ses membres qu'il s'agit de trouver un lieu où l'archivage prenne tout son sens, ainsi voix enregistrées et lieu institutionnel de mémoire vont de pair. Mais il s'agit aussi de donner une cohérence à cet ensemble de voix pour "*coordonner un seul corpus, en un système ou une synchronie dans laquelle tous les éléments articulent l'unité d'une configuration idéale*"<sup>136</sup>. Dans le cas cité par Jacques Perriault, la cohérence est donné au corpus de ces voix à la fois par le lieu, le Collège de France, mais aussi par le fait que toutes ces voix réunies seront des voix de membres de l'Institut. Aujourd'hui, les voix ont leur Bibliothèque Nationale, l'INA<sup>137</sup>. Les archives de l'INA totalisent 400 000 heures

<sup>135</sup>C'est évidemment dans la mesure où l'archive concerne tout le champ politique et le traverse que cette réflexion est menée. Derrida rappelle qu'il n'existe pas de pouvoir politique sans contrôle de l'archive et de la mémoire. L'archive et son accessibilité (*res publica* et accès public) sont au centre des réflexions aujourd'hui. Cf Rapport Braibant sur l'Archive, in Documentation Française.

<sup>136</sup>Jacques Derrida, O.C.

<sup>137</sup>L'INA a été créé en 1975 pour répondre à une mission de mise en valeur du patrimoine audiovisuel français. Elle a suscité des présentations publiques à l'occasion de manifestations culturelles, comme en 1975, *Les Yeux et la Mémoire* à la Chartreuse de Villeneuve les Avignon ou *La Télévision a cinquante ans* en 1986. L'INA aujourd'hui pour des raisons financières limite sa participation à des opérations culturelles d'envergure. La prise en charge des coûts demeure un problème sérieux qui n'est pour l'instant pas résolu. Voir dans le même numéroté des Dossiers (n°30)

de radio conservées depuis cinquante ans. Depuis le 1<sup>er</sup> janvier 1995, le patrimoine est accessible aux chercheurs à l'Inathèque. Ce lieu, outre l'accessibilité aux archives pour les chercheurs universitaires, constitue une banque de mémoire d'un genre nouveau puisque 35000 heures annuelles de programmes (sept chaînes de télévision et cinq chaînes de Radio France) vont être ainsi collectées. Le directeur de l'INA présentant dans *INA-MAG*<sup>138</sup> la naissance de l'Inathèque, insiste sur l'intérêt pour le public, de découvrir des programmes en temps différé parce qu'ainsi est rompu le lien avec un présent lié "*au flux des chaînes*" et à leur concurrence.

Mais il y a un autre aspect intéressant dans l'archivage des voix disparues que fait renaître la radio, c'est qu'elles développent un paysage disparu, une représentation enfuie à qui elles redonnent la vie qu'elles conservent encore. Deleuze montre que Proust avait parfaitement compris ce qui faisait l'intérêt du leitmotiv wagnérien, loin d'être une sorte de concaténation rigide entre le personnage et le motif musical, mais au contraire moyen de susciter une forme perdue : "...*chaque apparition du motif(...) constitue elle-même un personnage rythmique...*"<sup>139</sup> La voix réentendue provoque elle aussi l'apparition d'une image disparue et qu'elle rend encore vive, car elle porte la trace d'un réel inexpugnable. Ce qui est intéressant dans la réflexion sur l'archive que mène Jacques Derrida, c'est la liaison étroite qu'il établit entre archive et psychanalyse. Toutes deux opèrent sur les traces, leur conservation, "*mais aussi sur la censure et le refoulement*".

Plusieurs attitudes sont possibles face à l'archivage. On rappellera celle de Pierre Schaeffer qui préconisait le choix délibéré. "*Elle suppose qu'on fasse un choix exprès*"<sup>140</sup> c'est pour cela que l'on possède aujourd'hui l'enregistrement des émissions du Club d'Essais lors de la libération de Paris, parce qu'il avait été décidé à l'avance qu'on les conserverait. L'exhaustivité en matière d'archives n'est pas possible et l'intention d'exhaustivité, innocente. Le choix de telle ou telle émission reste donc une solution. Mais il en existe d'autres. On peut, et c'est actuellement la politique à Radio France décider d'archiver un type d'émission systématiquement, par exemple tout ce qui est de l'ordre de la création, dramatiques, documentaire de création. Désir de filiation, besoin de reconnaître au travail de l'historien une légitimité que justifient les archives, le désir d'archivage est parfois contesté comme étant une accumulation artificielle de mémoire que souvent, l'accès difficile ou réservé à

l'évocation de ce problème in article de Danielle Chanterreau, chef du service des relations extérieures à l'INA.

<sup>138</sup>INA-MAG n° 74, janvier 95

<sup>139</sup>Gilles Deleuze, *De la ritournelle* in *Mille plateaux*, particulièrement pages 391 et suivantes.

<sup>140</sup>Jacques Perriault, *Le temps veut fuir, je le soumetts* article paru dans *Dossiers de l'Audiovisuel* n° 30, consacré à la communication du patrimoine audiovisuel.

un certain type de personnes, ne fait que renforcer. On pourrait aussi objecter comme le fait Jacques Perriault dans l'article cité, que l'on n'archive pas ce qui est de l'ordre du savoir-faire ou de l'interprétation en train de se mettre en place. *"L'exhaustivité (de l'archivage) reflète la nature des intérêts du groupe qui l'érige en principe. D'autres conceptions incluraient la mémoire ouvrière ou encore celle des spectateurs."* L'auteur rappelle que les émissions de Radio Lorraine Coeur d'Acier ou d'autres radios faites par des groupes impliqués dans telle ou telle lutte, n'ont pas été archivées.

Un aspect non négligeable du travail du Club d'Essai a consisté à conserver les enregistrements des voix des poètes. En 1954, Yvon Belaval affirme que c'est là une fonction essentielle de la radio, après la diffusion. *"La radio doit être le Conservatoire de la voix des poètes. D'abord parce que c'est leur voix. Ensuite assure-t-on, parce que le poète peut, mieux qu'un autre, par sa diction, faire comprendre le poème."* Il s'agirait, en quelque sorte de revenir à la version enregistrée par le poète comme à un manuscrit annoté. On peut être ému en entendant Apollinaire, mais pas forcément convaincu que sa diction est la seule esthétiquement acceptable. Ce qui nous touche dans la voix des poètes, me semble-t-il, c'est son grain, la trace de vivant qu'elle constitue, le *ça-a-été* dont parle Barthes à propos de la photographie. Le dernier argument d'Yvon Belaval paraît plus intéressant puisqu'il insiste sur l'archivage sonore comme mémoire d'un type de diction, dans le cadre plus large d'une étude de la déclamation. Ainsi on pourra se fonder sur un enregistrement plutôt que de supputer ce que devait être la diction de tel ou tel poète. Ce qui paraît aller de soi ne l'est évidemment pas forcément dans le domaine de la représentation. Lorsque l'on écoute de vieux enregistrements, on n'a pas l'impression d'avoir affaire à des voix "naturelles" mais articulant d'une manière dont on ressent qu'elle relève d'une esthétique, si l'on ne sent pas la technique d'enregistrement alors en usage. Et curieusement c'est cela qui nous point et nous touche. Même chose au cinéma, fait remarquer Michel Chion, où le mouvement des acteurs du muet paraissait naturel à ceux qui les regardaient, mais nous paraît aujourd'hui saccadé et tout sauf naturel. Et justement, peut-être, à cause de cela même nous touche, en dehors de notre connaissance de l'histoire du cinéma et de la prise de vue, ce qui est la trace du passé.

Si l'on prend l'exemple de *Pour en finir avec le jugement de dieu* d'Antonin Artaud, on s'aperçoit que l'on a affaire à de la poésie, et non plus à du théâtre, et de plus spécifiquement destinée au média radiophonique, dans le cadre d'une démarche esthétique privilégiant le support comme agissant dans la production de sens. La voix que l'on entend ici, voix de comédiens venus du théâtre pour la plupart, Roger Blin, Maria Casarès, s'impose comme une voix

la diction, les poignaient davantage dans les enregistrements des années cinquante.

### 3.2 B) **La voix comme trace de réel**

Capter le réel pour le capturer et le conserver, on l'a vu, était le principal objectif des gens qui s'intéressaient à la voix, comme ce fut le cas pour les premiers photographes. On pourrait dire que ce qui importait, c'était de "*ratifier ce qu'elle représentait*", comme le dit Barthes dans son essai sur la photographie. En quelque sorte, c'étaient les bases d'une science nouvelle, mais qui ne vit pas vraiment le jour, une science de l'unique.<sup>142</sup> Science au demeurant impossible, mais qui, comme la Photographie, avait pour tâche de fixer le vivant singulier. Or, chaque voix, comme un visage, est unique. Pendant longtemps, on s'est contenté d'enregistrer le réel de la voix sans l'interroger. Cette voix conservée après la mort de celui ou de celle à qui elle appartenait, restait à la disposition des vivants. Comme la photographie elle constituait, et constitue encore, une trace laissée par l'existence d'une personne, une trace d'une existence en quelque sorte différée. Mais la singularité de la voix pose problème. Ce que nous entendons, c'est un peu du souffle réel de la personne absente, et cela est troublant, bien plus troublant que le regard fixé sur la photographie ou même les mouvements qu'enregistre la caméra. Nous ne sommes plus en présence d'un simulacre et la voix est bien réelle, que nous entendons. Cette voix, entendue à la radio, nous pouvons à notre tour la capturer et en prendre possession. La voix est cette trace de réel que laisse une personne derrière elle et que nous voulons conserver afin de jouer avec sa disparition. Nous retrouvons avec elle le jeu du Fort Da inventé par l'enfant à la bobine, dont parle Freud. Ainsi la voix archivée est à portée d'oreille, conservée dans un éloignement qui lui donne un surcroît de valeur et avec lequel nous jouons. Extériorité d'une intériorité disparue, ou absente que la radio et l'enregistrement peuvent indéfiniment rejouer, la voix est la trace d'une identité que nous savons reconnaître comme telle, comme la voix d'Artaud inaugurant et terminant l'émission *Pour en finir avec le jugement de dieu*, et qui, en cela même, nous ramène vers son mystère sans que nous puissions distinguer où exactement, dans le timbre, l'accent ou l'ampleur, ce qui désigne la personne sans hésitation possible. Est-ce Artaud que nous entendons là? Et que signifie entendre sa voix vivante alors que lui

<sup>142</sup>Roland Barthes, *La chambre claire*, pages 110 et suivantes.

est mort? Nécessairement, nous disons-nous pour nous convaincre, il y a derrière cette voix une personne réelle. Où est-elle maintenant?<sup>143</sup>

Parole soufflée, ou voix soufflée? Cette voix que l'on conserve n'est-elle pas une voix dérobée? "*Le vol d'un bien ne devient ce qu'il est que si la chose est un bien, si donc elle a pris sens et valeur d'avoir été investie par le vœu, au moins, d'un discours*"<sup>144</sup> Car au moment où cette voix va être à nouveau convoquée loin de sa source, qu'en sera-t-il de celui qui l'a parlée et proférée? Au moment et au lieu où elle a été parlée, le porteur de sa voix en était conscient. Au moment d'enregistrer *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Artaud souhaite s'adresser à des gens réels, des gens qui le connaissent et qu'il connaît, à Ivry et ailleurs, à "*Marcel le coiffeur, Robert son coadjuteur, Eugène son aide* etc.." Il existe d'autres enregistrements d'œuvres d'Artaud, mais il n'a pu se servir entièrement du média radiophonique qu'une seule fois, grâce essentiellement à Fernand Pouey, et dans des conditions si particulières que l'interdiction de diffusion à l'antenne fut pour l'administration radiophonique l'unique manière de répondre à cette injonction à l'œuvre sans différance que devait être *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Artaud avait vu là l'occasion, après tant d'années d'*impouvoir* de faire exister le corps dans la voix, dans "*l'urgence et l'origine de la parole*".

Mais ce n'est pas de cela que nous aimerions parler maintenant, mais plutôt de ce vol de réel que constitue l'enregistrement des voix et leur reproduction. L'exemple de l'œuvre radiophonique unique d'Antonin Artaud est parlant en ce sens. Voilà un travail demandé à un artiste qui longtemps a été interdit ( ce mot est pris ici dans toutes ses acceptions) dans le cadre d'une série d'émissions du Club d'essai, *La Voix des Poètes* à l'initiative de Fernand Pouey<sup>145</sup>. Dans ce travail, Artaud dont ce n'est pas la première expérience radiophonique, tente de mettre à jour sa conception du théâtre de la cruauté,

<sup>143</sup>Nous n'évoquerons pas dans ce travail les recherches menées en synthèse vocale ou reconnaissance de la voix par les machines. Les questions soulevées sont infiniment complexes et débordent le cadre de cette recherche. Toutefois, nous nous sommes intéressé à la question, particulièrement au fait que pour l'instant, les ordinateurs ont de la difficulté à reconnaître les accents régionaux. La synthèse vocale semble n'avoir d'intérêt pour l'instant que dans le cadre de la téléphonie (applications froides). Cependant on peut rappeler un travail intéressant fourni par l'IRCAM, pour le film *Farinello* où l'on a pu réaliser le mixage de deux voix de chanteurs pour obtenir l'équivalent d'une voix de castrat. D'autre part, le travail effectué par des laboratoires de recherche acoustique sur la synthèse et la reconnaissance vocale va parfois dans des directions étonnantes comme par exemple, la mise au point d'une reconnaissance assistée par ordinateur de la prosodie théâtrale propre à chaque école, Vitez, Mesguich, etc..

<sup>144</sup>Jacques Derrida, *La parole soufflée* in *L'écriture et la différence*, Points Essais, Seuil, 1967

<sup>145</sup>Fernand Pouey est directeur des émissions littéraires et artistiques en 1948. Il le regrettera un à peine, rencontrant très vite des difficultés avec la censure très forte exercée alors sur les services. Citons pour mémoire les auteurs qui attirèrent les foudres des censeurs : Boris Vian, Jean Genêt, Jean-Paul Sartre pour lequel Pouey s'est exprimé en ces termes: " A Jean-Paul Sartre, on ne propose pas le micro sous conditions. On le lui donne ou on le lui refuse." Peu après c'est l'interdiction de *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Fernand Pouey n'hésite pas, il démissionne.

aller au-delà des mots pour en finir un bonne fois avec l'écriture et faire éclater l'énonciation créatrice en train de se faire, et l'on sait ce qu'il en advint puisqu'il fut écarté du "vif de la diffusion" pour cause d'inconvenance par Wladimir Porché. Pourtant comme certains journalistes le firent remarquer à l'époque, "à 22 heures 45 les enfants dorment et les vieilles demoiselles ronflent."<sup>146</sup> N'importe. Et ce qui est regrettable, c'est qu'ait été ainsi perdu le contact vif d'Artaud avec ses auditeurs. La transmission d'une parole exemplaire dans le sens où elle se voulait libre par rapport à une norme symbolique reconnue comme telle dans et par l'institution, n'aura pas eu lieu. Cette possibilité de rapprochement que constitue l'acte créateur, se trouve interdite. Certes il ne s'agissait pas le 2 février 1948 de transmettre en direct l'émission. Enregistrée entre le 22 novembre et le 29 novembre 1947 pour être diffusée le 2 février 1948, elle avait été annoncée par voie de presse et avant sa diffusion, des articles s'interrogeaient à son sujet. Certains journaux anticipant la censure, redoutaient d'entendre "*une symphonie de cris d'animaux*". D'autres au contraire, trouvaient intéressant que la radio puisse ainsi laisser parler la voix des poètes, quel que soit le risque. La veille de la diffusion, tombe l'arrêt de Wladimir Porché, alors Directeur général de la Radiodiffusion française tombe, donnant raison à la presse réactionnaire (De l'Aurore au Figaro).

Toutefois il y eut une audition publique le 5 février 1948 dans un studio de la rue François I<sup>er</sup> mais elle ne concernait que des intellectuels, cinquante personnalités du monde littéraire et artistique, afin de déterminer s'il semblait tout de même possible de diffuser *Pour en finir avec le jugement de dieu* à la radio. Deux choses ici nous arrêtent : d'une part, le désir de parler vif d'Artaud, de s'entendre parler dans la relation unique que représente la médiation radiophonique et d'autre part, le désir de l'institution de le censurer, quitte à plaider pour un enregistrement, un archivage où la parole et la voix seraient rendues acceptables par la différence en quelque sorte qui, ayant retardé la création de l'oeuvre à la radio le 2 février 1948, lui donnerait un nouveau statut, celui d'oeuvre à ne pas mettre entre toutes les oreilles! Ce que confirme la lecture du dossier de presse. René Naegelen dans le *Populaire* du 6 février 1948 propose une version raccourcie de ce courant d'opinion mais qui condense parfaitement le propos de Wladimir Porché: "*Peut-être pourrions-nous demander la traduction sur disques, en pleine cire, de cette composition radiophonique : pour le régal en champ clos des admirateurs du poète*". En champ clos, c'est-à-dire non plus dans l'espace de la médiation

<sup>146</sup>Voir très intéressant dossier de presse in Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, tome XIII, pages 323 et suivantes.

radiophonique, qui est celle de l'indistinction justement. C.Q.F.D. Ce que Georges Ravon, dans le *Figaro*, amplifie encore en écrivant le 7 février 1948 : "*Une certaine forme d'art suppose une audience restreinte. On n'imagine pas Baudelaire au Vel d'Hiv*". Cette restriction de l'audience a un nom, la censure, et l'archive jouera en fait ce rôle pendant vingt cinq années. "*La censure se caractérise comme une loi négative régissant l'économie des échanges symboliques par des mesures d'interdiction enlevant à des objets de parole leur caractère d'objet de savoir : de par le retrait qu'elle opère la censure signifie à la communauté que sur l'objet qu'elle sanctionne, il n'y a rien à savoir, rien à dire.*"<sup>147</sup> Ainsi, le poète, doublement enfermé, n'est plus à craindre. Sa voix lui a été soufflée et il n'a qu'à mourir pour que l'archive ait tout lieu d'être. Comme le rappelle René Farabet, Artaud avant de mourir condamne "*la radio-machine*" et lui oppose le "*théâtre de sang*" dans une lettre à Paule Thévenin.

J'aimerais pour en finir avec cet aspect laisser encore une fois la parole à René Farabet : "*...dans l'intensité vibratoire, l'instabilité même de la voix poussée à ses limites, vacillant jusqu'au ton de fausset libérée de tous les garde-fous, nous ne pouvons douter de l'absolue nécessité de cette parole...*"<sup>148</sup> et j'ajouterai, de cette voix porteuse de vivant, de réel donc. La radio pourtant finira elle aussi par restituer à cette voix le vif de l'émission, mais elle aura attendu vingt-cinq ans pour le faire puisque ce ne sera que le 5 mars 1973, à 22 heures que sera diffusé pour la première fois sur une station de radio, France-Culture en l'occurrence, *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Inutile de souligner que seule France-Culture est à l'initiative de cette diffusion. Aucune autre station ne s'est senti concernée. Où l'on retrouve le champ clos dont nous parlions plus haut. "*Cette radiographie met à nu, en gros plan, la chair de l'écriture,*" écrit encore Farabet et pour conclure, je dirai que cette chair, c'est le réel que la voix conserve en elle, et que nous écoutons, pris dans une sorte de fascination qu'engendre l'archive, entre désir de mort, oubli et effacement mêlés, et désir d'éternité.

<sup>147</sup>Alain Girard, *Les rapports entre poésie et norme symbolique, maîtrise des sciences du langage*, sous la direction de Joëlle Gardes Tamine, Université de Provence, 1989

<sup>148</sup>René Farabet, texte écrit pour l'édition de *Pour en finir avec le Jugement de dieu*, André Dimanche éditeur.

***En guise de conclusion : "Nul ne saurait parler sans s'entendre"***

"*Nul ne saurait parler sans s'entendre.*" a dit Lacan. Or, dans la voix radiophonique, à la différence de ce qui se passe quand je parle, puisque "il appartient à l'essence phénoménologique de cette opération que *je m'entende dans le temps que je parle*",<sup>149</sup> le sujet qui parle ne s'entend pas dans le cadre d'une relation. Il peut même arriver, et c'est fréquent à la radio, que la pièce soit diffusée bien après son enregistrement. L'auditeur entend la voix mais elle même est privée de son origine (ce qui sort de la bouche, étymologiquement), en quelque sorte. Elle s'est vu privée de sa propre présence et c'est bien là ce

<sup>149</sup>Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Quadrige PUF, 1967



qui interroge celui qui l'écoute. Ce n'est plus la voix qui est différée, mais le corps et la présence du sujet parlant. Bien sûr, quand la voix est perçue en direct, à cause de cette coïncidence entre le temps de celui qui parle et celui qui écoute, peut se former, comme dans la tradition orale des conteurs, une co-présence par la médiation de la voix du conteur. Dans la contemporanéité de la voix et de l'écoute, nous retrouvons Schéhérazade. Ce que Benjamin qui travailla de 1929 à 1932 à radio Berlin éprouva lors d'une série d'émissions destinées à la jeunesse et pendant lesquelles il racontait à ses jeunes auditeurs ses promenades dans Berlin ou ses visites dans des usines. Il écrit en effet à propos de la radio qui renoue avec une forme d'oralité liée à la modernité, qu'elle reconstruit un nouveau rapport à l'autre dans la narration. "*Qui écoute une histoire forme société avec qui la raconte.*" Ce qu'il découvre dans la voix radiophonique, c'est qu'elle restitue un caractère humain à la narration, et en quelque sorte, la sauve par l'établissement d'une relation nouvelle entre l'auditeur et celui qui parle. Au fond, ce qui compte pour lui, ce n'est plus évidemment de conserver une quelconque aura que la reproduction technique a perdue, mais plutôt d'induire une nouvelle proximité.

La voix radiophonique manque au moment même où nous l'entendons. Elle se dérobe. Cette voix entendue provient d'un sujet dont, la plupart du temps, nous ignorons le visage. Elle n'est pas forcément porteuse d'une parole organisée (*The revenge* ou encore les passages en glossolalies de *Pour en finir* et de *Van Gogh, le suicidé de la société*) ou compréhensible par l'auditeur (Maya Angelou lisant *Phenomenal Woman*). Pourtant elle requiert l'attention parce qu'elle signifie une étrangeté si forte qu'elle retient dans le désir, celui qui l'écoute. Le signifiant entendu par la voix, glossolalies d'Artaud ou poèmes de Maya Angelou, à ce moment emporte l'adhésion de celui qui écoute ce "*quelque chose de toujours là, mais en même temps toujours ailleurs*".

La voix radiophonique permet alors le surgissement du sujet dans la tension entre réel et symbolique que représente l'univers radiophonique, art de la représentation. Nous n'avons de réel que la voix, pas la personne qui produit cette voix. Ce qu'exprime Michel Chion, lorsque parlant des voix acousmatiques au cinéma, il revient à la radio et précise : "*Le téléphone et la radio, en isolant la voix, la donnent pour partie représentant le tout de la personne.*"<sup>150</sup> La voix radiophonique est en quelque sorte la métonymie du sujet.

Si l'image constitue selon Bachelard "*un obstacle épistémologique*", la voix radiophonique renvoie à une toute autre dimension, plus originelle. C'est sans

<sup>150</sup>Michel Chion, *La voix au cinéma*, o.c.

doute cet aspect qui confère à la voix radiophonique un aspect quasiment ontologique. La voix entendue renvoie à l'existence mise en doute de celui qui parle par celui qui écoute. Devant les premiers daguerrotypes, on était saisi devant ces visages d'une netteté presque insoutenable. On redoutait de les voir exister en face de nous, prêts à nous dévisager à leur tour. Et c'était le regard de celui qui contemplait la photographie qui s'interrompait. En écoutant les voix radiophoniques, on s'interrompt aussi, pris d'un doute. Qui parle? Qui *me* parle? Le travail d'écoute car c'est bien d'un travail qu'il s'agit vise à construire une dimension symbolique, reconstruire donc une image, celle de l'autre donnée par sa voix. Il lui confère ainsi à la fois une identité et partant du sens. L'auditeur doit être en mesure de laisser "*résonner*" en lui la parole de l'autre, hors de tout "*raisonnement*", ainsi que l'écrit avec justesse Denis Vasse, dans *L'ombilic et la voix*.

La voix radiophonique, c'est du vivant qui reste après la mort, plus vivant que l'image, ou que des mots écrits, vivant d'un mystère que la technologie conserve bien après la disparition du sujet. Cette voix, lambeau de corps sans matière autre que sonore, voix du corps sans organe rêvé par Artaud, nous pouvons l'entendre, l'interrompre, l'enregistrer et en repasser plusieurs fois l'enregistrement sans en altérer le grain, sans qu'elle perde sa particularité, son aura, pour reprendre les termes de Benjamin. Walter Benjamin établit une différence entre l'image d'actualité (unicité et durée) et la reproduction. L'une est liée au temps et en conséquence est unique puisque représentative d'un unique moment, l'autre en ce qu'elle est multipliée parle de ce qu'en elle, elle recèle d'identique et de "toujours recommencé". Or, la voix radiophonique est aujourd'hui de plus en plus soumise à la duplication. Les nombreuses rééditions évoquées lors de cette recherche en sont la preuve.

Il y a un roman de Jules Verne où il est question exactement de cela : rejouer sans cesse la voix vivante pour tenter de ressusciter la Présence morte. Il s'agit du *Château des Carpates* dans lequel un savant fou tente éperdument de faire revivre une cantatrice disparue, La Stilla, dont il possède un enregistrement. A l'aide d'un miroir et d'un portrait en pied de l'artiste, il joue à susciter le fantôme de cette femme en même temps que chante sa voix. Et l'illusion fonctionne pour un jeune homme qui a forcé l'enceinte du château pour en percer le mystère. Il croit voir une femme vivante puisqu'il *entend et en même temps la voit*. C'est là que gît, en quelque sorte, la différence fondamentale avec l'image visuelle du film, qui relève du simulacre, et l'image sonore suscitée par la voix. Et c'est ce que je reconnais dans les poèmes d'Emily Dickinson, sa manière de dresser face au silence la stèle légère de la voix:

*Silence is all we dread  
 There's Ransom in a Voice-  
 But Silence is Infinity.  
 Himself have not a face<sup>151</sup>.*

On pourrait, pour conclure, dire que ce qui nous paraît constituer le sujet de la voix radiophonique, c'est une multiplicité de présences et d'absences que fonde la co-présence de l'auditeur et de la voix radiophonique. J'aimerais reprendre ici le début de *Rhizome* dans lequel Deleuze et Guattari affirmaient leurs identités multiples, en rhizomes horizontaux plutôt qu'en racines verticales: "*Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde. (...) Non pas en arriver au point où l'on ne dit plus je, mais au point où ça n'a aucune importance de dire ou de ne pas dire je...*"

Et laisser encore une fois la parole à Walter Benjamin:

"*Ce n'est pas nous qui entrons dans les choses, ce sont elles qui entrent en nous.*"<sup>152</sup> Il en est de même de la voix radiophonique, prise dans l'infini dehors dont elle est porteuse, dans l'invisible présence du sujet et dans la trace vivante de son absence, elle construit une représentation symbolique de la présence chez celui qui l'entend.

<sup>151</sup>Le Silence est ce que nous craignons.

La Violence est dans la Voix-

Mais le Silence est Eternité.

Il ne possède pas de visage. Traduction S.R

<sup>152</sup>Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, édition du Cerf, 1989

## **DOCUMENTS ANNEXES**

**I** SYNOPSIS de NADJA ETOILEE, in Cahiers de la radio-télévision n°5

**II** BIBLIOGRAPHIE PUBLIEE PAR ANDRE VENSTEIN CONCERNANT LA CREATION RADIOPHONIQUE EN FRANCE ET A L'ETRANGER publiée in Cahiers de la radio-télévision n°20

**III** TABLE DES MATIERES des CAHIERS D'ETUDES DE RADIO-TELEVISION publiée dans le n°20

**IV** SUR LE HORSPIEL, création radiophonique en Allemagne,

**1** Quelques mots d'explication,

**2** La culture de l'oreille, programme détaillé des enregistrements disponibles en CD.

**3** Programme des deux premiers mois.



# BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE DES ÉTUDES CONCERNANT LE THÉÂTRE RADIOPHONIQUE <sup>(1)</sup>

(1944-1953)

par ANDRÉ VEINSTEIN

---

1. Bibliographies, périodiques spécialisés, centres de documentation.
  2. Art et radio (études générales, travaux collectifs, langage et style appropriés).
  3. Théâtre et radio (généralités), retransmission, adaptation.
  4. Théâtre radiophonique, études historiques.
  5. Études techniques et esthétiques.
  6. Études d'esthétique comparée (littérature, cinéma, musique).
  7. Recherches expérimentales, enseignement, études didactiques.
  8. Le texte.
  9. La mise en ondes.
  10. La musique.
  11. La prise de son.
  12. Le montage.
  13. La stéréophonie.
  14. L'art du comédien.
  15. Auteurs, compositeurs, interprètes. (Metteurs en ondes, acteurs, troupes.)
  16. Le théâtre radiophonique dans le monde : Allemagne, France, Italie, Suisse, Tchécoslovaquie, Mexique.
- 

## I. BIBLIOGRAPHIES, PÉRIODIQUES SPÉCIALISÉS, CENTRES DE DOCUMENTATION

Bibliographie sommaire du théâtre radiophonique (1923-1951), *Radiodramma*, sept.-déc. 1952, n<sup>os</sup> 21-22.

*Books about Broadcasting*, Londres, B. B. C., sept. 1948-mars 1951.

BARRET (Elisabeth P.). *Radio and Television bibliography*, New York, Anta, service department, juillet 1953.

(1) Chargé par le Centre d'Études radiophoniques de la R. T. F. d'élaborer cette bibliographie inscrite à son programme de recherches de 1953-1954, je me dois de citer, en leur exprimant ma vive gratitude, les personnalités sans le concours desquelles ma tâche n'aurait pu être menée à bien : les collaborateurs du Service de Documentation de la R. T. F. et Mlle Denise Parent, conservateur de la bibliothèque dramatique, MM. Paul Castan, Gabriel Germinet et Roger Richard, M. William Aguet, représentant de la Radiodiffusion suisse à Paris, M. le Dr Franz Hadamowsky, conservateur de la Bibliothèque nationale du Théâtre (Autriche), MM. F. E. Jensen, directeur général de Statsradiofonien (Danemark), Jussi Koski-luoma, directeur des programmes, Oy. Yleisradio ab (Finlande), Dr Reiteri de Rome, A. P. de Weese, de la Bibliothèque de New York (Service Department de l'ANTA), Arthur Wheen, de la Bibliothèque du Victoria and Albert Museum de Londres, M. le Bibliothécaire de la B. B. C. A. V.

a

- BOURNIQUEL (Jane). De la voix de Lénine à l'explosion de Bikini, la Phonothèque (conservation et musée de la Radio) va révéler et diffuser ses secrets, *France-Soir*, 12 avril 1952.
- DERMÉE (Paul). Essai de bibliographie radiodramatique, *La Nef*, février-mars 1951.
- RICHARD (Roger). La première revue internationale d'art radiophonique, *Radiodramma. Combat*, 30 janvier 1951.
- ROUX (François DE). Archives sonores, *Le Figaro*, 26 mai 1952.

## 2. ART ET RADIO

(ÉTUDES GÉNÉRALES, TRAVAUX COLLECTIFS, LANGAGE ET STYLE APPROPRIÉS)

- L'attività del Terzo programma, *Radiodramma*, 1951, n<sup>os</sup> 15 et 16.
- La radio, cette inconnue, *La Nef*, numéro spécial de février-mars 1951.
- La radio n'est pas encore un art, *Combat*, 18 octobre 1947.
- Rencontre internationale des spécialistes de la mise en ondes, Paris, 1953, *Liste des points étudiés et des décisions adoptées*, Paris, Centre d'Études radiophoniques, Document III.
- Rencontre internationale des spécialistes de la mise en ondes, Paris, 1953, *Compte rendu analytique des débats*, Paris, Centre d'Études radiophoniques.
- Teatro nel Terzo programma, *Radiodramma*, 1951, n<sup>os</sup> 15-16.
- CABRERETS (Jean). La radio, huitième art, *Les Étoiles*, 16 avril 1946.
- CALVEL (Jean). Le style radio, *L'Arche*, août-septembre 1948.
- CAREL (Jean). Radioteries, *XX<sup>e</sup> siècle*, 20 décembre 1945.
- CASTELLENI (Emilio). Radiodrammi nel 3<sup>e</sup> programma, *Radiodramma*, 1951, n<sup>os</sup> 13-14.
- CHABANNES (Jacques). La radio de nos rêves, *Opéra*, 16 janvier 1946.
- CHANTELOUP (P.). Ce vaste monde des sons, *Libération*, 24 juin 1949.
- CLAUSS (Roger). *La radio, huitième art*, Bruxelles, 1945.
- COCTEAU (Jean). La machine se moque de nous, *La Nef*, février-mars 1951.
- CORDIER (Stéphane). *La radio, reflet de notre temps*, Paris, Éd. internationale, 1950.
- CRÉMIEUX (Francis). Vraie et fausse radio, *Radio-Revue*, 12 janvier 1947.
- DAVENZIA (Gastone). Nuove formule nel Terzo programma, *Radiodramma*, 1951, 13-14.
- DERMÉE (Paul). Le philosophe Bachelard demande des émissions qui feraient rêver, *Radio-Revue-Spectacles*, 13 février 1949.
- DESCAVES (Pierre). La radio, *Les nouvelles littéraires*, 4 mai 1947.
- DESCAVES (Pierre). La radio, *Les nouvelles littéraires*, 5 décembre 1946.
- EGGER (R.). Théâtre et radio, *Études*, juin 1951.
- FARMER (Garland R.). Cronache... dagli stati Unati, *Radiodramma*, 1952, n<sup>os</sup> 17-18.
- FARNOUX-REYNAUD (Lucien). Art et radio, *Arts*, 29 juin 1945.
- GAMBERINI. Estetica e libre di radioarte, *Radiodramma*, 1950, n<sup>os</sup> 7-8.
- GAMBERINI (Spartaco). Problemi di estetica radiofonica, *Radiodramma*, 1951, n<sup>os</sup> 13-14.
- GAMLIN (Z.). *You're on the air. A book about Broadcasting*, Chapman & Hall, 1947.
- GANDER (Marsland). Cronache dall'Inghilterra, l'arte della parola al microfono, *Radiodramma*, 1952, n<sup>os</sup> 17-18.
- GRIZEWOOD (Harman). Importanza dell 3<sup>e</sup> programma, *Radiodramma*, 1951, n<sup>os</sup> 15-16.

- HABY (William). Au 3<sup>e</sup> programme de la radio anglaise B. B. C. à l'occasion de son 5<sup>e</sup> anniversaire, *Radiodramma*, 1951, nos 15-16.
- HUGUES (F.). La radio, *Les Étoiles*, 12 mars 1946.
- HUGUES (F.). La radio, *Les Étoiles*, 27 août 1946.
- LECONTE (Yves). La radio, *Lettres françaises*, 27 novembre 1945.
- MERMINOD (Marcel). *Comment écrire pour la radio*, éd. Heliographia, Lausanne, 1945.
- PHELPS (G.). *The written and the spoken word in living writers*, Sylvan Press, 1948.
- POCOCK (G.). Story telling and story writing, *Journal of the royal society of arts*, 8 mars 1940.
- RICHARD (Roger). Existe-t-il un art radiophonique?, *Radio Programme*, 28 sept. 47.
- RICHARD (Roger). La radiodiffusion fait-elle une part suffisante à la création radiophonique originale?, *Combat*, 16 septembre 1949.
- TALBOT (J.). La science et le micro, *Combat*, 17, 18 janvier 1953.
- VEILLE (E.). Découverte du monde sonore, *Les Lettres françaises*, 12 avril 1946.

### 3. THÉÂTRE ET RADIO (GÉNÉRALITÉS) RETRANSMISSION, ADAPTATION

- Théâtre et radio, *Climats*, 25 mai 1946.
- BERNARD (Jean-Jacques). Du théâtre à la radio, *Opéra*, 19 janvier 1949.
- BRIER (Daniel). Dramaturgie und Regie des Rundfunks unter Berücksichtigung der Bühne und des Films, *Wien*, 1951.
- BRIVE (Pierre). Assez de bluff!, *Radiodramma*, n° 5, 1950.
- DERMÉE (Paul). Méfions-nous des idées trop belles, *Radio-Revue*, 15 février 1948.
- DERMÉE (Paul). Trop de retransmissions théâtrales, *Radio-Revue*, 10 août 1947.
- DERMÉE (Paul). La radio devrait faire connaître tout le grand répertoire, nous dit Charles Vildrac, *Radio-Revue*, 28 décembre 1947.
- DERMÉE (Paul). Radio-Théâtre, *Radio-Revue*, 23 mars 1947.
- DESCAVES (Pierre). Théâtre retransmis et théâtre de radio, *Les Nouvelles Littéraires*, 5 décembre 1946.
- FLORENNE (Yves). De la radio à la scène, *Le Monde*, 17 septembre 1948.
- LAROCHE (Pierre). Le théâtre livré au Père Soupe, *Franc-Tireur*, 20 décembre 1945.
- LE PARASITE. Théâtre pour le micro et théâtre au micro, *L'Aube*, 17 janvier 1949.
- QUEVAL (Jean). La radiodiffusion française apprivoise le théâtre, *La Tribune de Genève*, 19 mai 1950.
- REED (H.). Mobydick, a Play for Radio..., Cape, 1947.
- REILLE (J.-F.). Jean-Louis Barrault et son théâtre d'essai radiophonique, *Arts*, 11 novembre 1949.
- RICHARD (Roger). Faut-il supprimer les retransmissions théâtrales?, *Combat*, 9 septembre 1949.
- RICHARD (Roger). Pour ou contre les retransmissions théâtrales, *Le Populaire*, 5 août 1946.
- RICHARD (Roger). Retransmission, *Studio, Unir*, 22 mars 1946.
- ROUX (François DE). La radio peut-elle s'acquitter de sa dette envers le théâtre?, *Le Figaro littéraire*, 12 août 1950.
- ROUX (François DE). Théâtre et radio, *Méridien*, 16 octobre 1945.
- VALOGNE (Catherine). La radio au secours du théâtre, *Arts*, février 1951.



## 4. THÉÂTRE RADIOPHONIQUE, ÉTUDES HISTORIQUES

- Contribution de Gabriel Germinet à la Radiodiffusion française*, Paris, 1942.  
 Contributo alla storia della radiofonia : Gabriel Germinet. Textes réunis et commentés par Pierre Reynaud, *Radiodramma*, 1950, n° 11-12.  
 Contributo (Il) di Gabriel Germinet alla Radio (Riepilogo delle sue principali concezioni, suggestioni e proposte radiofoniche), *Radiodramma*, sept.-déc. 1952, n° 11-12.  
 Rétrospective du théâtre radiophonique, *La Semaine radiophonique*, 30-9-1945.  
 ALLAN (E. D.). Good listening : a survey of Broadcasting, *Hutchinson*, ed., 1951.  
 DERMÉE (Paul). Le théâtre radiophonique a vingt-cinq ans, *Radio-Revue*, 12-6-49.  
 DERMÉE (Paul). Les noces d'argent du théâtre radiophonique, *Radio 49*, n° 248.  
 DERMÉE (Paul). Mise en ondes d'hier et d'aujourd'hui, *Radio-Revue*, 20 févr. 49.  
 DERMÉE (Paul). Un grand anniversaire. Le théâtre radiophonique a vingt-cinq ans, *Radio-Revue*, 12 juin 1949.  
 MALARD (Suzanne). Théâtre radiophonique pas mort, *Radiodramma*, n° 5, 1950.  
 RICHARD (Roger). Les étapes françaises de la radiodramaturgie, *La Nef*, févr.-mars 1951.  
 RICHARD (Roger). L'année 1950 a-t-elle été faste pour le théâtre radiophonique ?, *Radio-Cinéma-Télévision*, 7 janvier 1951.  
 RICHARD (Roger). Une année de théâtre radiophonique, *Combat*, 15 août 1950.  
 RICHARD (Roger). 1952, année historique pour la production audiodramatique, *Radio-Cinéma-Télévision*, 28 décembre 1952.  
 RICHARD (Roger). Les noces d'argent du théâtre radiophonique, *Combat*, 27 juil. 49.  
 RICHARD (Roger). Preliminarie di una audiodrammaturgia. Aspetti delle Ascolto dello Spazio e del Tempo, *Radiodramma*, mai-août 1952.  
 RICHARD (Roger). Primitifs du micro, *Arts*, 5 octobre 1945.  
 RICHARD (Roger). Les projets de la radio. Le répertoire dramatique s'enrichira de nouvelles créations, *Le Populaire*, 17-18 août 1947.

## 5. ÉTUDES TECHNIQUES ET ESTHÉTIQUES

- Audiodramma, radiodramma, radiospectacolo, *Radiodramma*, 1951, n° 13-14.  
 Drammaturgia dello spettacolo per Radio, *Radiodramma*, 1950, n° 6.  
 The radio-play, its technique and possibilities par Felix FELTON, *Radiodramma*, mai 1950.  
 BARNOUR (Erik). (Éditeur de) *Radiodramma in action*, 25 plays of a changing world, New York-Toronto, 1945.  
 BAX (C.) and LION (L. M.). Hemlock for eight, *A radio-play*, Muller, 1946.  
 BERGER (Marcel). S. O. S. pour le théâtre radiophonique, *U. I. T.*, 17 juillet 57.  
 BERNANOSE (G. M.). Le théâtre radiophonique et ses mystères, *L'âge nouveau*, avril 1949, pp. 106 à 109.  
 BERNARD (Jean-Jacques). Théâtre radiophonique, *La Revue théâtrale*, n° 1, 1946.  
 BERNHARDT (José). Le relief sonore, *La Nef*, février-mars 1951.  
 D. (P.). La dramaturgie au micro, *Le Monde*, 14 janvier 1953.  
 DANIELI (R. B.). Il radio Dattamento, *Radiodramma*, 1949, n° 2.  
 DELFERRIÈRE (André). Le théâtre radiophonique, *L'Humanité*, 10 juillet 1946.

- DERMÉE (Paul). Le Dr Wicart nous dit comment la radio doit réaliser la « phonogénie », *Radio-Revue*, 12 octobre 1947.
- DOAT (Jean). Théâtre radiophonique, *La Revue théâtrale*, n° 17.
- ELSEN (Claude). Théâtre radiophonique, *Opéra*, 7 mars 1951.
- FARNOUX-REYNAUD (Lucien). Le théâtre pour aveugles, *Arts*, 10 août 1945.
- FASSBIND (Franz). *Drammaturgie des Hörspiels* (dramaturgie du spectacle par radio), Zurich, Terren Verlag, 1943. *de l'audiogram*
- FERRIERI (Euzo). Teatro alla radio, *Sipario*, août-septembre 1949.
- FINI (Léon). Teatro per Radio, *Il Drama*, 1<sup>er</sup> juillet 1952.
- FLOLURTY (John). *Behind the microphone*, New York, 1944.
- FREUCHEN (I. B.). La scène la plus intime in *Tidskrift for Radio* (Danemark), 1946.
- GIELGULD (V.). Radio-Théâtre, Londres, M. C. Dobald, 1946.
- GIELGULD (V.). Policy and problems of Broadcast drama, Londres. *The B. B. C. Quarterly*, vol. 2, n° 1, avril 1947.
- H. (P.). Les émissions dramatiques, *La Semaine radiophonique*, 24 août 1947.
- LE PARASITE. Théâtre pour le micro et théâtre au micro, *L'Aube*, 17 janvier 1949.
- MAC NEIGE (L.). *Christopher Columbus*, Faber, 1946.
- MERMINOD (Marcel). Structura del radiodramma, *Radiodramma*, sept.-déc. 1950, nos 9-10.
- MIGNON (Paul-Louis). Cf. La chambre d'écho, *Cahiers du Club d'Essai*, Paris, 1947. *2*
- ~~MIKLOS (Seres). *Láthatatlan Színház*, Budapest, 1948.~~
- RÉMY (S.). Variations sur le silence, *La Semaine radiophonique*, 28 sept. 1945.
- RICHARD (Roger). « Baptiseurs d'espace », tryptique radiophonique de William Aguet, *Combat*, 27 janvier 1951.
- RICHARD (Roger). De Shakespeare à Edith Piaf, *Le Populaire*, 30 mai 1946.
- RICHARD (Roger). Pour une dramaturgie des voix, *Les Lettres françaises*, 13 octobre 1945.
- RICHARD (Roger). Jonquilleries et âneries, *Gavroche*, 13 juin 1946.
- RICHARD (Roger). Preliminari di una audiodrammaturgia. Aspetti dell'Ascolto delle Spazio et del Tempo, *Radiodramma*, mai-août 1952.
- RICHARD (Roger). Le rouge, le noir et l'immobile, *Gavroche*, 2 mai 1946.
- RICHARD (Roger). Théâtre invisible, *Parallèle 50*, 8 avril 1948.
- ROGER (René). Théâtre radiophonique, *La Croix*, 9 mai 1952.
- ROLAND-MANUEL. Ithaque délivrée, *Combat*, 24 juin 1946.
- WEST. E. SACKWILLE. *The rescue*, Secker & Warburg, 1945.
- WILLIAM (S.). *Plays on the air. A survey of drama broadcasts*, Londres, Hutchinson, 1951.
- WILMET (René). (Lettre), *Radiodramma*, septembre-décembre 1950, nos 9-10.
- WOOD (C.). The technique of the radio plays. in *Journal of the Royal Society of Arts*, 18 novembre 1938.

## 6. ÉTUDES D'ESTHÉTIQUE COMPARÉE (LITTÉRATURE, CINÉMA, MUSIQUE)

Pour créer un théâtre radiophonique, Wladimir Porché fait appel aux auteurs de films, *Paris-Presse-L'Intran*, 2 août 1950.

BRIER (Daniel). *Drammaturgie und Regie des Rundfunkes unter Berücksichtigung der Bühne und des Films*, Wien, 1951. *2 d*

RICHARD (Roger) "Théâtre radiophonique" ou "Audiodramaturgie"  
Le Théâtre Contemporain - Recherches et Débats n° 2, octobre 1952,  
Éditions A. Fayard

CSERÉS  
(MIKLÓS)

- CROMELYNCK (Fernand). Théâtre et Cinéma, arts jumeaux, *Spectateur*, 3 septembre 1946.
- MAGLICA (J.). Gli scrittori e il teatro radiofonico, *Sipario*, n°s 76-77.
- POCOCK (G.). Story telling and story writing, *Journal of the Royal Society of Arts*, 8 mars 1940.
- RICHARD (Roger). Radio et cinéma, *Parallèle 50*, 3 juin 1948.
- SALMON (C.). Broadcasting speech and writing in the mint : a miscellany of literature, art and criticism, *Routledge*, 1946.
- TOESCA (Maurice). Les écrivains et la radio, *Gavroche*, 3 juillet 1947.

#### 7. RECHERCHES EXPÉRIMENTALES, ENSEIGNEMENT, ÉTUDES DIDACTIQUES MOYENS ET PROCÉDÉS

- Pour la première fois l'art radiophonique fait l'objet d'un enseignement à côté du Théâtre et du Cinéma, *Radio-Revue*, 14 septembre 1947.
- ANTONY (Claude). La dramaturgie des voix, *La Semaine radiophonique*, 30 septembre 1945.
- BORCHI (Francis). Lo studio di Ricerce radiofoniche della radiodiffusione francese, *Radiodramma*, 1952, n°s 17-18.
- CAREL (Jean). Radio-Laboratoire, *XX<sup>e</sup> siècle*, 22 novembre 1945.
- CARELLI. Dramaturgie des voix, *L'Agent de liaison*, 20 décembre 1945.
- DERMÉE (Paul). Roger Veillé dresse le bilan de Radio-Laboratoire, *Radio-Revue*, 20 février 1949.
- DESCAVES (Pierre). Dramaturgie des voix, *Opéra*, 31 octobre 1945.
- FROMENT-COSTE (Y.). Radio-Laboratoire, *Témoignages chrétiens*, 2 nov. 1945.
- JOLIVET (André). A propos d'un essai acoustique. Paris, *Cahiers du Club d'Essai*, 1947.
- KOHLER (Marianne). Première de la radio « en relief », *L'Époque*, 17 juin 1950.
- MASSON (G.). La dramaturgie des voix, *La Semaine radiophonique*, 30 sept. 1945.

#### 8. LE TEXTE

- FELTON (Felix). *The radio-play, its technique and possibilities*. Londres, Sylvan Press.
- FISCHER (Leck). La pièce radiophonique in *Tidsskrift for Radio*, Danemark, 1946.
- GIELGULD (V.). *The right way to radio play writing*, Londres, A. B. Eliot, 1948.
- HATTON (C.). Radioplays and how to write them, *Mat Son's*, 1948.
- LEA (G.). *Radiodramma and how to write it*, Allen & Unwin, 1926.
- LEITNER (Lucia). *25 Jahre wiener Radiobühne*, Wien, 1950.
- MOUEZY-EON (André). Heureux radiateur, *Opéra*, 16 février 1949.
- RUGIN (A. Santoni). Forma radiofonica et struttura del drama, *Scenariò*, n° 7, 1951.

#### 9. LA MISE EN ONDES

- Rencontre internationale des spécialistes de la mise en ondes. Paris, Centre d'Études radiophoniques, 1953. Compte rendu analytique des débats.
- Rencontre internationale des spécialistes de la mise en ondes. Paris, 1953. *Liste des points étudiés et des décisions adoptées*. Paris, Centre d'Études radiophoniques, Document III.
- BOURGEON (R.). Mise en voix, *La Semaine radiophonique*, 25 février 1945.
- BRIER (Daniel). *Dramaturgie und Regie des Rundfunkunter Berücksichtigung der Bühne und des Films*, Wien, 1951.

(der / und

- CAZENEUVE (Maurice). La mise en ondes. La chambre d'Écho, Paris, *Cahiers du Club d'Essai*, 1947.
- CAZENEUVE (Maurice). Rôle du metteur en ondes, *La Nef*, février-mars 1951.
- CREILLE (L.). Metteur en ondes, *La Marseillaise*, 3 janvier 1946.
- DERMÉE (Paul). Mise en ondes d'hier et d'aujourd'hui, *Radio-Revue*, 20 févr. 1949.
- DERMÉE (Paul). Le metteur en ondes doit être le maître d'œuvre radiophonique, nous dit Maurice Cazeneuve, *Radio-Revue*, 25 avril 1948.
- ESPAGNAC (Jacques). La mise en ondes est à la radio ce que la mise en scène est au théâtre, *Radio-Revue*, 3 août 1947 et 10 août 1947.
- GAMBERINI (Spartaco). Il direttore di interpretazione, *Radiodramma*, 1951, n° 15-16.
- LA VIGNE (Pierre). Mise en ondes, *La Semaine radiophonique*, 31 décembre 1944 et 7 janvier 1945.
- MONTCLAIR (Henri). Le « réalisateur » tient dans ses mains la clé du progrès, *Radio-Revue*, 9 février 1947.
- ROGER (René). De l'emploi des metteurs en ondes, *La Croix*, 17 mars 1950.
- SCHAEFFER (Pierre). Le paradoxe du metteur en ondes, *Arts*, 28 novembre 1952.

## 10. LA MUSIQUE

La musica nella composizione Radiofonica, *Radiodramma*, 3 avril 1949.

## 11. LA PRISE DE SON

- BERNHARDT (José). Traité de prise de son, Paris, Éd. Eyrolles, 1949.
- ROGER (René). La prise de son, *La Croix*, 25 février 1950.

## 12. LE MONTAGE

ROGER (René). L'enregistrement, *La Croix*, 4 février 1950.

## 13. LA STÉRÉOPHONIE

Un ouvrage trop peu connu de Théophile Gautier est révélé en « Relief sonore », *Ce Matin-Le Pays*, 26 juin 1950.

- BERNHARDT (José). Le relief sonore, *La Nef*, février-mars 1951.
- CHARMEL (André). « Stéréophonie », e rilievo sonoro, *Radiodramma*, sept.-déc. 1950, n° 9-10.
- CLAIR (René). Une larme du diable, *Les Nouvelles littéraires*, 16 juin 1950.
- PRASTEAU (Jean). J'ai entendu la radio en relief, *Radio 50*, 1<sup>er</sup> juillet 1950.
- RICHARD (Roger). Bientôt la stéréophonie, *Radio-Cinéma*, 16-23 avril 1950.
- SERBOIS (Roland DE). Une larme du diable, *Réforme*, 1<sup>er</sup> juillet 1950.
- VALOGNE (Catherine). Des stéréophones apportent le « son en relief » dans la salle de la Mutualité, *Ce soir*, 8 février 1952.

## 14. L'ART DU COMÉDIEN

- DULLIN (Charles). De la diction radiophonique, Paris, La Chambre d'Écho, *Cahiers du Club d'Essai*, 1947.
- FREUCHEN (I. B.). Acteurs et actrices radiophoniques in *Tidsskrift for Radio* (Danemark), 1947.
- GARDE (Édouard). Pourquoi il faut classer les voix des comédiens à la Radio, *La Semaine radiophonique*, 9 décembre 1945.
- RENOIR (Pierre). Le comédien, la parole et le silence, Paris, La Chambre d'Écho, *Cahiers du Club d'Essai*, 1947.

15. AUTEURS, COMPOSITEURS, INTERPRÈTES  
(Metteurs en ondes, acteurs, troupes)

- André Delferrière. *Libération*, 7 juillet 1950.  
 André Delferrière. *Ce soir*, 23 avril 1951.  
 André Delferrière. *Les Lettres françaises*, 23 avril 1948.  
 André Delferrière, le grand animateur de la radio, est mort ce matin, *Ce Soir*, 22 avril 1951.  
 André Delferrière est mort, *Libération*, 23 avril 1951.  
 Paul DERMÉE. *Le Monde*, 2 janvier 1952.  
 F. (F.). Franz Fassbind, *Radiodramma*, juin 1950.  
 Gabriel Germinet, autore radiofonico, *Radiodramma*, 1951, n°s 13-14.  
 Gabriel Germinet, critico radiodrammatico, *Radiodramma*, 1951, n°s 15-16.  
 R. (R.). Maurice Martenot, *La Croix*, 12 juin 1953.  
 V. (C.). Paul-Louis Mignon, « homme de radio », *Radio-Revue-Spectacles*, 26 octobre 1948.  
 L'œuvre de Léon Ruth. Soixante-dix ans dramatiques, théâtre et radio, *Climats*, 25 mai 1946.  
 La radio célèbre un animateur incomparable, Georges Colin, *Radio-Revue*, 2 mars 1947.  
 La R. T. F. rend hommage à Théo Fleischmann, *La Semaine radiophonique*, 22 févr. 1953.  
 Il radioteatro, *Radiodramma*, 1951, n°s 15-16; 1952, n°s 17-18.  
 Claude Roy. *Radio-Revue-Spectacles*, 6 février 1949.  
 AGUET (William). William Aguet vous parle, *La Semaine radiophonique*, 13 mai 1951.  
 ANGEL (Jean-Pierre). Albert Riéra, *Radio-Revue*, 27 avril 1947.  
 ARNOUX (Alexandre). La radio m'intimide, *Radio 49*, 6 novembre 1949.  
 BERLIOZ (Claude). Bronislaw Horowicz, *La Semaine radiophonique*, 19 août 1945.  
 BERLIOZ (Claude). La troupe dramatique de la radio, *La Semaine radiophonique*, 20 avril 1947.  
 BERNANOSE (Georges-Marie). Pierre Descaves-Étienne Gril, *Radiodramma*, 1950, n°s 11-12.  
 CASTAN (Paul). Paul Castan vous parle, *La Semaine radiophonique*, 17 août 1952.  
 CHAMSON (André). André Chamson aborde le micro avec sa nouvelle pièce de théâtre : *Désordre*, *Radio-Revue*, 15 février 1948.  
 CHANTELOUP (P.). Les émissions « d'Art et Travail », *Libération*, 18-19 juin 1949.  
 CUSY (Pierre). Biographie de Gabriel Germinet, *Radiodramma*, 1950, n°s 11-12.  
 DERMÉE (Paul). Jean-Wilfrid Garret, champion des « créations sonores », *Radio-Revue*, 20 mars 1949.  
 DERMÉE (Paul). Albert Riéra, l'inventeur qui réalise, *Radio-Revue*, 3 avril 1949.  
 DERMÉE (Paul). André Delferrière, ardent animateur d'Art et Travail, *Radio-Revue*, 17 avril 1949.  
 DERMÉE (Paul). Henri Soubeyran et la royauté du verbe, *Radio-Revue*, 24 avril 1949.  
 DERMÉE (Paul). Georges Godebert, le premier metteur en ondes breveté, *Radio-Revue*, 19 juin 1953.  
 DERMÉE (Paul). Paul Deharme, *Radio-Revue*, 4 mai 1947.  
 DESCAVES (Pierre). Pierre Descaves vous parle, *La Semaine radiophonique*, 15 avril 1951.

Fleischman

BIBLIOGRAPHIE

253

- FLAVIEN (Monod). Ne quittez pas l'écoute, André Certes vous parle, *Opéra*, 15 juin 1946.
- FRICKE (G.). Josef Martin Bauer, *Radiodramma*, sept.-décembre 1950, nos 9-10.
- GILLES (Ange). Conidences et menus propos, *La Semaine radiophonique*, 26 juillet 1953.
- GROFFE (René-Paul). R.-P. Groffe vous parle, *La Semaine radiophonique*, 17 juillet 1952.
- LE PARASITE. Théo Fleischmann, pionnier du théâtre radiophonique, *L'Aube*, 25 octobre 1948.
- LESPINE (Louis-Jean). Paul Dermée, *Radiodramma*, janvier 1952.
- LUZI (Gian, Francisco). Felice Filippini, *Radiodramma*, n° 6, 1950.
- MASSON (C.). Paul Castan, pionnier des ondes françaises, *La Semaine radiophonique*, 4 novembre 1945.
- MONTCLAIR (Henri). William Aguet, ambassadeur des ondes suisses, est à Paris, *Ce soir*, 17 novembre 1945.
- MOREUX (S.). J. Bernhardt, P. Schaeffer, P. Descaves, *Polyphonie, La radio-diffusion*, 6<sup>e</sup> cahier, 1950.
- PUGET (Claude-André). André Charmel, *Radiodramma*, n° 5, 1950.
- RAMOS (Germaine). Pierre Descaves, *La Semaine radiophonique*, 9 mai 1948.
- REUILLARD (Gabriel). L'équipe d'Art et Travail a créé 456 pièces en quatorze ans, *Radio 49*, n° 247.
- REYNIER (Jacques). Jacques Reynier vous parle, *La Semaine radiophonique*, 13 juillet 1952.
- RICHARD (Roger). L'opinion de Carlos Larronde, *Radio-Programme*, 30 novembre 1947.
- RICHARD (Roger). Armand Lanoux, poète du microphone et de l'icône, *Radiodramma*, mai-août 1952.
- RICHARD (Roger). Hommage à Georges Colin, *Gavroche*, 23 janvier 1947.
- RICHARD (Roger). Le metteur en ondes cet inconnu : Pierre Barbier, *Radio-Cinéma-Télévision*, 17 mai 1953.
- RICHARD (Roger). Le metteur en ondes cet inconnu : Guy Delaunay, *Radio-Cinéma-Télévision*, 12 avril 1953.
- RICHARD (Roger). Le metteur en ondes cet inconnu : Paul Castan, *Radio-Cinéma-Télévision*, 1<sup>er</sup> mars 1953.
- RICHARD (Roger). Le metteur en ondes cet inconnu : Jean-Wilfrid Garret, *Radio-Cinéma-Télévision*, 15 mars 1953.
- RICHARD (Roger). Le metteur en ondes cet inconnu : Georges Godebert, *Radio-Cinéma-Télévision*, 26 avril 1953.
- RICHARD (Roger). Le metteur en ondes cet inconnu : Albert Riéra, *Radio-Cinéma-Télévision*, 29 mars 1953.
- RICHARD (Roger). Les stations régionales vont multiplier les créations radiophoniques, *Radio-Cinéma-Télévision*, 14 octobre 1951.
- RICHARD (Roger). Le théâtre radiophonique de Théo Fleischmann, *Parallèle 50*, 25 juin 1948.
- ROMAIN (Marthe). Ange Gilles, metteur en ondes, *Radio-Revue*, 7 août 1949.
- ROMAIN (Marthe). Un auteur radiophonique : Népomucène Jonquille, *Radio-Revue*, 31 juillet 1949.
- SCHAEFFER (Pierre). Un micro et un homme de 40 ans, *Arts*, 21 novembre 1952.

- SCHWITZKE (Heinz). Oscar Wessel, *Radiodramma*, septembre-décembre 1950, n<sup>os</sup> 9-10.
- SÉE (Edmond). Pierre Descaves fut l'un des premiers « prospecteurs » du théâtre radiophonique, *Radio 48*, n<sup>o</sup> 199.
- SÉE (Edmond). Théo Fleischman, poète, écrivain combattant et grand animateur radiophonique, *Radio 48*, n<sup>o</sup> 211.
- SURCHAMP (Alex). Avec Pierre Descaves, de la Radio à la Comédie-Française, *La Semaine radiophonique*, 5 avril 1953.
- TUOR (G. G.). Francis Borghi, *Radiodramma*, n<sup>o</sup> 6, 1950.
- VIOLETTE (Jean). William Peloux, *Radiodramma*, n<sup>o</sup> 6, 1950.

## 16. LE THÉÂTRE RADIOPHONIQUE DANS LE MONDE (1)

*Allemagne*

- ECKERT (Gerhard). Il radiodramma in Germania, *Radiodramma*, sept.-déc. 1952, n<sup>os</sup> 21-22.
- ECKERT (Gerhard). Evoluzione della Radiodrammaturgia in Germania, *Radiodramma*, sept.-déc. 1950, n<sup>os</sup> 9-10.
- R. (D.). Note di Radiobibliografia Germanica, *Radiodramma*, sept.-déc. 1950, n<sup>os</sup> 9-10.

*France*

- CHARMEL (André). Cronache della Francia, *Radiodramma*, 1952.
- DERMÉE (Paul). Evoluzione della radiodrammaturgia francese (I et II), *Radiodramma*, I (1950, n<sup>os</sup> 9-10); *Radiodramma*, II (1950, n<sup>os</sup> 11-12).
- RICHARD (Roger). Théâtre radiophonique en France, *Larousse mensuel*, avril 1952.

*Italie*

- Documenti per una storia della radiodrammaturgia italiana. Il manifesto della radio, 19 mars 1949, *Radiodramma*, janvier 1949.
- MARNETTI (F. T.). Documenti per una storia della Radiodrammaturgia italiana. Manifesto futurista della Radio, *Radiodramma*, n<sup>o</sup> 5, 1950.
- VALES (Paolo). Evoluzione della Radiodrammaturgia italiana, *Radiodramma*, n<sup>os</sup> 7-8, 1950.

*Suisse*

- FASSBIND (Franz). Evoluzione della Radio-Drammaturgia Svizzora, *Radiodramma*, n<sup>o</sup> 6, 1950.
- MONTCLAIR (Henri). William Aguet, ambassadeur des ondes suisses, est à Paris, *Ce soir*, 17 novembre 1945.
- RICHARD (Roger). Le théâtre radiophonique suisse, *Le Populaire*, 5 juillet 1946.

*Tchécoslovaquie*

- LIEHM (A. J.). La vie intellectuelle en Tchécoslovaquie. La Radiodiffusion, *Parallèle 50*, 17 février 1950.

*Mexique*

- RICHARD (Roger). La vérité vient du Mexique, *Gavroche*, 18 juillet 1946.

(1) V. également n<sup>o</sup> 15.

# CAHIERS D'ÉTUDES DE RADIO-TÉLÉVISION

TABLE DES MATIÈRES DES NUMÉROS 1 à 20  
(1954-1958)

## BIBLIOGRAPHIES

- Bibliographie Générale Internationale, 1, p. 127-128 ; 6, p. 230-239 ; 8, p. 484-494 ;  
12, p. 352-360 ; 13, p. 83-92 ; 15, p. 315-329 ; 17, p. 91-108 ; 19, p. 302-320 ;  
20, p. 421-435.
- Bibliographie sommaire des études concernant le théâtre radiophonique 1944-53,  
par A. VEINSTEIN, 2, p. 245-254.
- Bibliographie sur l'art du mime par R. SCHARRE, 16, p. 403-410.

## RENCONTRES ET CONGRÈS

### GENERALITÉS-DOCUMENTATION :

- Commission internationale des phonothèques musicales, 5, p. 98.
- Commission des bibliothèques musicales de la Radio, 5, p. 98.
- Congrès international des bibliothèques et des centres de documentation, 6, p. 224-25.
- Communauté radiophonique des programmes de langue française, 7, p. 386.
- WEBER (J.-R.). — Etablissement d'un inventaire international des œuvres dont les matériels d'exécution n'existent qu'à de très rares exemplaires, 7, p. 386-87.
- Calendrier des Conférences et réunions internationales de Radio-Télévision, 9-10, p. 130.
- Conseil économique et social des Nations-Unies (Commission des droits de l'homme) 13<sup>e</sup> session, 16, p. 431.

### ESTHÉTIQUE :

- Musique et Technique : conférence à l'Université technique de Berlin-Charlottenbourg (Janv-fev 1954), 1, p. 115.
- MOLES (André). — La Semaine expérimentale de musique légère à Gravesano (Juillet 1955), 6, p. 222-24.
- 3<sup>e</sup> Congrès international d'Esthétique (Venise, 3-4-5 sept 1956). 8, p. 483.



## CAHIERS D'ÉTUDES DE RADIO-TÉLÉVISION

- Rencontre Universitaire d'Innsbruck « Technique et moyens d'expression parmi les nouvelles techniques », 9-10, p. 128.
- Conférence internationale sur l'esthétique de la Télévision (Gargnano, mai 1956), 11, p. 216-231.
- PROY (Robert). — Le premier congrès de l'enregistrement sonore (Paris, 5-10 avril 1954), 1, p. 109-115.
- Conférence internationale sur l'Opéra à la Radio, à la Télévision et dans le Film (Salzbourg, août 1956), 12, p. 330-351.
- (Communication de Jean Tardieu), 14, p. 177-180.
- Première rencontre internationale des techniciens du Théâtre. 15, p. 312.
- 7<sup>e</sup> Congrès de la Société internationale de musicologie (Cologne, 23-28 juin 1958), 16, p. 452.
- 15<sup>e</sup> Rencontre annuelle de la Société américaine d'Esthétique (Washington, 2-27 octobre 1957), 16, p. 433-54.
- DJIDOU (Colette). — Stage international des Réalisateurs de Télévision (Paris, 21 oct. 10 nov. 1957), 18, p. 205-206.
- 17<sup>e</sup> Rencontre Universitaire de St-Christophe sur les aspects scientifiques de l'interprétation dans le domaine des Arts et des Sciences humaines (Innsbruck, 1957), 18, p. 209.
- Congrès et festivals internationaux de musique (Paris, oct.-nov. 1958), 18, p. 210.

### PSYCHOLOGIE-SOCIOLOGIE :

- Colloque sur les problèmes de la Couleur (Institut de psychologie de l'École des Hautes Etudes (Paris 18-20 mai 1954), 2, p. 236.
- Actes du Premier Congrès international sur les aspects sociologiques de la musique à la Radio (Paris, 27-30 octobre 1954), 3-4, p. 259-574.
- Sociologie de la Radio-Télévision, (Paris, Centre d'Études sociologiques, 25 avril 1955), 12, p. 315-29.
- Semaines sociales de Versailles (12-17 juin 1958), 18, p. 209-210.
- Les Décades de Provence, 20, p. 417-418.

### SCIENCES DE L'INFORMATION :

- Réunion internationale d'experts de l'information (Paris, avril 1956), 9-10, p. 129-130.
- Création d'une association internationale d'études et de recherches sur l'information (Strasbourg, 1957), 14, p. 213-14.
- Conférence internationale sur l'information scientifique (Washington, nov. 1958), 16, p. 433.
- Première session du Centre international d'enseignement supérieur du journalisme (Strasbourg, nov. 1957), 17, p. 89-90.
- Exposition universelle de la presse. (Paris, août-nov. 1958), 18, p. 210.
- Forum Européen d'Alpbach (Tyrol), sur le thème : bilan de la liberté (22 août-11 sept. 1958), 18, p. 209.

### CULTURE. EDUCATION ET PÉDAGOGIE :

- 5<sup>e</sup> Congrès du Bureau international de l'Enfance (Venise, 2-8 mai 1955), 9-10, p. 121-22.
- Réunion internationale de producteurs de programmes culturels radiophoniques (Paris, 29 mai-1<sup>er</sup> juin 1956, ) 9-10, p. 122-124.
- 6<sup>e</sup> Congrès du B.I.C.E. (Montréal, sept. 1957) « *L'enfant dans le monde d'aujourd'hui* » 16, p. 435-36.
- Colloque international sur la télévision scolaire et culturelle (Bruxelles, 7-8 sept. 1957), 17, p. 85-88.
- Journées d'études internationales sur la Télévision et l'enfant (Paris, 30 nov. 1957), 17, p. 88.
- Journées nationales d'études sur la Télévision scolaire (Lyon, 20-22 fév. 1958), 18, p. 180-197.

TABLE DES NUMÉROS 1 à 20

HISTOIRE DE LA RADIO-TÉLÉVISION  
ET DES MOYENS AUDIO-VISUELS

- CASTAN (Paul). — Essais et recherches à l'époque héroïque de la Radio, 6, p. 208-212.  
Commission historique de la Radio allemande, 6, p. 129.  
DUPUY (R. L.). — Les Mayas ont-ils été aussi les précurseurs de la Radiophonie, 12, p. 314.  
FULCHIGNONI (Enrico). — Rencontre et divergence du son et de l'image dans l'histoire des techniques, 17, p. 3-14.  
GILSON (Paul). — La fée Electricité, 8, p. 395-99.  
Histoire de la Radiodiffusion en Grande-Bretagne, 20, p. 420.  
LENOBLE (Maurice). — Les aspects juridiques de la Radio et de la Télévision, 2, p. 182-197.  
PHILIPPOT (Michel). — Histoire et perspective de la réverbération, 5, p. 58-70  
POHL (Helga). — Théâtre radiophonique avant la Radio, 12, p. 308-313.  
Radiodiffusion sur ondes métriques, 8, p. 482.

ESTHÉTIQUE

- Conférence Internationale sur l'Opéra à la Radio, à la Télévision et dans le film.  
Organisée dans le cadre du Festival de Salzbourg 1956. Rapport établi par Paul Becker, Hans Rutz et Jack Bornoff, 12, p. 341-351.  
Premier Congrès de l'enregistrement sonore, 1, p. 109-115.  
Enquête sur la diction poétique dirigée par Jacques Charpier, 12, 13, 15, 16.  
Enquête sur l'avenir artistique de la Télévision dirigée par Bernard Blin, 15, 16, 17, 18, 19, 20.  
ALMURO (André). — Mémoire sur une expérience radiophonique, 5, p. 71-77.  
ANGIOLETTI (G. B.). — Vie littéraire et Radio, 9-10, p. 20-28.  
AVELINE (Claude). — Le pavé ou l'oiseau, 9-10, p. 47-51.  
BACHELARD (Gaston). — La diction poétique (enquête de J. Charpier), 16, p. 365-370.  
BANZET (Micheline). — Musique et image, 6, p. 189-193.  
BAYER (Raymond). — Principes d'une esthétique radiophonique, 13, p. 3-9.  
BELAVAL (Yvon). — Poésie et Radio, 2, p. 171-180.  
BLOCH (Jean-Jacques). — A propos d'un micro subjectif, 6, p. 212-214.  
BRELET (Gisèle). — La Radio purifie et confirme la musique, 3-4, p. 367-378.  
CARRÈRE (Jean-Paul). — L'avenir-artistique de la Télévision (enquête dirigée par B. Blin), 15, p. 271-281.  
CASSOU (Jean). — La diction poétique (enquête de J. Charpier), 12, p. 298-300.  
CASTAN (Paul). — Essai et recherches à l'époque héroïque de la Radio, 6, p. 208-211.  
CHATEL (François). — L'avenir artistique de la Télévision (enquête dirigée par B. Blin), 18, p. 173-179.  
CLANCIER (Georges-Emmanuel). — La diction poétique (enquête de J. Charpier), 15, p. 282-286.  
CHARPIER (Jacques). — Diction poétique et radiophonie, 12, p. 290-297.  
CLAUDEL (Paul). — Entretien sur la poésie, 9-10, p. 52-54.  
COPEAU (Jacques). — Pour une esthétique de la Radio, 9-10, p. 29-40.  
CRIEL (Gaston). — La radiophonie et l'univers sonore, 6, p. 215-217.  
DEMUTH (Norman). — The music was specially composed, 3-4, p. 413-418.  
DJIDOU (Colette). — Les figurines animées à la Télévision, 18, p. 205-206.

## CAHIERS D'ÉTUDES DE RADIO-TÉLÉVISION

- JAECKI (Serge). — La boule de cristal, naissance d'un art : la Télévision, 14, p. 174-176.
- FRANK (André). — La Télévision dramatique à l'heure de l'Hôtel de Bourgogne, 17, p. 25-29.
- FULCHIGNONI (Enrico). — Rencontres et divergences du son et de l'image dans l'histoire des techniques, 17, p. 3-13.
- FUZELLIER (Etienne). — Le groupe de recherches sur la voix, 1, p. 106-108.
- FUZELLIER (Etienne). — Ecriture de film et écriture radiophonique, 6, p. 135-150.
- FUZELLIER (Etienne). — Voix, 6, p. 220-221.
- FUZELLIER (Etienne). — Esthétique comparée des langages modernes, 18, p. 211-213.
- MARGARITA (Jacques). — De la lumière des Chefs-d'œuvre à l'éclairage à la Télévision, 20, p. 400-402.
- GAMBUT (Jean-Jacques). — Le décor à la Télévision : réflexions en marge d'un congrès, 16, p. 411-414.
- GOUHIER (Henri). — Temps de l'intrigue, temps de l'action, 16, p. 415-422.
- GRACQ (Julien). — La diction poétique (enquête de J. Charpier), 12, p. 300-303.
- GROSJEAN (J.). — La diction poétique (enquête de J. Charpier), 13, p. 46-49.
- HERZOG (Gérard). — Emissions dramatiques improvisées, 6, p. 151-174.
- HUGUES (André). — L'avenir artistique de la Télévision (enquête dirigée par Bernard Blin), 17, p. 62-70.
- HUYGHE (René). — Dialogue sur la peinture et la Télévision, 11, p. 191-194.
- IGLÉSI (Roger). — L'avenir artistique de la Télévision (enquête dirigée par B. Blin), 16, p. 386-394.
- JAMIAQUE (Yves). — Rythme et expression radiophonique, 8, p. 410-419.
- JOUFFROY (Alain). — La diction poétique (enquête de J. Charpier), 16, p. 377-380.
- JOUBE (Pierre-Jean). — La diction poétique (enquête de J. Charpier), 15, p. 286-289.
- LAMBERT (Jean-Clarence). — La diction poétique (enquête de J. Charpier), 16, p. 380-384.
- LOCKSPEISER (Edward). — The greed of music, 3-4, p. 394-395.
- MANDIARGUES (A. P. de). — La diction poétique (enquête de J. Charpier), 13, p. 41-46.
- MARCEAU (Marcel). — L'art du mime à la Télévision (interview d'André Veinstein), 16, p. 395-402.
- FUZELLIER (Etienne). — Spécificité des moyens d'expression et des formes dramatiques, 20, p. 393-399.
- ONNEN (Frank). — Pour une « Radio absolue », 3-4, p. 515-517.
- PAULHAN (Jean). — La diction poétique (enquête de J. Charpier), 12, p. 303-305.
- PEYRE (Paul). — Conception et organisation des programmes télévisés, 18, p. 216-217.
- PIGUET (Jean-Claude). — Le silence, 20, p. 356-371.
- POHL (Helga). — Théâtre radiophonique avant la Radio, 12, p. 308-314.
- POUEY (Fernand). — Trahison et fidélité de l'instrument radiophonique, 9-10, p. 41-46.
- REVERDY (Pierre). — La diction poétique (enquête de J. Charpier), 12, p. 305-307.
- RICHARD (Roger). — Audiodrame, 6, p. 218-219.
- RICHARD (Roger). — Adaptation audiodramatique, 8, p. 477-480.
- RIERA (Albert). — L'avenir artistique de la Télévision (enquête dirigée par B. Blin), 20, p. 372-375.
- ROLLIN-WEISS (Jeanne). — Eluard : « Travail du poète », 6, p. 193-207.
- SABBAGH (Pierre). — Les émissions extérieures et les grands reportages en direct, 18, p. 217-218.
- SCRIABINE (Marina). — Vers une poésie radiophonique, 18, p. 167-172.
- SOURIAU (Etienne). — Univers radiophonique et esthétique comparée, 1, p. 5-21.

## TABLE DES NUMÉROS 1 à 20

- TARDIEU (Jean). — Sortilèges de la mise en ondes, 1, p. 76-79.  
 TARDIEU (Jean). — Le signe et la parole ou littérature et Radio, 9-10, p. 3-19.  
 TARDIEU (Jean). — La Radio, créatrice d'œuvres lyriques, 14, p. 177-180.  
 TARDIEU (Jean). — Notes et fragments, 17, p. 14-24.  
 TCHERNIA (Pierre). — Petite fenêtre et grand spectacle, 18, p. 218-219.  
     Télévision et cinéma au musée (information), 20, p. 420.  
 TZARA (Tristan). — La diction poétique (enquête de J. Charpier), 16, p. 370-377.  
 VALENSI (Henry). — La Télévision, l'art et la peinture, 17, p. 30-41.  
 VIALLET (Pierre). — L'avenir artistique de la Télévision (enquête dirigée par B. Blin), 19, p. 275-287.  
 VICTOROFF (David). — Recherche d'un style comique à l'usage de la Radio, 1, p. 104-106.  
 VICTOROFF (David). — Aspects sociaux du comique radiophonique, 2, p. 328-334.  
 VIERNE (Jean-Jacques). — Conditions du monologue radiophonique, 5, p. 18-36.  
 VIGNEAU (André). — La Télévision et les différents spectacles, du « grand spectacle » à la confidence, 2, p. 158-170.  
 WARNANT (Jacques). — Le groupe d'études sur le théâtre à la Radio, 8, p. 468-470.  
 WEBER (J. R.). — Théâtre radiophonique sous forme de livre, 9-10, p. 128-129.  
 WYCHNEGRADSKY (I.). — Continuum électronique et suppression de l'interprète, 17, p. 42-53.  
 ZAFFRANI (G.). — L'œuvre originale à la Radio et à la Télévision, 11, p. 160-175.

## PSYCHOLOGIE, SOCIOLOGIE

- Sociologie de la Radio-Télévision. — Rencontre au Centre d'Etudes Sociologiques de Paris sous la présidence du Pr. Friedmann, 12, p. 315-329.  
 Aspects sociologiques de la musique à la Radio, 1, p. 116.  
 Radio, Musique et société. — Actes du Congrès international sur les aspects sociologiques de la musique à la Radio, Paris, 27-30 octobre 1954, 3-4, p. 258-574.  
 ADLER (Franz). — Presuppositions of and design for a quantitative study in the sociology of Radio music, 3-4, p. 550-558.  
 ALISKY (Marvin). — Mexico's musical microphones : instruments of cultural integration for the republic, 3-4, p. 446-447.  
 BARNES (Sir George). — Radiodiffusion et Télévision, leurs incidences dans la vie britannique, 11, p. 147-160.  
 BARRAUD (Henri). — Musique et Radiodiffusion, 2, p. 145-157.  
 BELVIANES (Marcel). — Musique et Radio, 3-4, p. 432-436.  
 BLUM (Dr. Klaus). — Plus und Minus, 3-4, p. 430-31.  
 BRESSON (François). — Le groupe de recherches psychologiques du Centre d'Etudes de Radio-Télévision, 5, p. 93-94.  
 BRESSON (François). — Ambiguïté des bruitages et imaginaires sonores, 7, p. 270-280.  
 BRISTIGER (Michael). — The problem of folkmusik in the Polish Radio on the background of social and cultural changes in Poland, 3-4, p. 462-467.  
 CAPLOW (Theodore). — The influence of the Radio on music as a social institution, 3-4, p. 279-291.  
 CHALLEY (Jacques). — La Radio et le développement de l'instinct harmonique chez les auditeurs, 3-4, p. 401-412.  
 COSTÈRE (Edmond). — Audience de la musique d'aujourd'hui, 3-4, p. 521-525.  
 DAVY (Georges). — Allocution au 1<sup>er</sup> Congrès international sur les aspects sociologiques de la musique à la Radio, 3-4, p. 259-266.  
 DEBESSE (Maurice). — Les problèmes psycho-pédagogiques de l'enfant auditeur, 13, p. 10-28.  
 DOSSE (Mme). — Place de la musique à la Radio dans la vie des candidats bacheliers, 3-4, p. 479-482.

## CAHIERS D'ÉTUDES DE RADIO-TÉLÉVISION

- DOVAZ (René). — Nature, développement et champs d'influence des programmes musicaux, 3-4, p. 449-457.
- DUMONT (Cédric). — La signification sociologique de la musique légère dans le cadre des émissions radiophoniques, 3-4, p. 559-63.
- DURANDIN (Guy). — Initiation à la Psychologie, problèmes psychologiques des communications (Résumé des cours prononcés dans le cadre du Cycle d'études supérieures de Radio-TV), 18, p. 213-216.
- ECHANOVE (Carlos). — Remarques sur la qualité artistique de la musique à la Radio, 3-4, p. 318-330.
- FRAISSE (Paul). — Psychologie de l'audition, 2, p. 131-144.
- FRANCÈS (Robert). — Musique et Radio, 1, p. 100-102.
- FRANCÈS (Robert). — Pouvoir évocateur de la musique, 5, p. 57-57.
- FRANCÈS (Robert). — Musique et image, 18, p. 136-162.
- FRIEDMANN (Georges). — Introduction aux aspects sociologiques de la Radio-Télévision, 5, p. 3-17.
- GARRATT (Arthur). — L'excitation subliminale, 13, p. 58-61.
- GIROD (Roger). — Recherches sociologiques et développement de la culture musicale, 3-4, p. 338-343.
- GOUZOU (Lucien). — Modification de la classe paysanne française par la musique à la Radio, 3-4, p. 310-317.
- HOEBAER (Robert). — Extension de la Radio en Belgique, 3-4, p. 494-505.
- HOLZAMER (Karl). — L'action spécifique de la Radio et de la Télévision, 11, p. 176-190.
- ISAACS (Léonard). — The musician and the Radio, 3-4, p. 506-514.
- KOENIG (René). — Sur quelques problèmes sociologiques de l'émission radiophonique musicale, 3-4, p. 348-366.
- KNIGHT (Frank). — Radio music used therapeutically and the need for research-3-4, p. 468-472.
- LOCKSPEISER (Edward). — The greed of music, 3-4, p. 394-395.
- MOLES (André). — Facteurs physiques influençant l'écoute musicale et la cristallisation du groupe auditif, 3-4, p. 379-390.
- MOREUX (Serge). — Reproduction mécanique du son et création musicale, 3-4, p. 331-334.
- MORIN (Edgar). — « Matérialité » et « Magie » de la musique à la radio 3-4, p. 483-486.
- OLERON (Geneviève). — Etude sur l'efficacité de l'écoute à la Radio, 1, p. 39-75.
- OLERON (Geneviève). — La rétention de l'information parlée, 15, p. 285-270.
- OULIF (Jean). — L'opinion des Téléspectateurs et son approche, 8, p. 461-467.
- PONTZEN (Théodore). — Les émissions musicales en tant qu'objets d'une attention indirecte, 3-4, p. 487-493.
- PORTE (Jean). — Problèmes posés par une étude par sondage de l'auditoire radiophonique, 3-4, p. 344-347.
- ROCHE (Claude). — Essai sur l'attitude de l'auditeur de musique à la Radio, 3-4, p. 437-440.
- ROSSEAU (Norbert). — Des responsabilités de la Radio dans les rapports musicaux, et sociaux, 3-4, p. 335-337.
- RÉSOLUTIONS : Présentation, discussion et vote de résolutions dans le cadre du Congrès sur les aspects sociologiques de la musique à la radio, 3-4, p. 564-566.
- RÉSOLUTIONS : liste des résolutions adoptées par le premier congrès sur les aspects sociologiques de la musique à la Radio, 3-4, p. 567-568.
- ROSSEL-MAJDAN (Dr. K.). — Das Fundamentale Problem der Phonokopie, 3-4, p. 302-309.
- SOURIAU (Etienne). — Allocution au 1<sup>er</sup> Congrès international sur les aspects sociologiques de la musique à la Radio, 3-4, p. 267-74.

## CAHIERS D'ÉTUDES DE RADIO-TÉLÉVISION

### CULTURE. ÉDUCATION ET PÉDAGOGIE

- Congrès du B. I. C. E. , 1955, Venise, 9-10, p. 120-22.  
1957, Montréal, 16, p. 435-436.
- Réunion Internationale de producteurs de programmes culturels Radio, 9-10, p. 122-24.
- Télévision et Education Populaire, Marly-le-Roi 1958, 20, p. 403-409.
- ALYSKY (M.). — Mexico's Musical Microphones; Instrument of cultural integration for the Republic, 3-4, p. 446-447.
- BENOIST (Paul). — La Télévision et le Télé-club en milieu rural, 207-215, 11, p.
- BLIN (Bernard). — A la recherche du sillage des ondes, 1, p. 99-100.
- CHAILLEY (Jacques). — La Radio et le développement de l'instinct harmonique chez les auditeurs, 3-4, p. 401-412.
- Centre d'Etudes de Radio-Télévision. Cycle d'Etudes Supérieures de Radio-Télévision, 8, p. 481. 13, p. 79-80-82; 18, p. 211-219.
- CORVAL (Pierre). — Télévision : instrument de culture, 11, p. 226-231.
- COSTERE (E.). — Audience de la musique d'aujourd'hui, 3-4, p. 521-525.
- DEBESSE (Maurice). — Les problèmes psycho-pédagogiques de l'enfant auditeur, 13, p. 10-28.
- DIEUZEIDE (Henri). — Place et fonction de la Télévision scolaire dans le système éducatif français, 20, p. 339-355
- DOSSE (Mme). — Place de la musique à la Radio dans la vie des candidats bacheliers, 3-4, p. 479-482.
- DOVAZ (René). — Radio et échanges de pensée, 1, p. 22-38.
- DUMAZEDIER (Joffre). — Remarques sur la Télévision et ses loisirs, 11, p. 232-239.
- ISAACS (Léonard). — The musician in the Radio, 3-4, p. 506-514.
- GIROD (Roger). — Recherches sociologiques et développement de la culture musicale, 3-4, p. 338-344.
- LABROCA (Mario). — Valeur éducative des cycles musicaux illustrés, 3-4, p. 396-400.
- LANDOWSKI (W. L.). — Le rôle actuel du disque radiodiffusé dans l'enseignement de la musique, 3-4, p. 458-461.
- LEFF (Henry). — Les Américains écoutent et apprennent, 5, p. 84-92.
- LEGOUX (Yves). — Le paradoxe de Radio-Sorbonne, 13, p. 62-69.
- LIEBERMANN (Rolf). — Radio und Neue Musik, 3-4, p. 518-520.
- LOCKSPEISER (E.). — The greed of Music, 3-4, p. 394-395.
- LOVE (Enid). — La Télévision dans les écoles anglaises, 9-10, p. 98-102.
- LUTIGNEAUX (Roger). — Problèmes de culture et solutions radiophoniques, 12, p. 259-275.
- MARIE (Jean-Etienne). — La Radiodiffusion devant le problème de l'initiation à la musique contemporaine, 3-4, p. 534-537.
- MATRAS (Colette). — Colloque international sur la Télévision scolaire et culturelle, 17, p. 85-88.
- MATRAS (Jean-Jacques). — L'art et son public, le public et son art, 19, p. 238-251
- MOLES (Abraham). — Le message audio-visuel et l'éducation de base, 9-10, p. 103-112.
- MOREUX (Serge). — Reproduction mécanique du son et création musicale, 3-4, p. 331-334.
- PORCHÉ (Wladimir). — Le rôle de la Radio-Télévision dans l'évolution de la connaissance, 7, p. 255-269.
- RIVET (Paul). — La Radio et les hommes, 6, p. 127-134.
- ROLAND-MANUEL (Claude). — Les amateurs et la musique, 6, p. 175-188.

## TABLE DES NUMÉROS 1 à 20

- ROLLIN (Jeanne). — Journées nationales d'études sur la Télévision scolaire, 18, p. 180-187.
- ROWLAND (Carrie M.). — Rich's Radio School, 9-10, p. 90-97.
- SOUDERES (Valérie). — Les possibilités d'évolution rapide des jeunes compositeurs grâce à la Radio, 3-4, p. 391-393.
- SOUPAULT (Philippe). — Un monde nouveau, 16, p. 351-353.
- Van DIJK (K.). — La Télévision et ses aspects sociaux culturels, 11, p. 195-206.
- WANGERMEE (Robert). — La vulgarisation de la musique par la Radio, 3-4, p. 538-549.
- WARNANT (Jacques). — -A propos d'une antenne écolière, 1, p. 102-104.
- WARNANT (Jacques). — Un an de recherches sur la Radio et l'enfant, 7, p. 281-364.
- WARNANT (Jacques). — Etat présent du proximisme, 14, p. 181-212.

## SCIENCES DE L'INFORMATION

- Association internationale d'études et de recherches sur l'information, 14, p. 213-14.
- Première session du Centre international d'enseignement supérieur du journalisme de Strasbourg, 17, p. 86-90.
- ADLER (F.). — Presuppositions of and design for a quantitative study in the sociology of Radio-music, 3-4, p. 550-58.
- ARON (Raymond). — Signification politique de la Radio-Télévision dans le monde présent, 15, p. 227-44.
- BARNES (George). — Radiodiffusion et Télévision dans la vie anglaise, 11, p. 147-159.
- BAUMGARDT (Ernest). — Vision et Télévision, 1, p. 80-98.
- BLIN (Bernard). — L'opération pilote de Radio-Tchad, 7, p. 365-382.
- BLIN (Bernard). — L'information radiophonique dans les pays sous-développés, 14, p. 153-151.
- BRESSON (François). — Ambiguïté des bruitages et imaginaires sonores, 7, p. 270-280.
- BROMBERGER (Merry). — Information et Télévision, 11, p. 216-225.
- CAPLOW (Théodore). — Influence of radio on music as a social institution, 3-4, p. 279-291.
- CLANCIER (G. E.). — Province et Radiodiffusion, 8, p. 400-409.
- CLAUSSE (Roger). — L'information d'actualité à la recherche de la vérité, 14, p. 115-152.
- CRUZ GUIMARAES (I. da). — La Radio dans certaines régions sous développées du Brésil, 17, p. 54-61.
- DELAUNAY (Gabriel). — La Radio-Télévision, Puissance politique, 18, p. 115-125.
- DOVAZ (René). — Radio et échanges de pensées, 1, p. 22-38.
- FRANCÈS (Robert). — Sur la consistance des significations musicales, 12, p. 276-282.
- GARRATT (Arthur). — L'excitation subliminale, 13, p. 58-61.
- KANDEL (L.) et MOLES (A.). — Application de l'indice de Flesch à la langue française, 19, p. 252-274.
- HOLZAMER (K.). — L'action spécifique de la radio et de la télévision, 11, p. 176-190.
- LENOBLE (Maurice). — Les aspects juridiques de la Radio et de la Télévision, 2, p. 182-196.
- LOGIÉ (Michel). — La critique de Télévision en province, 20, p. 376-392.
- MALETZKE (Gerhard). — Der Mensch im Publizistischen Feld, 3-4, p. 292-301.

## CAHIERS D'ÉTUDES DE RADIO-TÉLÉVISION

- MOLES (André). — Rôles des facteurs dynamiques dans la caractérisation physique du discours, 2, p. 197-227.
- MOLES (André). — Facteurs physiques influençant l'écoute musicale et la cristallisation du groupe auditif, 3-4, p. 377-390.
- MORIN (Edgar). — « Matérialité » et « Magie » de la musique à la radio, 3-4, p. 483-86.
- PORCHÉ (Vladimir). — Avant-propos, 1, p. 3-4.
- PORCHÉ (Wladimir). — Le rôle de la Radio-Télévision dans l'évolution de la connaissance, 7, p. 255-69.
- OLÉRON (Geneviève). — Etude sur l'efficacité de l'écoute à la Radio, 1, p. 39-75.
- OLÉRON (Geneviève). — La rétention de l'information parlée, 15, p. 255-70.
- OLÉRON (Pierre). — Note sur la reconstitution des textes lacunaires, 19, p. 288-293.
- PERONNET (Paul). — Politique étrangère et information radiophonique, 16, p. 339-350.
- PONTZEN (Theodore). — Les émissions musicales en tant qu'objet d'une attention indirecte, 3-4, p. 487-93.
- RIVET (Paul). — La Radio et les hommes, 6, p. 127-134.
- ROBIDA (Michel). — Le rôle de la Radio et de la Télévision dans la formation de l'opinion, 15, p. 245-254.
- ROSSEL-MAJDAN (Dr K.). — Das Fundamentale Problem der Phonokopie, 3-4, p. 302-309.
- ROSENZWEIG (Marc). — Intelligibilité, visibilité et fréquence des mots, 12, p. 283-89.
- WINCKEL (Fritz). — Ueber die Schwankungserscheinungen in der Musik, 3-4, p. 526-533.

## ŒUVRES ORIGINALES

- ANGIOLETTI (G. B.), et ZAVOLI (Sergio). — Sinaï, 14, p. 164-173.
- AVELINE (Claude). — C'est vrai mais il ne faut pas le croire, 9-10, p. 70-86.
- DUHAMEL (Georges). — Souvenirs, 9-10, p. 55-57.
- GHELDERODE (Michel de). — La grande tentation de Saint Antoine, 18, p. 126-135.
- GILSON (Paul). — Les vaches, le conteur et le papillon, 9-10, p. 87-89.
- HERZOG (Gérard). — Emissions dramatiques improvisées, 6, p. 151-174.
- THOMAS (Dylan). — Au bois lacté, 9-10, p. 58-69.
- ZAVOLI (Sergio) et ANGIOLETTI (G. B.). — Sinaï, 14, p. 164-173.

## INFORMATIONS SUR LES STATIONS ÉTRANGÈRES

- Enquête internationale sur les Bibliothèques et les Centres d'archives et de documentation de la Radio et de la Télévision, 2, 5, 6, 16, 19.
- Enquête internationale sur les activités de recherches et d'études en matière de Radio et de Télévision, 3-4, 6, 7, 9-10, 17, 18.

### AFRIQUE DU SUD

- Roos (Gidéon). — La Radiodiffusion en Afrique du Sud, 13, p. 50-57

### ALLEMAGNE

- GIERL (Rainer B.). — La Radio et l'Université allemande, 1, p. 117-118.
- KIPP (E.). — Les archives sonores du Groupe de travail de la Süddeutscher Rundfunk (Stuttgart), 2, p. 234.



## TABLE DES NUMÉROS 1 à 20

- HARTMANN (Lothar). — La documentation de la Sudwestfunk. 2, p. 235-355.  
La Bibliothèque de la N. W. D. R. (Hambourg). 5, p. 97.  
La Bibliothèque de la Hessischer Rundfunk (Francfort). 6, p. 228-29.  
Le « Hans-Bredow Institut » (Hambourg), 6, p. 225-26.  
Institut für Phonetik (Bonn), 6, p. 227.  
Émissions Télévisées du N. W. D. R. 6, p. 225.  
Une commission historique de la Radio-Allemande, 6, p. 229.  
Service des sondages de N. W. D. R. 7, p. 387.  
Université Technique de Berlin-Charlottenbourg (Groupe de recherches sur les fondements physiques du langage et de la musique). 7, p. 387-88.  
Théâtre radiophonique (sélection du N. W. D. R.). 9-10, p. 128-29.  
Institut allemand de cinéma et télévision (Munich). 13, p. 76-78.  
Institut de recherches et d'études techniques (I. R. T. Berlin). 13, p. 78-79.  
La Radiodiffusion et la Télévision dans L'Allemagne Fédérale. 15, p. 299-311.  
Fernsch-Rundschau, nouvelle revue de Télévision, 15, p. 313.  
« Programme spécial » de la Radio bavaroise, 16, p. 432.  
Les auditeurs et le réglage de la tonalité, 18, p. 208.  
A propos d'une télévision commerciale, 18, p. 209.  
Conférences sur « Musique et Technique » à l'université Technique de Berlin-Charlottenbourg, 1, p. 116.

### ARGENTINE

- ARNDT (Jacques). — Lettre sur la Télévision en Argentine, 14, p. 152-58.

### AUTRICHE

- La Bibliothèque de Radio-Vienne, 6, p. 229.  
Prix pour une œuvre lyrique Télévisuelle, 20, p. 419.  
Statistique des programmes autrichiens pour 1955, 9-10, p. 128.

### BELGIQUE

- HOEBAER (Robert). — Extension de la Radio en Belgique, 3-4, p. 494-504.  
La télévision commerciale en Belgique, 9-10, p. 129.  
KONEN (Georges). — Expériences Belges à la Radio, 16, p. 423-28.  
MATRAS (Colette). — La jeunesse belge face aux techniques nouvelles de diffusion, 18, p. 207-208.

### BRÉSIL

- CRUZ GUIMARAES (I. da ). — La Radio dans les régions sous-développées du Brésil, 17, p. 54-61.

### CANADA

- Les mérites de Radio-Collège de Radio-Canada, 7, p. 389.

### ÉGYPTE.

- BOUTROS-GHALI (W). — L'Égypte et la Radio, 7, p. 383-87.

### GRANDE BRETAGNE

- Bibliothèques et Centre d'Archives et de Documentation de la B. B. C., 5, p. 96-97.  
Évolution vers la M. F., 6, p. 230.  
Histoire de la Télévision en Grande-Bretagne, 20, p. 419.  
LOVE (Enid). — La télévision dans les écoles anglaises, 9-10, 98-102.  
BARNES (Sir George). — La Radio et la Télévision en Grande Bretagne, 11, p. 147-160.  
CLEVERDON (Douglas). — Les poètes anglais et la B. B. C., 14, p. 159-163.

## CAHIERS D'ÉTUDES DE RADIO-TÉLÉVISION

### INTERNATIONAL

- Commissions des Bibliothèques musicales de la Radio, 5, p. 98.  
Commission internationale des phonothèques musicales, 5, p. 98.  
LAWRENCE (A. F. R.). — Visite aux archives sonores d'Europe, 13, p. 70-75.  
Direction des Échanges internationaux, 15, p. 309-311.  
Émission « The Challenge of Television », Grande-Bretagne-France, 17, p. 79.  
Liberté de l'Information au Conseil économique et social des Nations Unies, 16, p. 431.  
CAZÉ (Marcel). — Un pas de plus vers une communauté européenne des programmes de Radiodiffusion, 18, p. 163-166.  
WEBER (R. J.). — Communauté radiophonique des programmes de langue française, 7, p. 386.  
BLIN (Bernard). — Les pays sous-développés et l'information radiophonique, 14, p. 133-152.

### ISLANDE

- MATHIEU (André). — La Radiodiffusion en Islande, 15, p. 293-98.

### ISRAËL

- TAL (Joseph). — Die Musiksoziologische Einflussphäre des israelitischen Radios, 3-4, p. 419-424.

### ITALIE

- LABROCA (Mario). — Valeur Éducative des cycles musicaux illustrés, 3-4, p. 390-399.  
Cours technique sur l'information scientifique, 15, p. 313.  
Le développement de la Radio et de la Télévision en Italie, 16, p. 433.

### JAPON

- OGAWA (Tagaschi). — La Bibliothèque musicale de la N. H. K., 16, p. 354-364.  
The Radio Culture research Institute de la N. H. K., 16, p. 429-430.  
IGUCHI (Takeo). — L'Institut de Recherches culturelles de Radio-Télévision de la N. H. K., 18, p. 193-201.

### MEXIQUE

- ALYSKY (Marvin). — Mexico's musical microphones : instruments of cultural integration for the republic, 3-4, p. 446-447.  
Institut du film Éducatif pour l'Amérique latine à Mexico, 9-10, p. 127.  
DUPUY (R. L.). — Les mayas ont-ils été aussi les précurseurs de la Radiophonie ? 12, p. 314.

### PAYS-BAS

- Densité de l'écoute aux Pays-Bas, 2, p. 235.  
Institut sociologique de l'Université de Groningue, activités en matières de Radio-Télévision, 6, p. 227-28.

### POLOGNE

- BRISTIGER (Michael). — The problem of Folkmusik in the Polish Radio, 3-4, p. 458-461.  
Le Bureau d'Études de la Radio Polonaise, 17, p. 80-84.  
Musique et émissions parlées à la Radio polonaise, 20, p. 410-416.  
Télévision en province, 20, p. 419.

TABLE DES NUMÉROS 1 à 20

SUEDE

- VALLERAS (Eva). — Les groupes d'études et de recherches sur la Radio en Suède, 2, p. 236.  
Les Bibliothèques et centres d'Archives de la Radio-Télévision suédoise, 19, p. 300-301.

SUISSE

- Lettre de Radio-Lausanne, 15, p. 314.  
Information de Suisse, 17, p. 88.

U.R.S.S.

- La Radio-Télévision en U. R. S. S., 19, p. 297-299.

U. S. A.

- LEFF (Henry). — Les Américains apprennent et écoutent U. S. A., 5, p. 84-92.  
MAXENCE (Guy). — Stage aux États-Unis, 8, p. 431-460.  
Syndicats ouvriers et Télévision aux U. S. A., 8, p. 483.  
ROWLAND (Carrie M.). — Rich's Radio school, 9-10, p. 90-97.  
DONNER (Stanley). — Le Séminaire de Radio-Télévision de Stanford, 9-10, p. 113-120.  
LUENING (Otto). — Louisville, une expérience de culture démocratique, 15, p. 290-92.  
2<sup>e</sup> recueil de « The Way of Mankind », 15, p. 313.  
Société américaine d'Esthétique (15<sup>e</sup> rencontre annuelle), 16, p. 433.  
LAWRENCE (A. F. R.). — Les grandes sociétés américaines de Radiodiffusion et leurs archives sonores, 17, p. 71-79.  
Début des « Telemovies », 18, p. 208.  
Télévision éducative aux U. S. A., 18, p. 210.

YUGOSLAVIE

- Formation des metteurs en ondes en Yougoslavie, 2, p. 236.  
Le Service de recherches de Radio-Zagreb, 9-10, p. 125-27.  
TRAILOVIC (Mira). — La Télévision en Yougoslavie, 18, p. 188-192.

---

*Le gérant* : Roger PRADALIÉ

A propos du Hörspiel,

On appelle ainsi en Allemagne toute création radiophonique mettant en jeu un texte, le plus souvent littéraire (voir programmes des émissions pour les mois de janvier et février 1996 ou catalogue) et des acteurs dans une mise en ondes spécifiquement radiophonique. On peut rapprocher le Hörspiel du radiodrama tel que Orson Welles l'a pratiqué et d'autres après lui, dans le monde anglo-saxon.

En Allemagne, ce type d'émissions rencontre un grand succès et beaucoup d'auteurs écrivent pour la radio. On peut citer entre autres Peter Handke qui a écrit des oeuvres spécialement conçues pour la radio. On le voit, le Hörspiel est très présent dans les programmes de la radio, mais aussi dans la vie culturelle allemande. Il n'est pas rare que certaines émissions soient écoutées en public, au café ou dans des salles de spectacles (!) en présence des auteurs et donnent lieu à de véritables échanges entre auditeurs et écrivains.

D'autre part, la réalisation des émissions donne lieu à beaucoup plus d'inventivité sonore qu'en France. Cela, parce qu'il existe une tradition d'écoute beaucoup plus exigeante. On voit, à lire ce qui est disponible en enregistrements sur disques, que le genre a effectivement un public important et intéressé. En France, nous n'en sommes pas là, même si l'INA commence à ouvrir ses fonds à l'édition. Les catalogues sont encore très limités.



AUDIO BOOKS

## KULT AUT OHREN

Literatur lieben,  
Audio Books hören!  
Mit Lesungen und  
Hörspielen berühm-  
tester Autoren.  
Auf MC oder CD.  
Ohren auf!

### Literatur als Hörerlebnis

Ausgesuchte Hörspielkunst hat ein neues Erkennungszeichen: DHV. Im Programm des HörVerlages stehen Audio Books und Hörereignisse von Adams bis Wahlöö, von Krimi bis Kinderhörspiel. Ihr Buchhändler zeigt Ihnen gern mehr. Der HörVerlag, Montgelasstraße 35, 81679 München

#### • Douglas Adams:

##### **Per Anhalter ins All**

Sprecher: Dieter Borsche, Rolf Boysen, Klaus Löwitsch u. v. a., Regie: Ernst Wendt, Prod.: BR/SWF/WDR 1982, 6 MC, DM 89,70 empfohlener Ladenpreis, 6 CD, DM 135,- empfohlener Ladenpreis

#### • Ludvik Aškenazy:

##### **Was es noch nicht gab**

Sprecher: Hans Mahnke, Andreas Petersen, Charles Wirths u. v. a., Regie: Heinz von Cramer, Prod.: SDR 1977, 1 MC, DM 14,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Heinrich Böll: **Dr. Murkes gesam- meltes Schweigen**

Sprecher: Axel Corti, Henning Venske, Hilmar Thate u. v. a., Regie: Hermann Naber, Prod.: SWF/SR 1986, 1 MC, DM 24,90 empfohlener Ladenpreis, 1 CD, DM 29,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Wolfgang Borchert:

##### **Draußen vor der Tür**

Sprecher: Hans Quest u. v. a., Regie: Ludwig Cremer, Prod.: NWDR 1947, 1 MC, DM 24,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Christine Brückner: **Wenn du ge- redet hättest, Desdemona**

Sprecher: Eva Mattes, Christa Berndt, Maria Wimmer u. v. a., Regie: Ursula Weck / Otto Kurth, Prod.: BR 1984/SFB 1987, 1 MC, DM 29,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Tankred Dorst: **Merlin**

Sprecher: Ernst Jacobi, Otto Sander, Hans Peter Hallwachs u. v. a., Regie: Walter Adler, Prod.: MDR 1993, 3 MC, DM 54,80 empfohlener Ladenpreis, 4 CD, DM 89,- empfohlener Ladenpreis

• Umberto Eco: **Der Name der Rose**  
Sprecher: Ernst Jacobi, Pinkas Braun, Rolf Boysen u. v. a., Regie:

Otto Düben, Prod.: BR/SWF/NDR 1986, 4 MC, DM 59,80 empfohlener Ladenpreis, 6 CD, DM 139,- empfohlener Ladenpreis

#### • Max Frisch: **Herr Biedermann und die Brandstifter**

Sprecher: Axel von Ambesser, Wilfried Seyferth, Johanna Hofer, u. v. a., Regie: Friedrich Sauer, Prod.: BR 1953, 1 MC, DM 24,90 empfohlener Ladenpreis, 1 CD, DM 29,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Jostein Gaarder: **Sofies Welt**

Sprecher: Gunda Aurich, Matthias Habich, Christoph Bantzer u. v. a., Regie: Hartmut Kirste, Prod.: SWF/MDR 1995, 8 MC, DM 98,- empfohlener Ladenpreis, 6 CD, DM 139,- empfohlener Ladenpreis

#### • Robert Gernhardt:

##### **Feder Franz sucht Feder Frieda**

Sprecher: Matthias Pommer, Regie: Charlotte Niemann, Prod.: RB 1986, 1 MC, DM 14,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Heiner Goebbels:

##### **Schliemanns Radio**

Sprecher: Sven Ake Johansson, Aréti Georgiadou, Ralph-Daniel Mangelsdorff, Regie: Heiner Goebbels, Prod.: HR/BR/SFB 1992, 1 CD, DM 39,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Johann Wolfgang von Goethe:

##### **Novelle**

Sprecher: Käthe Gold, Therese Giehse, Oskar Werner u. v. a., Regie: Max Ophüls, Prod.: SWF 1954, 1 MC, DM 24,90 empfohlener Ladenpreis, 1 CD, DM 29,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Josef Guggenmos:

##### **Der Kohlkopf und der Kaiser**

Sprecher: Walter Richter, Ernst H. Hilbich, Stefan Wigger u. v. a., Regie: Raoul Wolfgang Schnell, Prod.: SDR 1979, 1 MC, DM 14,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Peter Handke:

##### **Wunschloses Unglück**

Sprecher: Reinhard Hauser, Ilse Bastram-Kohls, Regie: Heinz Hartwig, Prod.: ORF 1980, 1 MC, DM 24,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Patricia Highsmith:

##### **Zwei Fremde im Zug**

Sprecher: Peter Fricke, Matthias Haase, Esther Hausmann u. v. a., Regie: Walter Adler, Prod.: SDR 1993,

1 MC, DM 29,90 empfohlener Ladenpreis, 2 CD, DM 45,- empfohlener Ladenpreis

#### • Dieter Hildebrandt: **Der Anbieter**

Sprecher: Dieter Hildebrandt, Hans Korte, 1 MC, DM 24,90 empfohlener Ladenpreis, 2 CD, DM 45,- empfohlener Ladenpreis

#### • Peter Hög: **Fräulein Smillas Ges- pür für Schnee**

Sprecher: Krista Posch, Hans Cantenberg u. v. a., Regie: Hermann Naber, Prod.: SWF/NDR 1995, 2 MC, DM 29,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Walter Kempowski / Walter Adler: **Der Krieg geht zu Ende**

Sprecher: Otto Sander, Helmut Griem, Maria Wimmer u. v. a., Regie: Walter Adler, Prod.: HR/BR/NDR/SWF 1995, 6 MC, DM 98,- empfohlener Ladenpreis, 8 CD, DM 159,- empfohlener Ladenpreis

#### • Dieter Kühn:

##### **Abenteuer einer Leserratte**

Sprecher: Sven Detlev Klingenberg, Ernst Jacobi, Christian Brückner u. v. a., Regie: Otto Düben, Prod.: SDR 1978, 1 MC, DM 14,90 empfohlener Ladenpreis

#### • John le Carré: **Die Libelle**

Sprecher: Christian Brückner, Verena von Behr, Wolfgang Condrus u. v. a., Regie: Hermann Naber, Prod.: SWF/HR 1992, 2 MC, DM 29,90 empfohlener Ladenpreis, 2 CD, DM 45,- empfohlener Ladenpreis

#### • Gert Loschütz:

##### **Das sprechende Bild**

Sprecher: Stefan Wigger, Dagmar Köttling, Moritz Eggert u. v. a., Regie: Raoul Wolfgang Schnell, Prod.: SDR 1979, 1 MC, DM 14,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Sara Paretsky:

##### **Brandstifter / Gift im Blut**

Sprecher: Maren Kroymann, Leslie Malton, Siemen Rühaak u. v. a., Regie: Ulrich Laupen / Hermann Naber, Prod.: SWF 1992/1995, 2 MC, DM 29,90 empfohlener Ladenpreis

#### • John Saxby:

##### **Die Abenteuer des Eduard Speck**

Sprecher: Horst Sachtleben, Regie: Axel Wostry, Prod.: BR 1993, 2 MC, DM 14,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Ernst Schnabel:

##### **Anne Frank - Spur eines Kindes**

Sprecher: Ernst Schnabel, Gustl Ha-

lenke u. v. a., Regie: Fritz Schröder-Jahn, Prod.: NDR 1958, 1 MC, DM 24,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Jean Jacques Sempé:

##### **Carlino Caramel**

Sprecher: Ulrich von Bock, Max von Bock, Siemen Rühaak u. v. a., Regie: Charlotte Niemann, Prod.: RB 1990, 1 MC, DM 14,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Sjöwall/Wahlöö:

##### **Die Tote im Götakanal**

Sprecher: Ernst Jacobi, Rita Russek u. v. a., Regie: Peter Michel Ladiges, Prod.: SWF/WDR 1978, 1 MC, DM 24,90 empfohlener Ladenpreis, 1 CD, DM 29,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Antonio Skármeta:

##### **Brennende Geduld**

Sprecher: Nina Hoger, Hannelore Hoger, Ernst Schröder u. v. a., Regie: Bernd Lau, Prod.: SWF/BR/SFB 1982, 1 MC, DM 24,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Patrick Süskind: **Der Kontrabaß**

Sprecher: Walter Schmidinger, Regie: Friedhelm Ortman, Prod.: WDR 1981, 1 MC, DM 24,90 empfohlener Ladenpreis, 1 CD, DM 29,90 empfohlener Ladenpreis

#### • J. R. R. Tolkien:

##### **Der Herr der Ringe**

Sprecher: Ernst Schröder, Rufus Beck, Hans Peter Hallwachs u. v. a., Regie: Bernd Lau, Prod.: SWF/WDR 1992, 16 MC, DM 219,- empfohlener Ladenpreis, 10 CD, DM 268,- empfohlener Ladenpreis

#### • Karl Valentin:

##### **Geschichten aus der Nachkriegszeit**

Sprecher: Karl Valentin, Lisl Karlstadt, Prod.: BR 1946, 1 MC, DM 24,90 empfohlener Ladenpreis, 1 CD, DM 29,90 empfohlener Ladenpreis

#### • LESUNGEN

##### • Salim Alafensch:

##### **Amira, Prinzessin der Wüste**

Sprecher: Salim Alafensch, 1 MC, DM 24,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Ingeborg Bachmann:

##### **Gedichte 1948-1957**

Sprecherin: Ingeborg Bachmann, Prod.: NDR/SDR 1952/1957, 1 MC, DM 24,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Thomas Bernhard: **Beton**

Sprecher: Peter Fitz, Regie: Hermann Beil, 2 MC, DM 29,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Elias Canetti:

##### **Die Stimmen von Marrakesch**

Sprecher: Elias Canetti, Prod.: HR 1985, 2 MC, DM 29,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Hans Magnus Enzensberger:

##### **Das sonnambule Ohr**

Sprecher: Hans Magnus Enzensberger, 1 MC, DM 24,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Hermann Hesse: **Über das Glück**

Sprecher: Hermann Heße, Gert Westphal, 1 MC, DM 24,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Uwe Johnson:

##### **Versuch, einen Vater zu finden**

Sprecher: Uwe Johnson, Prod.: MDR 1975, 1 MC, DM 24,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Ernst Jünger: **Das Sanduhrbuch / Auf den Marmorklippen**

Sprecher: Ernst Jünger, Christian Brückner, Prod.: SDR/HR 1954/1985, 4 MC, DM 59,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Wolfgang Koeppen: **Jugend**

Sprecher: Wolfgang Koeppen, 4 MC, DM 59,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Rosamunde Pilcher: **September**

Sprecher: Marietta Meade, Sky Dumont, 4 MC, DM 59,90 empfohlener Ladenpreis, 8 CD, DM 159,- empfohlener Ladenpreis

#### • Eugen Roth: **Verse und Prosa**

Sprecher: Eugen Roth, 1 MC, DM 24,90 empfohlener Ladenpreis

#### • Gabriele Wohmann: **Wäre wunder- bar. Am liebsten sofort.**

Sprecherin: Gabriele Wohmann, Prod.: HR, 1995, 2 MC, DM 29,90 empfohlener Ladenpreis

Erhältlich im guten Buch- und Tonträgerhandel.

DERHORVERLAG

NDR 3

**Mittwoch  
20.15 Uhr**

**3.1.**

Zum 75. Geburtstag  
Friedrich Dürrenmatt  
**Der Doppelgänger**  
S. 10

**10.1.**

**Abenteuer Innenraum  
(I)**  
Fritz Mikesch  
**Alle Namen sind  
vergangen**  
S. 12

**17.1.**

Schuldt  
**Gestaltsschmerz**  
S. 14

**24.1.**

Ernst Schnabel  
**Auf der Höhe der  
Messingstadt**  
S. 16

**31.1.**

Irene Dische  
**Fromme Lügen**  
S. 19

NDR 3 SONDERTERMIN

**Freitag, 26.01., 20.15 Uhr**

Radio Archiv  
Zum 100. Geburtstag  
Friedrich Bischoff

1. **Hallo! Hier Welle Erdball!**
2. **Das Hörspiel vom Hörspiel**  
S. 17

NDR 4

**Sonnabend  
17.05 Uhr**  
Kriminalhörspiel

**6.1.**

*Lady Crime Writers*  
Johanna Bodenstab/  
Beate Moeller  
**Russisches Roulette**  
S. 72

**13.1.**

*Stunde der Detektive*  
Raymond Chandler  
**Blutiger Wind**  
S. 73

**20.1.**

Stefan Heckmann  
**Ödipus-Mord-Mitte**  
S. 74

**27.1.**

Tony Hillermann  
**Der Wind des Bösen**  
S. 75

NDR 4

**Sonntag  
21.05 Uhr**

**7.1.**

40 Jahre NDR  
Gisela Prugel  
**Apoll an der Seine**  
S. 11

**14.1.**

*Speakers' Corner (I)*  
Ingomar von Kieseritzky  
**Auch Mäuse haben  
Parasiten oder  
Ein Haus wird besetzt**  
S. 13

**21.1.**

Christa Maerker  
**Monolog einer ano-  
nymen Romantikerin**  
S. 15

**28.1.**

Sascha Arango  
**MIR**  
S. 18

NDR 3

**Mittwoch  
20.15 Uhr**

**7.2.**

*Abenteuer Innenraum  
(II)*  
Janwillem van de Wetering  
**Das Koan**  
S. 21

**14.2.**

Martin Kluger  
**Dirty Glissando**  
S. 23

**21.2.**

Friederike Roth  
**Nachtschatten**  
S. 25

**28.2.**

Benno Meyer-Wehlack  
**Das fliehende Kind**  
S. 27

NDR 4

**Sonnabend  
17.05 Uhr**  
Kriminalhörspiel

**3.2.**

*Lady Crime Writers*  
Eva Maria Mudrich  
**Kein 'Fall Bert Kestelle'**  
S. 76

**10.2.**

*Stunde der Detektive*  
Friedrich Glauser  
**Der Chinese**  
S. 77

**17.2.**

Manuel Yaquez Montal-  
ban  
**Verloren im Labyrinth**  
S. 78

**24.2.**

Peter Jacobi  
**Kurtis Kunde**  
S. 79

NDR 4

**Sonntag  
21.05 Uhr**

**4.2.**

Raoul Schrott/  
Klaus Buhler  
**Hotels**  
S. 20

**11.2.**

Fritz Rudolf Fries  
**Frauentags Ende oder  
Die Rückkehr nach  
Ubliauh**  
S. 22

**18.2.**

*Speakers' Corner (II)*  
Fritz Herrmann  
**Talpa oder Da unten  
ist's gar fürchterlich**  
S. 24

**25.2.**

Franz Xaver Kroetz  
**Bilanz**  
S. 26

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **1. Histoire de la radio, ouvrages généraux**

John S. Hayes and Horace J. Gardner, *Both Sides of the Microphone, Training for the radio, Part one*, J.P. Lippincott Company, 1938 U.S.A

Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision*, en deux tomes, La Documentation Française, Paris, 1994, en deux tomes de 600 pages

Roland Dhordain, *Le Roman de la Radio*, La Table Ronde éditeur, 1983

Antoine Sabbagh, *La Radio, rendez-vous sur les ondes*, Découvertes Gallimard 1991

Daniel Bougnoux, *Sciences de l'Information et de la communication*, collection Textes essentiels, Larousse, 1993

### **2 Ouvrages théoriques concernant le son et la voix dans l'audio-visuel**

Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux, Essai interdisciplines*, Collection Pierres Vives, Seuil, 1966,

ouvrage publié avec le concours du service recherches de l'ORTF

Pierre Schaeffer, *Machines à communiquer, Genèse des simulacres*, Seuil, 1970

Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Seuil, 1968, collection Points 1977

Michel Chion, *Guide des objets sonores*, INA/ Buchet-Chastel, 1983

Michel Chion, *La musique électroacoustique, Que sais-je n°789*

Michel Chion, *La toile trouée*, Cahiers du Cinéma, 1985

Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Cahiers du Cinéma,

Jacques Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son*, Flammarion, 1981

### **3. Approche esthétique**

Paul Deharme, *Pour un art radiophonique*, Edition le Rouge et le Noir, 1930

Orson Welles, From Radio Drama, in *Both Sides of Microphone*, Part Two

Roger Pradalié, *L'Art radiophonique*, P.U.F 1956

Carlo Emilio Gadda, *L'art d'écrire pour la radio*, Les Belles Lettres, 1993

Pierre Schaeffer, *Machines à communiquer, Genèse des simulacres*, Edition du Seuil, 1970

Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, 1970

Pierre Schaeffer, *La Coquille à Planètes*, 1944, réédition INA, 1989

Pierre Schaeffer, *Dix ans d'essais radiophoniques*, 1955 réédition Phonurgia Nova, Arles 1989

Entretiens avec Pierre Schaeffer à Miramas, 1987, rediffusés sur France-Culture

#### **articles**

Jacques Copeau, Pour une esthétique de la radio, in *Cahiers d'Etudes de Radio-télévision*, n° 9-10, Presses Universitaires de France

Raymond Bayer, Principes d'une esthétique radiophonique, in *Cahiers d'Etudes de la Radio-télévision*, n° 13

Gaston Bachelard, La diction poétique, in *cahiers d'Etudes de la Radio-télévision* n° 16, Flammarion

Marina Scriabine, Vers une poésie radiophonique, in *Cahiers d'Etudes de Radio-télévision*, n° 18

Jean François Tétu, La radio et la maîtrise du temps, *Bulletin du Certeic*, 1995

Thomas J. Bruneau, Le silence dans la communication, *Communications et Langages*, n°20

#### **4. Revues critiques et programmes de radio**

Voir Christian Borchand, *Histoire de la radio et de la télévision en France*. L'éventail des publications spécialisées est très grand avant et après la guerre. Les années soixante leur seront fatales.

*Cahiers d'Etude de la RadioTélévision* ( N' existe plus )

*Radorama*, l'ancêtre de *Télérama* ( Même chose )

*Cahiers d' Histoire de la Radiodiffusion*, comité d' Histoire de la radiodiffusion, revue annuelle, 17 rue Hamelin, Paris

*Interférences*, revue publiée dans le années 80 (n'existe plus)



## 5. A propos de la voix:

*Ce qu' en disent les poètes*

Holderlin, Oeuvres complètes, , La Pléiade, 1967

Ingeborg Bachmann, Leçons de Francfort, Problèmes de poésie contemporaine, Actes Sud 1986

Paul Celan, Strette, in Grille de Parole , traduit par Martine Broda, Bourgois éditeur

Emily Dickinson, Autoportait au roitelet, Hatier  
Emily Dickinson, Poems, Shambhala, 1995

Henri Michaux, La nuit remue, Gallimard, 1931

Armand Robin, Ma vie sans moi, Poésie Gallimard 1967

Armand Robin, Ecrits oubliés I et II, Ubacs, 1986

Armand Robin, Expertise de la fausse parole, Ubacs 1990

Armand Robin, Fragments, Gallimard, 1992

Jean Tardieu, Professeur Froeppel, Gallimard, 1954

Giuseppe Ungaretti, Notes pour une poésie, Solin, 1980

Jacques Darras, Progressive Transformation du paysage français par la poésie, édition le Cri Jacques Darras, 1993

Pascal Quignard, La leçon de musique, Hachette, 1987

Roger Laporte, Une voix de fin silence, I et II, Le Chemin NRF Gallimard, 1967

Antonin Artaud, Oeuvres complètes, particulièrement Tomes XI et XIII, Gallimard

*-Approches philosophiques et psychanalytiques:*

Walter Benjamin, La photographie, Essais 1, 1922-1934, Denoël

Walter Benjamin, Rastelli raconte et autre récits, Points Seuil, 1987

Walter Benjamin, Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, éditions du Cerf, 1989  
revue Europe n° 804, avril 1996, consacrée à W. Benjamin

Emmanuel Levinas, Noms propres, Fata Morgana, 1976

Emmanuel Levinas, Autrement qu'être, Kluwer Academic, 1974

Gilles Deleuze et Félix Guattari, Mille Plateaux, Minuit, 1980

Denis Vasse, L'ombilic et la voix, Seuil, 1974

Denis Vasse, Le Poids du réel, La souffrance, Seuil, 1983

Jacques Derrida, L'écriture et la différence, Seuil, 1967

Jacques Derrida, La voix et la phénomène, P.U.F 1967

Jacques Derrida, Ulysse gramophone, Galilée 1987

Jacques Derrida, Le mal d'archive, Galilée, 1995

Giorgio Agamben, Vocation et Voix, in revue Détours

Jacques Lacan, Ecrits, Seuil, 1966

Joël Dor, Introduction à la lecture de Lacan, Denoël, 1985,

#### *Approches sémiologiques*

Louis Marin, La voix excommuniée, Essais de mémoire, Galilée, 1981

Roland Barthes, La chambre claire, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1980

Roland Barthes, Le grain de la voix, entretiens, Seuil, 1982

Roland Barthes, L'obvie et l'obtus, Seuil, 1982

Roland Barthes, Le bruissement de la langue, R.B. Seuil, 1984

Paul Zumthor, Introduction à la poésie orale, Seuil, 1983

#### *Approches musicologiques*

La Musique Sacrée et chorale profane, sous la direction d' Ed. Lemaître, Fayard, 1992  
(Particulièrement les articles concernant les Leçons de Ténèbres )

René Jacobs, La controverse sur le timbre du contre ténor, Actes Sud, 1985

Glenn Gould, Piano solo, Gallimard, 1988

Glenn Gould, Entretiens avec Jonathan Cott, traduit et présenté par Jacques Drillon,  
J.Cl. Lattès, 1983

Glenn Gould, Non, je ne suis pas un excentrique, Fayard, 1986

#### **7. Enregistrements ( liste non limitative )**

La Montre magique, film radiophonique de Guy Delaunay, 1949, Phonurgia Nova éditions 2 CD, réédition 1991

La Coquille à planètes, Réédition INA de l'oeuvre de Pierre Schaeffer, 4 CD, 1989

10 ans d' Essais Radiophoniques, Phonurgia INA, 2 CD, 1989

La Guerre des mondes, Orson Welles et le Mercury Theatre on the air, réédition Phonurgia Nova, 1 CD, 1989

Dracula, mise en ondes d' Orson Welles, réédition Phonurgia Nova, 1 CD, 1989

La Dame de Shanghai, film radiophonique d' après l' oeuvre d' Orson Welles, document d'archives INA

Le Hussard sur le toit, adaptation radiophonique d' André Bourdil, 1953, avec Jeanne Moreau et Gérard Philippe, réédition Phonurgia Nova, 2 CD,

La série publiée des Maîtres du Mystère, Hachette/ Le Masque en cassettes

La sonate de Staline, France-Culture, oeuvre de D.Z. Mairowitz, Nouveau répertoire dramatique de Lucien Attoun

Planète de Cendres, France Culture, Oeuvre de D. Z. Mairowitz, Nouveau répertoire dramatique

Pour en finir avec le jugement de dieu, Antonin Artaud, réédition André Dimanche/INA, 1995

## INDEX ALPHABETIQUE

- Agamben Giorgio, Vocation et Voix, revue Détours
- Artaud, Oeuvres Complètes Gallimard, particulièrement tomes XI et XIII
- Barthes, Roland
- 1982 Le grain de la voix, Seuil, l'Obvie et l'obtus, Seuil
- 1982 L' obvie et l' obtus
- 1984 Le bruissement de la langue
- Bachmann Ingeborg, Leçons de Francfort, Actes Sud
- Brochand Christian
- 1994, Histoire générale de la Radio et de la télévision, La Documentation Française
- Celan Paul, Strette, Grille de parole, Bourgois éditeur
- Chion Michel,
- 1983 Guide des objets sonores, Buchet Chastel INA
- 1985 Le son au cinéma, Cahiers du Cinéma
- 1987 La voix au cinéma, Cahiers du Cinéma
- Darras Jacques, Progressive transformation du paysage français par la poésie, revue le Cri
- Deleuze Gilles et Guattari Félix, Mille Plateaux, Minuit, 1980
- Derrida Jacques,
- 1967 La voix et le phénomène, P.U.F
- 1987 Ulysse Gramophone, Galilée
- Deharme Paul, Pour un art radiophonique, Le Rouge et le Noir, 1930
- Dickinson Emily, Autoportait au roitelet, Hatier
- Dor Joël, Introduction à la lecture de Lacan, Denoël, 1985
- Dordhain Roland, Le Roman de la Radio, La Table Ronde éditeur, 1983
- Jauss, Pour une esthétique de la réception, Tel Gallimard, 1978
- Holderin Friedrich, Oeuvres complètes, La Pléiade, 1967

- Girard Alain, Les rapports entre poésie et norme symbolique, mémoire de maîtrise sous la direction de Mme Tamine Gardes, Aix-Marseille
- Jacobs René, La controverse sur le timbre du contre-ténor, Actes Sud, 1985
- Lacan Jacques, Ecrits, Seuil, 1966
- Laporte Roger, Une voix de fin silence, I et II, Le chemin, NRF Gallimard 1967
- Lemaître, sous la direction de, La Musique sacrée et profane, Fayard, 1992
- Levinas Emmanuel
- 1974 Autrement qu' être, Kluwer Académic,
- 1976 Noms propres, fata Morgana
- Marin Louis, La Voix excommuniée, Galilée 1981
- Perriault Jacques, Mémoires de l'Ombre et du Son, Flammarion, 1981
- Pradalié, L' Art radiophonique, PUF 1956
- Robin Armand, expertise de la fausse parole, Le Temps qu' il fait éd.
- Quignard Pascal, La leçon de musique, hachette, 1987
- Sabbagh Antoine, La radio, rendez-vous sur les ondes, La découverte Gallimard 1991
- Schaeffer Pierre
- 1944 La Coquilles à Planètes, réédition INA
- 1955 10 AN d' Essais radiophoniques réédition Phonurgia Nova, 1989
- 1966 Traité des objets musicaux, Seuil
- 1970 Machines à Communiquer Genèse des simulacres
- 1983 Préface au Guide des objets sonores de M. Chion
- Tétu, Jean-François, La radio et la maîtrise du temp, article in Bulletin du Certeic, 1995
- Ungaretti, Notes pour une poésie, Solin, 1980
- Vasse Denis
- 1974 L'Ombilic et la Voix, Seuil
- 1983 Le poids du réel, La souffrance, Seuil
- Zumthor Paul, La Poésie orale, Seuil, 1983

