



HAL
open science

Penser la radio en littéraire : quelques questionnements de radiolittérature

Céline Pardo

► **To cite this version:**

Céline Pardo. Penser la radio en littéraire : quelques questionnements de radiolittérature. *ELFe | Self XX-XXI - Etudes de littérature française des XXe et XXIe siècles*, 2019, Extension du domaine de la littérature, 8, 10.4000/elfe.1025 . hal-03483919

HAL Id: hal-03483919

<https://hal.science/hal-03483919>

Submitted on 5 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Elfe XX-XXI

Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles

8 | 2019

Extension du domaine de la littérature

Penser la radio en littéraire : quelques questionnements de radiolittérature

Céline Pardo



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elfe/1025>

DOI : 10.4000/elfe.1025

ISSN : 2262-3450

Éditeur

Société d'étude de la littérature de langue française du XXe et du XXIe siècles

Référence électronique

Céline Pardo, « Penser la radio en littéraire : quelques questionnements de radiolittérature », *Elfe XX-XXI* [En ligne], 8 | 2019, mis en ligne le 10 septembre 2019, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elfe/1025> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elfe.1025>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.



La revue *Elfe XX-XXI* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Penser la radio en littéraire : quelques questionnements de radiolittérature

Céline Pardo

- 1 Il y a seize ans, en 2003, Hans Hartje, dans un numéro de la revue *Histoires littéraires*, constatait l'émergence en France, suite à quatre publications consécutives¹, d'un nouveau champ de recherches littéraires s'attachant à explorer et à penser les relations entre radio et littérature. Son article visait à dresser un « état des lieux des savoirs constitués ou en voie de constitution² » dans le but de fournir aux chercheurs une base sur laquelle agréger de futures recherches ; ce faisant, il pointait aussi des corpus prioritaires d'« œuvres radiophoniques » à étudier et à republier sous leur forme sonore : par exemple « toutes » les interventions radiophoniques de Blaise Cendrars, au-delà des seuls textes repris en volume, ou encore les pièces conçues pour la radio par Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Georges Perec, Samuel Beckett... pour n'en citer que quelques-uns. Rendant compte peu après du deuxième volume publié par Pierre-Marie Héron dans la série « Littérature et radio » aux Presses universitaires de Montpellier 3, il évoquait la mise au jour d'une véritable « mine d'or³ » pour les études littéraires. En effet, quiconque s'est déjà plongé dans les archives de l'INA, ouvertes aux chercheurs depuis 1996⁴, partage d'évidence l'enthousiasme de Hans Hartje devant ce continent sonore de la littérature qui se découvre enfin, progressivement, aux yeux et aux oreilles du lecteur-chercheur. Car l'émotion de découvrir un texte d'auteur, parfois inédit en livre, écrit pour la radio, celle d'entendre la voix d'un auteur aimé, celle encore de prendre la mesure de l'importance quantitative des activités radiophoniques d'un écrivain du livre sont suffisamment grisantes pour donner envie de poursuivre l'exploration des archives ainsi que d'écouter autrement, en guetteur littéraire, les radios d'aujourd'hui. Ce désir exploratoire, canalisé et cadré par de nombreux programmes de recherche collaboratifs, notamment ceux que dirige Pierre-Marie Héron depuis 1999, auxquels s'agrègent de plus en plus de chercheurs, ne fait que croître. En effet, depuis le premier état des lieux dressé par Hans Hartje en 2003, l'essor de la « radiolittérature » (ainsi que

ce champ de recherches est nommé depuis peu⁵) ne s'est pas démenti : bien des ouvrages ont paru, permettant d'étendre considérablement notre connaissance de la radio littéraire, de republier nombre d'émissions, de mettre en lumière plusieurs figures clés des interactions entre radio et littérature (Paul Gilson, Jean Tardieu, Madeleine Attal, Alain Trutat, Yves Jaigu par exemple). Cette vaste et patiente entreprise de prospection et de fouilles dans les archives de la radio, tout comme la régularité des publications sur le sujet contribuent à ce que la radio soit aujourd'hui reconnue par la communauté des chercheurs en littérature comme un terrain de recherches littéraires légitime. Cependant, elle reste encore pour beaucoup un « dehors de la littérature⁶ », ou tout au plus un moyen de diffusion au même titre que la presse écrite, la télévision ou Internet. Ne serait-elle que cela, ce serait déjà sans doute suffisant pour réfléchir à ce que la radio, en tant qu'espace spécifique de médiation du littéraire, fait à la littérature. Mais la radio est plus que cela : il faut également la considérer, au moins en partie, comme l'une des extensions de la littérature. Plutôt donc que de mettre ici à jour en bonne et due forme l'état des lieux des savoirs constitués sur les relations entre littérature et radio, je voudrais réfléchir aux enjeux qu'il y a à se pencher en littéraire (et non plus seulement en historien ou en spécialiste des médias) sur la radio. Que fait donc la radio non seulement à la littérature, mais aussi aux études littéraires ? En quoi apparaît-elle comme un lieu à partir duquel la littérature et ses questionnements traditionnels s'éclairent d'un jour nouveau ? Pour répondre à cela, je présenterai tour à tour trois des grandes questions qui se posent aux littéraires abordant le continent radiophonique : celle de la « littérature » radiophonique, celle de l'intégration de la radio dans les recherches littéraires, celle enfin de la transmission de la littérature par la radio.

Qu'est-ce qu'une littérature radiophonique ?

- 2 La radio n'est pas en soi un *medium* littéraire. On peut la définir sommairement, par-delà ses mutations techniques (des années vingt jusqu'aujourd'hui), comme un moyen de communiquer à distance et simultanément avec un auditoire potentiellement étendu mais constitué d'individus isolés, parfois regroupés. Ses missions premières visent à la fois à informer, éduquer et divertir. En ses débuts, des années vingt jusqu'à la seconde guerre mondiale, la radio française n'est pas spécialisée et se trouve morcelée en de multiples antennes privées et publiques. Elle cherche sa grammaire, tout en voyant peu à peu évoluer ses moyens techniques d'enregistrement et de diffusion. Dès les années vingt, la littérature est bien présente sur les ondes, à travers des lectures, des retransmissions de pièces de théâtre (la radio remplaçant le « théâtrephone »), des causeries et des interviews d'écrivains, des essais d'écriture pour l'oreille : la littérature vient alimenter les programmes, au même titre que la musique, les jeux, les actualités, les bulletins météo, les reportages. En France, la radio devient publique à la Libération. Elle se voit dès lors assigner une mission de service public de la culture tout en continuant, grâce notamment à son laboratoire interne que constitue le Club d'Essai dirigé par Jean Tardieu, à vouloir mettre au point, avec la plus grande liberté d'invention et d'expérimentation, un art radiophonique autonome⁷. Pour ces deux missions, la radio fait appel aux écrivains : soit pour des interventions ponctuelles (lectures au micro, cartes blanches), soit pour y travailler de manière durable comme producteurs ou comme directeurs de programmes. Ce qu'on peut appeler la radio littéraire est donc toute cette région radiophonique où non seulement il est question de

littérature, mais aussi où les écrivains du livre sont présents d'une manière ou d'une autre, soit comme auteurs invités à lire ou à parler, soit comme producteurs, soit comme responsables de programmes.

- 3 Arpentant cette région spécifique à l'intérieur du média radiophonique, la première question que se pose sans doute le chercheur en littérature est celle de savoir s'il va y trouver des formes d'écriture radiophonique susceptibles de rentrer dans son champ d'analyse : en d'autres termes, des œuvres (de fiction ou de diction) élaborées principalement à partir de textes. La présence constante des écrivains sur les ondes, des débuts du média jusqu'aujourd'hui, avec une densité maximale entre 1945 et 1963⁸, lui donne bon espoir. Sous l'influence de directeurs proches des milieux littéraires (de Wladimir Porché à Yves Jaigu) ou eux-mêmes écrivains (comme Paul Gilson, Jean Lescure, Jean Tardieu, Georges-Emmanuel Clancier), la radio française⁹ a en effet souvent confié le développement de l'art radiophonique à des auteurs du livre. Des séries comme *Banc d'essai* sur Radio Luxembourg en 1938-1939, *Carte blanche* à la RTF à partir de 1947, plus tard, en 1969, celle de *l'Atelier de création radiophonique* sur France Culture relèvent d'un principe de commande aux écrivains, auxquels sont données toutes latitudes pour faire collaborer art littéraire et ressources radiophoniques. Cette tradition littéraire de la création radiophonique existe toujours, non seulement sur France Culture mais encore sur certaines webradios, notamment Arte Radio qui ouvre régulièrement ses portes aux écrivains (comme Martin Winckler, Gwenaëlle Stubbe, Oxmo Puccino et d'autres encore).
- 4 Qu'elles soient écrites par des écrivains ne doit pas faire oublier (ce qui arrive lorsqu'elles sont ensuite publiées en livre ou jouées au théâtre) que ces œuvres appartiennent d'abord à l'art radiophonique. Elles mettent en œuvre un mode d'adresse spécifique : non seulement elles sont conçues pour l'oreille seule, travaillant à créer des images et des espaces mentaux, mais elles s'adressent aussi d'abord, ce qui n'est pas forcément le cas des œuvres sonores conçues hors radio (comme la poésie sonore par exemple), à des auditeurs contemporains qui, du moins avant l'ère du podcast, les captent soit par hasard, soit par choix parmi d'autres émissions (actualités, reportage, commentaires sportifs, etc.). Elles donnent parfois lieu à des séances d'écoute hors radio, dans des théâtres (comme à la Maison de la Poésie à Paris les « goûters d'Arte Radio ») ou lors de festivals (comme « Longueur d'ondes » à Brest depuis 2003, « Sonor » à Nantes depuis 2006, « Résonance » à Montréal depuis 2017), ce qui contribue à les identifier comme œuvres et à autonomiser l'art radiophonique.
- 5 La « littérature » radiophonique est donc à comprendre non comme un genre (car ses formes sont extrêmement diverses), mais comme un nouveau domaine d'expression pour les écrivains, caractérisé par l'utilisation du dispositif médiatique propre à la radio. L'expression même de « littérature radiophonique » a été employée dès 1924. Mais historiquement, en France, on passe significativement de l'expression de « littérature radiophonique » (1924) à celle de « création radiophonique » (1969), en passant par celle de « poésie » (1951). La première expression, tout comme celle dans le même temps de « théâtre radiophonique¹⁰ », attestent un souci de légitimer le nouveau média, en le rapprochant des arts existants. En 1924 est ainsi organisé, par le journal *L'Intransigeant*, un concours de « littérature radiophonique » avec un jury composé en majorité d'écrivains et de personnalités issues du monde des lettres (notamment Colette, la Comtesse de Noailles, Léon-Paul Fargue, Alexandre Arnoux, Fernand Divoire) : la radio ainsi placée sous le regard des écrivains est d'emblée considérée

comme une extension de l'art littéraire. Le résultat de ce concours est intéressant pour notre réflexion, car le jury récompensa ex-aequo deux œuvres : l'une pour ses « qualités littéraires » (*Agonie* de Paul Camille, le monologue d'un homme confiant au micro ses dernières paroles et son dernier souffle), l'autre pour ses « qualités radiogéniques » (*Maremoto* de Pierre Cusy et Gabriel Germinet, mettant en ondes le drame d'un bateau pris dans la tempête et lançant des appels à l'aide au moyen de la TSF). Ces deux œuvres primées ont en commun de chercher à créer l'illusion d'un drame se produisant en direct. Mais par leurs moyens propres, elles ouvrent deux voies distinctes – deux genres – dans l'art radiophonique. La première voie, plus « littéraire » donc, est celle qu'ont empruntée la plupart des écrivains du livre, qui généralement négligent la part proprement sonore de l'écriture audio ou la délèguent à leur metteur en onde. Je pense à Eluard qui explicitement indique cette répartition des rôles à la fin de la deuxième émission de sa série. La seconde voie, mise en avant dès le lendemain du concours par les lauréats eux-mêmes qui publient *Théâtre radiophonique. Mode nouveau d'expression artistique*, fonde la tradition la plus visible de l'art radiophonique en France, proche du *Hörspiel* allemand que commence à théoriser dans le même temps Rudolf Arnheim¹¹, tendance privilégiant une élaboration dramatique fondée sur le montage des sons et des silences plutôt que sur un texte. D'un côté des textes mis en voix et en espace (mental), avec un faible travail sonore (quelques bruitages et éléments musicaux venant ponctuer le texte, pour l'illustrer ou le rythmer) ; de l'autre des œuvres relevant pleinement d'une écriture des sons, où les mots ne sont pas plus signifiants que les bruits, musiques et silences que les composent. Cette intégration directe des sons par les écrivains n'a rien eu d'évident. Certains, comme Cendrars (avec notamment son poème fait d'archives sonores, *Rythmes et bruits du monde*) ou Artaud bien sûr (avec *Pour en finir avec le jugement de dieu*), en ont d'emblée exploré les possibilités. D'autres, comme Claude Ollier par exemple, y sont venus progressivement, affinant peu à peu leur compréhension du *medium* radiophonique¹².

- 6 Désireuse d'autonomiser ses formes artistiques, la radio abandonna bien vite l'expression de « littérature radiophonique », trop liée au domaine des lettres. Après la seconde guerre mondiale, le terme de « poésie » – pris dans son sens étymologique de « création » plutôt que dans son sens générique – vient remplacer celui de « littérature ». Comme ce dernier cependant, il désigne un domaine plus large que celui de la seule « radiodramaturgie¹³ ». En effet, dans la brève « Anthologie de la radio » parue dans le numéro spécial que *La Nef* consacre en 1951 à « La radio, cette inconnue », apparaissent sous la rubrique « poésie » aussi bien des textes d'émissions à thématique littéraire (comme *Les Chemins et les routes de la poésie* de Paul Eluard ou une « fantaisie radiophonique » d'André Beucler) qu'une scène fictionnelle à dominante dramatique (*Le Soleil des eaux* de René Char) ou un extrait d'adaptation pour la radio (*Christophe Colomb* de Paul Claudel, originellement écrit comme opéra). À côté des termes de « littérature » et de « poésie », on trouve également le terme d'« essai radiophonique », lequel met davantage en avant la dimension expérimentale de ces formes d'écriture, ainsi que leur effort, précisément, à se dégager de genres antérieurs (aussi bien ceux hérités de la tradition littéraire que ceux, déjà, issus de la tradition radiophonique en cours de constitution). Puis, à partir des années soixante domine l'expression de « création radiophonique », qui finit de libérer l'art radiophonique de toute référence à d'autres arts (littérature, théâtre, cinéma, musique). Sur un site comme celui d'Arte Radio, fleuron aujourd'hui de la création radiophonique, héritier par bien des aspects du Club d'Essai de Tardieu, la littérature, mêlée à de nombreux « sons » (lectures-

adaptations de poèmes, « documentaires » sur un auteur canonique, séries produites par des écrivains, etc.) apparaît véritablement comme un élément transcatégoriel : elle est partout, brute ou transformée, plus ou moins résiduelle.

Comment intégrer la radio aux études littéraires ?

- 7 Une chose est d'étudier des corpus radiophoniques où la littérature se manifeste, que ce soit de façon seconde (présence thématique ou présence par citations par exemple) ou de façon première (présente dans la facture même des textes écrits pour l'émission) ; une autre est de réfléchir aux rapports que peut nouer un écrivain du livre avec la radio, lorsqu'il a développé de façon ponctuelle ou durable une pratique du *medium* radiophonique. Ce sont parfois des pans entiers de la vie professionnelle, des pratiques et des œuvres mêmes d'un écrivain qui sont redécouverts et, grâce à l'accès désormais plus facile aux archives de l'Ina, portés aux oreilles. Il ne viendrait pas à l'idée de dire que le fait qu'un écrivain soit aussi, par exemple, metteur en scène ou cinéaste, ne concerne pas les études littéraires ! Ce devrait être la même chose avec la radio. Un auteur comme Philippe Soupault a passé plus de la moitié de sa vie professionnelle comme producteur de radio, fait pourtant très peu mentionné dans les études monographiques le concernant¹⁴. Les émissions de Paul Eluard, si importantes aux yeux des défenseurs de l'art radiophonique, n'avaient jamais été étudiées jusqu'à une date récente¹⁵. Les très nombreuses œuvres radiophoniques des écrivains du « Nouveau roman » viennent seulement de faire l'objet d'un magnifique volume collectif¹⁶. Les exemples sont innombrables car peu d'écrivains n'ont pas été, à un moment ou à un autre de leur vie, conviés au micro, soit pour des entretiens ou des lectures, soit pour produire ponctuellement une série, soit encore pour diriger une programmation artistique. Il est donc temps que les archives de la radio soient systématiquement explorées par tous ceux qui étudient les littératures des XX^e et XXI^e siècles : si la radio est bien une « mine d'or », elle l'est pour tous, sans être réservée à un petit nombre de spécialistes.
- 8 Or prendre en compte ces « trésors » radiophoniques (autrement qu'à titre de documents d'archives) oblige à repenser nos habitudes de travail, à élargir nos domaines de compétence souvent limités au livre, à l'imprimé, éventuellement à la scène, et à déplacer nos représentations et nos savoirs. C'est ce que suggèrent par exemple Claude Leroy et Birgit Wagner, dans l'ouvrage collectif qu'ils consacrent aux rapports de Blaise Cendrars avec les « médias de la modernité » : « De façon exemplaire, son œuvre et ses multiples activités démontrent l'impossibilité de séparer, au XX^e siècle, l'histoire littéraire de l'histoire des médias¹⁷. » C'est là une évidence qui commence à faire son chemin¹⁸, et c'est bien l'une des tâches premières de la radiolittérature que de réintégrer la radio, « média de la modernité » particulièrement délaissé, dans le champ de l'histoire littéraire. Cela passe par exemple par l'édition ou la réédition des œuvres radiophoniques d'un auteur, soit en livre (en précisant alors l'identité médiatique première de l'œuvre), soit, mieux, en livre-CD, afin de donner à entendre l'œuvre dans toutes ses dimensions. De plus, il est indispensable de comprendre quelle place l'auteur a lui-même accordée à ses activités radiophoniques. Marie-Claire Dumas nous rappelle ainsi que Robert Desnos considérait son travail d'homme de radio aux studios Foniric (en particulier ses slogans publicitaires) comme sa plus grande fierté de poète. De même, François Billetdoux, dans un entretien de 1988 cité par Pierre-Marie Héron,

« regrettait que, par mauvaise pratique universitaire à l'égard de la documentation sonore, on néglige l'importance de son œuvre radiophonique dans sa carrière de créateur¹⁹ ». Nous ne pouvons rester sourds à cet appel.

- 9 Or dans l'état actuel des études littéraires, il se trouve que si l'œuvre radiophonique d'un écrivain n'est pas à un moment donné publiée en livre, elle a de grandes chances d'être oubliée, y compris parfois des spécialistes de l'auteur. C'est en cela que la radio apparaît comme un « dehors » de la littérature : comme le « Journal », requalifié par Marc Angenot d'« imprimé-qui-se-jette²⁰ », par opposition au « Livre » qui reste et se transmet, les émissions de radio appartiennent à une temporalité de l'éphémère (caractéristique que vient cependant nuancer aujourd'hui l'avènement des podcasts, lesquels permettent plus facilement à chacun de constituer sa propre collection d'archives). D'après Jean Lescure, c'est pour cette raison que Paul Eluard aurait d'abord refusé d'écrire directement pour la radio (« Je ne peux vouloir écrire rien d'éphémère²¹ », aurait-il répondu), avant de finalement accepter l'aventure, sans doute grâce à la force de persuasion de son ami et secrétaire Alain Trutat, metteur en ondes alors plein de promesses à la RDF. La série qu'il écrit en 1949 paraît en livre chez Gallimard en 1952 : une différence de titre (*Les Sentiers et les routes de la poésie*) et quelques légères modifications dans le texte en signalent le statut nouveau et la volonté de l'auteur de l'intégrer, par le support du livre, à son œuvre littéraire. De même, les mises en livre par Michel Butor de ses propres émissions radiophoniques, comme *Réseau aérien* (créé à la RTF en juin 1962 et édité chez Gallimard en novembre de la même année avec le sous-titre « texte radiophonique ») et *6 810 000 litres d'eau par seconde* (qui paraît chez Gallimard en 1965, assorti du sous-titre « étude stéréophonique ») révèlent clairement le double usage de la radio par l'auteur : celle-ci lui permet non seulement d'entreprendre des expérimentations littéraires procédant d'une hybridation à la fois générique (poésie, roman, essai²²) et artistique (littérature et musique), mais encore de mettre en œuvre une réflexion sur les modes de communication littéraire et effets de réception engagés par les supports médiatiques utilisés (radio vs. livre). Francis Ponge poursuit la même idée, avec *Le Savon*, lorsqu'il transforme en matière imprimée des éléments d'un texte écrit au départ pour la radio allemande²³. Pour ces écrivains, le détour par la radio permet de penser à nouveaux frais la « question du livre²⁴ » et un ensemble de pratiques littéraires héritées.
- 10 Il me semble que ce même détour par la radio opère aussi pour les chercheurs en littérature. En effet, outre la révision de l'histoire littéraire à laquelle elle invite, l'étude des corpus radiophoniques exige encore de développer, à côté des méthodes éprouvées d'analyses textuelle, linguistique, discursive, etc., des outils adéquats pour étudier les éléments sonores constitutifs de l'œuvre : non seulement la manière dont elle est composée (analyse phonostylistique de l'écriture audio par exemple), mais aussi celle dont elle est interprétée, réalisée vocalement. L'un des grands chantiers suggérés par la radio est ainsi celui de l'analyse des voix d'auteurs (voix parlantes, conversantes, lisantes, etc...). L'idée en était déjà venue à cette figure majeure de la convergence entre radio et littérature que fut Jean Tardieu : dès 1960, il invitait en effet les chercheurs à se pencher sur ce qu'il nommait les « lignes de la voix des grands auteurs » conservées dans les archives de la radio afin de « dégager ce qui, dans une voix de poète, semble cohérent avec son œuvre ou ce qui paraît discordant, ce que la voix apporte ou retire à l'œuvre écrite, déterminer la part de sonorité, d'accent ou de rythme qui vient du terroir, de l'environnement social, et ce qui a été forgé, voulu, transcendé par l'artiste, comme un instrument que l'on plie à des fins conscientes, bref, ce qui est naturel et ce

qui est artificiel²⁵ ». Plus tard, Philippe Lejeune, dans son fameux chapitre sur l'entretien radiophonique, appelle à ce qu'on prenne un jour au sérieux l'étude de la voix des écrivains, les enregistrements pouvant selon lui « boulevers[er] la stylistique²⁶ ». Il s'est lui-même essayé à une étude très minutieuse de la voix de Sartre, à partir d'un très bref échantillon du film *Sartre par lui-même*, l'un des buts étant, prenant Sartre « comme s'il était n'importe qui », de travailler à une « sémiotique de la parole » et de confronter cette dernière à sa « représentation écrite », à l'œuvre dans diverses transcriptions²⁷. Pour la poésie, c'est tout le chantier de la diction et des modes de mise en voix des poèmes qui doit se poursuivre²⁸ : la voix, comme tout instrument, est un moyen non seulement d'expression et de création – il est certaines dictions qui font œuvres, en ce qu'elles réalisent le poème (par exemple, celles de Ghérasim Luca, de Christophe Tarkos...) – mais aussi un moyen privilégié de transmission de l'émotion esthétique.

Quid de la transmission de la littérature via les ondes ?

- 11 Il y a là un troisième grand axe de recherche ouvert par l'étude des relations entre radio et littérature : celui des modes singuliers de transmission (et pas seulement de diffusion) de la littérature via le *medium* radiophonique. Étudier la question de la transmission, c'est se placer à mi-chemin entre les pôles de création, de diffusion et de réception radiophoniques : c'est étudier la manière dont un contenu *passé*, tant du point de vue des intentions de ceux qui le produisent et le diffusent, que du point de vue des récepteurs. Comment la radio transmet-elle la littérature (types d'émissions) ? Qu'en transmet-elle (idées, représentations, auteurs, textes, etc.) ? Quels médiateurs choisit-elle pour cela (journalistes, professeurs, écrivains...) ? Que reste-t-il au final de son objet dans l'esprit de l'auditeur ?
- 12 Il faut en finir avec le dénigrement automatique des formes de critiques médiatiques. Bien sûr il existe de mauvaises émissions, maniant des généralités, enchaînant les stéréotypes, voire, pire, contribuant à ranger bien sagement sur une étagère de la culture légitime tel auteur, telle œuvre dont la puissance originelle est ainsi réduite à néant. Philippe Lejeune prend ainsi l'exemple d'une émission télévisée consacrée à Artaud, en 1974, juste après qu'a été enfin diffusée, après 25 ans de censure, l'émission-poème *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Il montre comment, de façon « insidieuse », l'émission stabilise le scandale Artaud pour faire de ce dernier un héros (une victime, un « maudit ») finalement acceptable pour la République des lettres :

L'émission biographique situe, explique, intègre, réduit, au moment même où elle croit sans doute faire le contraire (c'est la contradiction inhérente à l'hagiographie moderne). Coincé entre un film policier et la finale de la coupe Davis, enrobé d'amis « qui l'ont connu », situé dans le développement du cinéma, vu tout petit, tout tragique à l'autre bout de la lorgnette, entendu juste une minute à la sauvette dans un fragment de « Pour en finir avec le jugement de Dieu », Artaud est *digéré*²⁹.

Le propos n'est pas sans cruauté ni sans justesse ici. La suite pourtant, qui ouvre une critique générale des entretiens radiophoniques, et au-delà d'eux de la mode biographique, mérite quelque nuance :

Dans cette perspective, l'entretien radiophonique, tel qu'il est pratiqué depuis 1949, apparaît comme une nouvelle et très efficace procédure de digestion de la littérature. En faisant participer l'auteur lui-même à cette digestion, on se donne l'air de remonter aux sources de la création littéraire, alors qu'on entame le travail d'assimilation qui intégrera, et d'une certaine manière dissoudra, son œuvre. Arrivé

à un certain degré d'épanouissement et de maturité, tout « corpus » se trouve vulnérable à l'enzyme biographique, ses défenses se relâchent, et il en arrive à collaborer plus ou moins activement à sa propre dissolution dans le champ culturel³⁰.

Cette analyse a bien sûr du vrai, mais elle risque, par transmission de préjugés faciles, de nous dispenser d'écouter véritablement ce qui se joue dans ces entretiens. En outre, le danger d'assimilation et de dissolution de l'œuvre d'art dans le champ culturel n'existe pas seulement à la radio ou à la télévision, mais aussi bel et bien à l'école, dans les musées, les bibliothèques, la presse... Tout dépend du degré de conscience des médiateurs face aux œuvres qu'ils cherchent à transmettre, et de leur liberté d'action pour le faire, qu'ils soient producteurs de radio, journalistes, professeurs ou autres. De plus, la radio n'est pas cynique : son choix d'employer des écrivains comme producteurs d'émissions littéraires ne vise pas à miner de l'intérieur la puissance de liberté et de contestation de la littérature, mais avant tout à offrir aux auditeurs une autre manière d'entendre parler de littérature qu'à l'école, à l'université ou dans les sociétés savantes. Pour diffuser la poésie par exemple, la radio d'après-guerre a très largement fait appel à des poètes³¹. Certes, nous pourrions dire, à la lumière de Lejeune, que les émissions de Philippe Soupault et Jean Chouquet sur la poésie, par exemple *Prenez garde à la poésie*, ont contribué, par leur humour et leur légèreté de ton, à une « digestion » en douceur de la poésie moderne et du surréalisme : mais est-ce vraiment un mal si l'émission, qui n'a pas l'intention de s'adresser d'abord à ceux qui lisent déjà ce genre de textes, parvient à susciter chez les auditeurs, grâce au plaisir de l'audition, un désir de lecture et de fréquentation personnelle des poètes modernes et contemporains ? J'ai montré ailleurs comment la radio, à travers le genre du portrait d'écrivain, genre hautement suspect d'après l'analyse de Lejeune, invite au fond chaque auditeur à construire intérieurement sa propre image de l'auteur³². Car la radio, média des affects par excellence, loin de laisser l'auditeur passif, suscite la rêverie et trouve son véritable écho dans la sensibilité de chacun.

- 13 Je voudrais pour finir évoquer l'un des multiples « sons » littéraires en ligne sur le site d'Arte Radio. Il s'intitule de manière provocatrice *À mort Rimbaud*, provocation redoublée par le sous-titre suivant : « pédé, drogué, enterré »³³. Il est signé de Jean-Hugues Berrou, présenté comme l'auteur de livres et de films sur Rimbaud. Coulé dans la forme d'un reportage (type micro-trottoir) auprès des habitants de Charleville-Mézières, dont la figure clé et emblématique est ici le gardien du cimetière, ce son fait entendre de manière saisissante d'un côté le rejet persistant du poète par les « locaux », comme transmis de génération en génération (puisque des plus vieux aux plus jeunes tous condamnent notamment son homosexualité, à laquelle s'ajoutent toutes les tares, plus ou moins fantasmées), de l'autre le culte délirant auquel sa tombe sert d'autel, conséquence d'une hagiographie tout aussi éloignée de l'œuvre que les jugements moralisateurs sur sa vie. Par-dessus ces paroles glanées dans la ville natale du poète, Berrou fait entendre plusieurs poèmes de Rimbaud qui, de leur confrontation avec le reportage, sont rendus à leur actualité la plus vive. Il ne s'agit pas seulement d'un hommage, surgi de l'absence même de tout commentaire de la part de l'auteur, mais aussi d'un acte très fort de remise en circulation et de réactualisation de la parole rimbalienne. C'est là un acte de lecture à part entière, spécifiquement radiophonique, plus direct, efficace et sensible que toutes les explications qu'on pourrait donner de la puissance poétique et subversive de Rimbaud.

- 14 S'intéresser à la radio en littéraire ouvre donc de multiples perspectives au chercheur. Tout d'abord, il y a là un domaine immense d'œuvres à écouter, à étudier et à verser à la connaissance des formes de littérature hors du livre. Les méthodes éprouvées de l'analyse littéraire, augmentées d'outils empruntés à la phonostylistique ou d'autres encore à parfaire, sont les mieux à même de comprendre ces œuvres en profondeur et d'en restituer la portée et les valeurs esthétiques aussi bien que, parfois, critiques. Ensuite, la prise en compte même de la radio dans les études littéraires contribue à modifier et à affiner notre perception et nos représentations de certains auteurs et de certains genres, conduisant à repenser, en un acte critique stimulant, des pans entiers de l'histoire littéraire. Enfin, la radio, si innovante et libre dans ses formes – liberté renouvelée depuis quelques années par le numérique et le podcast – peut nourrir de manière très riche une réflexion toujours plus nécessaire sur les modes de transmission de la littérature. L'université ne peut y rester sourde.

NOTES

1. Alain Montandon (dir.), *Hermès sans fil. Imaginaire de la communication à distance*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres, 1995 ; Isabelle Chol et Christian Moncelet (dir.), *Écritures radiophoniques*, Clermont-Ferrand, Cahiers de recherches du CRLMC, 1997 ; Pierre-Marie Héron (dir.), *Les Écrivains à la radio. Les entretiens de Jean Amrouche*, Montpellier, Service des publications de l'Université Paul-Valéry, série « Littérature et radio », 2000 ; Pierre-Marie Héron (dir.), *Les Écrivains hommes de radio : 1940-1970*, Montpellier, Service des publications de l'Université Paul-Valéry, série « Littérature et radio », 2001.
2. Hans Hartje, « Radio-plume », *Histoires littéraires*, n° 13, janvier-mars 2003, p. 108-120.
3. Hans Hartje, « Lu à la radio », *Acta fabula*, vol. 5, n° 1, Printemps 2004, URL : <http://www.fabula.org/acta/document99.php>, page consultée le 20 décembre 2017.
4. C'est l'un des facteurs déterminants pour comprendre le tardif début des recherches universitaires sur radio et littérature. L'Ina commence par signer des conventions avec des Universités (avec Montpellier en 1997 par exemple), puis en 1998, elle ouvre son centre de consultation des archives à la BNF ». Avant cela, il faut se souvenir de l'extrême difficulté d'accès aux archives, qui avait de quoi dissuader toute recherche approfondie... Voir le témoignage de Philippe Lejeune dans « L'entretien radiophonique », *Je est un autre*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 155-156 : « En 1978, année où aucune rediffusion d'entretien de la période 1949-1953 n'a eu lieu, vous désirez étudier ces entretiens, vous n'avez d'autre solution que d'acheter les disques existants (mais qui concernent seulement trois des vingt-trois séries), puis d'aller à la phonothèque de l'INA (Maison de la Radio), où sont conservées les émissions radiodiffusées. La consultation de ces documents n'est pas ouverte au grand public (il faut justifier d'une raison professionnelle ou scientifique pour y avoir accès), et, pour les personnes extérieures à la radio ou à l'INA, elle est payante (pour un chercheur universitaire, le tarif est de trente francs pour la première heure, quinze francs pour les heures suivantes). D'autre part la phonothèque n'effectue et n'autorise aucune reproduction de document sonore. [...] À cela s'ajoute la fatigue propre à l'écoute, qui impose une fragmentation du travail. »
5. Ce terme a été officialisé lors de la première Rencontre annuelle des chercheurs en « radiolittérature » organisée à l'Université de Montpellier 3 en juin 2014. <https://>

www.fabula.org/actualites/actualite-de-la-recherche-en-radiolitterature-france-xxe-xxie-sieclermontpellier-france-vendredi-13_61242.php

6. Expression de Marc Angenot servant à désigner tout un pan de la production littéraire laissée hors du domaine d'intérêt des études littéraires, un « déchet » laissé à « d'autres spécialistes, à l'historien culturel, l'historien social, l'historien des mentalités, au sociologue » (*Les Dehors de la littérature. Du roman populaire à la science-fiction*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 3).

7. Voir Pierre-Marie Héron (dir.), *La Radio d'art et d'essai en France après 1945*, Montpellier, Université Paul-Valéry, série « Littérature et radio », 2006.

8. Ce sont les « années Gilson » (du nom de Paul Gilson, directeur des programmes de la RTF de 1946 à sa mort en 1963) qui correspondent à un certain âge d'or de la radio littéraire en France.

9. Ce phénomène existe également dans d'autres pays, notamment en Allemagne, en Angleterre, en Italie, en Belgique ou encore aux États-Unis.

10. Pierre Cusy, Gabriel Germinet, *Théâtre radiophonique. Mode nouveau d'expression artistique*, Paris, Étienne Chiron éd., 1926.

11. Rudolf Arnheim, *Radio* (1936), Paris, Van Dieren éditeur, 2005.

12. Voir Pierre-Marie Héron, Françoise Joly et Annie Pibarot (dir.), *Aventures radiophoniques du Nouveau Roman*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

13. Roger Richard, « Les étapes de la radiodramaturgie », *La Nef*, n° 73-74 (« La Radio cette inconnue »), février-mars 1951, p. 71-80.

14. Cette lacune a commencé à être comblée grâce à une journée d'étude organisée à Montpellier en 2014, dont les actes sont en ligne : *Les Radios de Philippe Soupault*, Pierre-Marie Héron (dir.), sur Komodo 21 [plateforme d'édition électronique du RIRRA 21], <http://komodo21.fr/category/les-radios-de-philippe-soupault/>

15. Céline Pardo, « Le poète au micro et l'utopie poétique : Paul Eluard, *Les Chemins et les routes de la poésie* (1949) », *Études littéraires* (« La Lecture littéraire ou l'utopie d'une communauté », Frédéric Detue et Christine Servais dir.), vol. 41, n° 2, Université Laval, été 2010, p. 47-58 ; Céline Pardo, *La Poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque*, Paris, PUPS, 2015.

16. Pierre-Marie Héron, Françoise Joly et Annie Pibarot (dir.), *Aventures radiophoniques du Nouveau Roman*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

17. Birgit Wagner et Claude Leroy (dir.), *BlaiseMédia. Blaise Cendrars et les médias*, Université Paris X, 2006, p. 5.

18. Voir Stéphane Hirschi, Corinne Legoy, Serge Linarès, Alexandra Saemmer, Alain Vaillant (dir.), *La Poésie délivrée*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2017.

19. Pierre-Marie Héron, *Les Écrivains hommes de radio*, op. cit., p. 12.

20. Marc Angenot, *Les Dehors de la littérature*, op. cit., p. 8.

21. Jean Lescure, « Radio et littérature », art. cit., p. 1701.

22. Voir Pierre-Marie Héron, « Radio modes d'emploi », introduction de *Aventures radiophoniques du Nouveau Roman*, op. cit., p. 12. Voir dans cet ouvrage l'étude de Marion Coste.

23. Voir Céline Pardo, « La mise en livre du Savon de Francis Ponge » dans *Poésie et médias, XX-XXI^e siècle* (dir. Céline Pardo, Anne Reverseau et al.), Paris, Nouveau monde éditions, 2012, p. 91-112.

24. Expression de Michel Butor dans « Le livre comme objet » (1963), repris dans *Répertoire II*, dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, éd. Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2006, t. 2, p. 450.

25. Jean Tardieu, « Poésie et radio » (1960), dans *Grandeurs et faiblesses de la radio. Essai sur l'évolution, le rôle créateur et la portée culturelle de l'art radiophonique dans la société contemporaine*, Paris, Unesco, 1969, p. 56-59.

26. Philippe Lejeune, « L'entretien radiophonique », dans *Je est un autre*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 156.

27. Philippe Lejeune, « Sartre et l'autobiographie parlée », dans *Je est un autre*, op. cit., p. 201. L'étude en question est « Ça s'est fait comme ça », *Poétique*, n° 35, septembre 1978.

28. Voir Céline Pardo, « Paroles de poètes », dans *La Poésie hors du livre*, op. cit., p. 263-309 ; Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2015.
29. Philippe Lejeune, « L'entretien radiophonique », dans *Je est un autre*, op. cit., p. 149.
30. *Ibid.*, p. 149-150.
31. Voir Pierre-Marie Héron, Marie Joqueviel-Bourjea, Céline Pardo (dir.), *Poésie sur les ondes. La voix des poètes-producteurs à la radio*, Rennes, PUR, mars 2018.
32. Céline Pardo, « Avec un écrivain, les yeux fermés. L'art du portrait d'écrivain à la radio », dans *Critique et médium*, Ivanne Riolland (dir.), Paris, CNRS éditions, 2016, p. 271-285.
33. Son mis en ligne le 1^{er} février 2011, https://www.arteradio.com/son/615918/mort_rimbaud

RÉSUMÉS

Depuis une vingtaine d'années, le médium radiophonique est entré dans le champ des recherches littéraires en France. La mine d'or que constituent les archives radiophoniques est loin d'être épuisée. Cet article ne vise pas à dresser un nouvel état des lieux des savoirs constitués sur les relations entre radio et littérature, mais plutôt à formuler quelques-uns des enjeux qu'il y a à s'intéresser, d'un point de vue littéraire, au médium radiophonique. Que vient en effet chercher le littéraire dans ce type d'archives sonores, et que peut-il y trouver ? Des œuvres bien sûr – car la radio a ouvert aux écrivains un riche domaine d'expression et de création – mais aussi l'occasion de déplacer les points de vue et les questionnements littéraires habituels, en abordant la littérature sous l'angle de ses médiations, en pensant davantage sa dimension sonore, tant dans ses formes, ses effets que ses valeurs propres.

Over the past twenty years or so, the radio as medium has entered the field of literary research in France. The gold mine the radio archive represents is far from exhausted. This article is not aiming to draw up a new inventory of scholarship on the relationship between radio and literature, but to formulate some of the stakes raised for literature scholars by the radio medium. What can the literature scholar be looking for in such sound archives, and what can he find there ? Works, of course—since radio has afforded fruitful means of expression and creation for writers—but also the opportunity to shift the usual literary stances and issues, by approaching literature from the point of view of mediation, by thinking out its sonic dimension, in terms of literature's forms, effects and values.

INDEX

Mots-clés : radio et littérature, média et médiations, littérature hors du livre, archives sonores

Keywords : radio and literature, media and mediations, non-print literature, sound archives

AUTEUR

CÉLINE PARDO

Céline Pardo, agrégée de lettres classiques, est membre du Centre d'étude de la langue et des littératures françaises (Cellf) de la Faculté des lettres de Sorbonne Université. Elle est l'auteure de

La Poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque (PUPS, 2015) et a codirigé plusieurs ouvrages dont *Poésie et médias* (2012) et *Poésie sur les ondes* (2018). Elle poursuit des recherches sur la part sonore de la littérature (radio, enregistrements, lectures publiques, performances) et sur la poésie des XX^e et XXI^e siècles.