



HAL
open science

Écrire pour la radio, passer par la voix. Franck Venaille ou l'art de la métamorphose radiophonique

Céline Pardo

► **To cite this version:**

Céline Pardo. Écrire pour la radio, passer par la voix. Franck Venaille ou l'art de la métamorphose radiophonique. XXI/XX Reconnaissances littéraires, 2021, 2, pp.177-194. 10.48611/isbn.978-2-406-12363-7.p.0177 . hal-03483958

HAL Id: hal-03483958

<https://hal.science/hal-03483958>

Submitted on 19 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.

Écrire pour la radio, passer par la voix.
Franck Venaille ou l'art de la métamorphose radiophonique

Céline Pardo

Franck Venaille n'a jamais parlé d'œuvre au sujet de la centaine d'émissions qu'il produisit pour France Culture entre 1976 et 2001. Pour lui, la radio fut d'abord une profession heureuse : « le moment professionnel le plus accompli », confie-t-il au micro de Laure Adler en 2012. Dans cet entretien, malgré la maladie de Parkinson qui l'affaiblit alors depuis plus de 20 ans, on entend sa voix fatiguée s'éclairer d'un sourire à l'évocation de ces longues années passées à France Culture : « J'ai fait à peu près 20-25 ans de radio. C'est là que j'ai trouvé une mine quasiment inépuisable de plaisir¹ », dit-il. Cette question du plaisir n'est pas rien pour un auteur dont l'œuvre poétique explore les thèmes de la violence, de la souffrance, de la maladie. Mais que signifie « faire de la radio » au moment où Franck Venaille débute à Radio France tout juste née des éclats de l'ORTF en janvier 1975 ? D'un point de vue technique, cette radio n'a plus rien à voir avec celle des débuts, celle des années vingt, ni même avec celle de l'immédiate après-guerre, quand les techniques de prise de son, d'enregistrement et de diffusion, certes en plein développement, n'étaient pas suffisamment bonnes pour que l'appareil radiophonique puisse être utilisé sans qu'interfère constamment un souci techniciste. En 1950 avait été utilisée pour la première fois à la RTF la stéréophonie, en 1954 était mise au point la modulation de fréquence (FM) permettant de réduire les bruits parasites, tandis qu'à la fin des années cinquante apparaissait le fameux magnétophone portatif Nagra (1958). La quatrième version commercialisée en 1971 permet d'y brancher trois micros et d'enregistrer en stéréo. Le micro mobile révolutionne les pratiques radiophoniques : il est désormais possible, beaucoup plus simplement que par le passé, d'enregistrer dans la rue, de transporter pour ainsi dire le studio en extérieur². C'est dans ces conditions techniques, et aussi à un moment où la radio française, avec la fin de l'ORTF, est au défi de se réinventer, que Franck Venaille, auteur déjà de plusieurs livres, commence à travailler comme producteur attitré à France Culture, introduit par Alain Veinstein qu'il côtoie alors dans les soirées d'Orange Export Ltd.

« Faire de la radio » pour lui à cette époque, c'était donc non seulement écrire – au moins des notes à partir desquelles improviser, sinon des textes complets destinés à être lus au micro – lire et rassembler des textes, en prélever des extraits, mais aussi partir sur le terrain, arpenter des lieux, interroger des gens, enregistrer (le plus souvent avec un preneur de son ou parfois seul avec son Nagra), puis revenir au studio, soit pour travailler au montage et au mixage avec le « metteur en ondes » (il faut mentionner ici le partenaire au long cours que fut pour Venaille Bruno Sourcis, qui réalisa la majorité de ses émissions : « il avait du génie dans les doigts », dit-il à son sujet dans le film que lui consacre Martin Verdet³), soit pour

¹ Entretien avec Laure Adler, *Hors champs*, France Culture, diff. 1^{er} juin 2012, archive INA en ligne sur le site de France Culture : <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/franck-venaille>. Toutes les archives radio citées dans cet article proviennent des fonds de l'INA.

² Pour René Farabet, qui dirigea jusqu'en 2001 l'Atelier de création radiophonique sur France Culture, « le monde est un studio de plein air » (« Écrire avec des sons », in *Telos*, n° 60, 1994, http://www.acsr.be/wp-content/uploads/revista_TELOS_Ecrire_avec_des_sons.pdf) ; voir aussi de Farabet, *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, Phonurgia Nova éditions, 1994.

³ Martin Verdet, *Je me suis mis en marche* [2015], DVD, éditions de l'œil/La traverse, 2018.

réaliser la séquence en direct. Au total, c'est pour le moins une centaine d'émissions que Franck Venaille produisit, la plupart pour la série *Nuits magnétiques* dont il fut l'une des voix majeures entre 1978 et 1993⁴. À écouter ces archives, on est d'emblée frappé par la continuité évidente entre ses émissions et ses livres, aussi bien au niveau des thèmes que de l'écriture même. Il serait cependant très restrictif de ne voir dans le travail radiophonique de Venaille qu'une source pour ses œuvres livresques, qu'une matrice pour son œuvre littéraire. Il faut plutôt envisager la radio comme une véritable machine poétique, au sens où Antoine Vitez pouvait parler du théâtre comme d'une « machine à jouer », ou comme un « appareil⁵ » (au carrefour de tout un ensemble de dispositifs techniques) permettant à Venaille de renouveler son écriture poétique au contact de la grammaire radiophonique. Quels usages fit-il donc de l'appareil radiophonique ? Qu'est-ce que la radio a apporté à son travail d'écriture ? Pour répondre à ces questions, j'examinerai le médium radiophonique sous trois angles : la liberté créatrice, l'adresse, la confrontation au réel.

« Liberté totale »

Lorsque Franck Venaille évoque ses années d'homme de radio, c'est souvent le mot de « liberté » qui le premier lui vient aux lèvres. Venaille parle même de la « liberté totale » dont il disposait lorsqu'il travaillait pour *Nuits magnétiques*. « Totale » en effet, parce qu'elle joue sur plusieurs plans. C'est d'abord une liberté de parole et de création, servie par d'importants moyens : il rappelle par exemple qu'ils partaient souvent à quatre sur le terrain pour préparer une émission, qu'ils bénéficiaient d'un studio spécial pour le montage et le mixage et que personne parmi ses supérieurs hiérarchiques, en vingt ans de carrière, n'avait jamais contrôlé ce qu'il disait à l'antenne⁶. Liberté et confiance donc, qui sont bien les conditions fondamentales pour que l'on puisse seulement imaginer qu'une œuvre personnelle puisse se développer au sein du médium de communication de masse qu'est la radio.

Dans la lignée de ce qu'avait été la radio française depuis la Libération, notamment grâce à Paul Gilson et Jean Tardieu, France Culture, désormais dirigée par Yves Jaigu, offrait en effet aux écrivains non seulement un cadre institutionnel extrêmement ouvert, mais encore un espace de création à part entière, un lieu d'expérimentation échappant pour une grande part aux servitudes de la radio-média. Pour les uns – la lignée d'Alain Trutat, responsable de l'Atelier de création radiophonique depuis 1969 – c'est à l'art radiophonique que les écrivains sont invités à contribuer : il s'agit d'inventer et de produire, avec la plus grande liberté formelle, de véritables œuvres, lesquelles, enregistrées, archivées, rediffusées, voire éditées sur disque, sont destinées à rester dans la mémoire artistique. Pour les autres – la lignée d'Alain Veinstein, qui fonde en 1978 *Nuits magnétiques* – la radio reste un flux, les émissions produites des objets éphémères et consommables, tout en relevant

⁴ Cf. Mon étude consacrée au corpus des émissions produites par Venaille pour *Nuits magnétiques* : « Venaille magnétique », *Komodo 21*, n° 13, 2021, <http://komodo21.fr/venaille-magnetique/>

⁵ J'utilise ici ce terme comme il est employé dans le syntagme d'« appareil photo » ; mais la notion philosophique d'« appareil », telle que la théorise et l'explore Jean-Louis Déotte, mériterait d'être creusée concernant la radio. Celle-ci serait alors envisagée, dans ses marges artistiques, non pas seulement comme un médium de communication, mais comme un moyen d'émancipation esthétique. Pour une approche globale de la « philosophie de l'appareil », voir Audrey Rieber (dir.), *Appareil*, n° 22, 2020, revue en ligne, <https://journals.openedition.org/appareil/>

⁶ Entretien avec Christophe Deleu, 2013, réalisé pour les 50 ans de *Nuits magnétiques*, archive en ligne, <https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks-14-15/france-culture-50-ans-24-nuits-magnetiques-bonsoir>

cependant d'une éthique et d'une esthétique bien différentes de celle du journalisme. C'est à un difficile équilibre qu'étaient ainsi tenus les écrivains recrutés comme producteurs à *Nuits magnétiques* : choisis pour leurs qualités d'auteur (pour leurs recherches formelles, leur style narratif, leur sensibilité artistique), on leur demandait cependant de faire autre chose que de la « littérature » ; invités à mettre leur talent d'écrivain au service de la radio, on les engageait pourtant à ne pas produire d'œuvre radiophonique ou d'émission trop « sophistiquée »⁷. Certains écrivains producteurs ont ainsi cessé d'écrire des livres dans le temps qu'ils travaillaient pour la série (comme Jean-Pierre Milovanoff) ; ce ne fut pas du tout le cas de Franck Venaille qui non seulement poursuivit sans trêve son activité d'écrivain pour le livre, mais utilisa aussi la radio à des fins d'expérimentation littéraire.

Pour lui, l'espace de liberté ouvert par son travail à France Culture n'était pas seulement institutionnel ou matériel : il était aussi symbolique et formel, l'écriture radio obligeant l'écrivain qu'il restait à sortir des codes et des genres littéraires traditionnels, à engager ses mots et son phrasé dans des voies neuves, non tracées d'avance, sans marquage, échappant au poids de la tradition littéraire et au désir parfois paralysant de rivaliser avec les plus grands écrivains. C'était là exactement ce que recherchait Venaille dans les années soixante-dix, lui qui se disait à l'étroit, « limité par l'écriture poétique⁸ ». Sa collaboration avec le peintre Jacques Monory, pour le roman-photo *Deux*, l'avait déjà engagé dans un dialogue inter-artistique ; de même, pour *Caballero hôtel*, déclarait-il avoir cherché un « équivalent avec le travail du cinéaste » : s'appropriant une part de la grammaire cinématographique (réflexions sur les plans, les travellings, l'art de la séquence et celui du montage), ce livre offrait selon lui « peut-être aussi la possibilité d'entrevoir une autre manière de concevoir ce qui s'appelle la littérature, au moins l'écriture⁹ ». Dans un autre entretien réalisé au seuil de son entrée à France Culture, il évoque le texte qu'il écrivit pour le film du réalisateur Jean-Jacques Andrien *Le Fils d'Amr est mort* (sorti en 1975)¹⁰ : non pas un dialogue à proprement parler (un « dialogue de comportements »), mais une suite de longs textes destinés à être dits en voix-off qu'il conçoit comme un « récitatif ». L'expérience est pour lui à la fois frustrante, car son texte est utilisé pour l'œuvre d'un autre, et paradoxalement libératrice :

Petit à petit je me suis rendu compte que c'était au contraire peut-être l'écriture la plus libre, la plus libérée dont un écrivain pouvait rêver [...]. Je l'ai considérée comme cela : comme une écriture totalement libérée de mes préoccupations et en même temps qui les reflétait toutes¹¹.

Que dire alors de la radio ! Là, toute frustration disparaît puisque Venaille, producteur, est non seulement l'auteur de ses « récitatifs », mais aussi celui qui les prononce et qui, en complicité avec le réalisateur, conçoit leur environnement sonore.

[...] on inventait une écriture. C'était le lieu... où j'ai pu parler des choses parallèles à ma vie, heu... le sport par exemple, certains quartiers... érotiques, ou pornographiques, faire comme si le monde était... il était possible de le ramasser comme du sable, de le mettre dans sa main, de le tenir, et d'en être le maître. Mais pas par goût de la domination...

⁷ On peut entendre le témoignage de Veinstein sur ce point dans *ibid.* Voir aussi son livre *Radio sauvage*, Paris, Seuil, 2010.

⁸ Entretien de F. Venaille avec Jean Daive, *Entretiens avec*, France Culture, diff. 3-8 mai 1976.

⁹ Entretien avec Jean Daive, *Poésie ininterrompue*, France Culture, diff. 4 juillet 1976.

¹⁰ Il renouvelle plus tard sa collaboration avec lui pour *Le Grand Paysage d'Alexis Droeven*, un film sorti en 1981.

¹¹ *Démarches*, entretien avec Gérard Julien Salvy, émission diff. le 3 janvier 1976.

simplement à la radio j'étais dans la liberté la plus totale et... et je crois qu'on a fait des choses intéressantes¹².

Liberté toujours, et sentiment de maîtrise. La seule contrainte au micro est celle du temps d'antenne, surtout lorsque l'émission est réalisée en direct. Mais c'est là une contrainte productive, qui contribue paradoxalement à libérer davantage la parole et, pour Venaille qui prépare beaucoup ses textes, l'écriture :

[...] quand on voit l'ampoule rouge s'allumer dans le studio... et qu'on sait qu'il faut... qu'on a l'antenne pendant une heure et demie – deux heures... faut avoir préparé son travail et être sûr de soi. Ça c'était formidable – fatigant mais formidable¹³.

D'autres écrivains ont parlé de cette stimulation bénéfique du direct, de cette fameuse lumière rouge fonctionnant comme un précieux aiguillon à l'invention. Jean-Pierre Milovanoff, par exemple, également producteur à *Nuits magnétiques*, évoque ainsi ces moments de pression énergisante où il devait parler sans filet :

J'ai aimé le direct, qui est la prise de risque. Vous êtes là, tout à coup le rouge s'éclaire, vous savez qu'il y a des milliers de gens en France en train de vous écouter, ça fait comme un appel d'air, et en même temps il y a comme une inspiration qui arrive, c'est formidable ! On est malade avant, on est malade après, mais pendant ce temps-là, on ne l'est pas ! Un acteur sur scène, je pense, doit avoir la même expérience¹⁴.

Je pense aussi à Michel Chaillou qui écrit dans *L'Écoute intérieure* : « L'exercice spirituel qu'était pour moi le direct à la radio me permettait d'affiner mon verbe pour pouvoir écrire¹⁵. » L'expérience de l'improvisation en direct vaut surtout pour les débuts de la carrière radiophonique de Venaille, mais il ne fait aucun doute qu'elle a contribué à libérer sa parole, et ce dans le sens le plus physique qui soit : à la radio, la voix s'élève, sans brides, délivrée de la page, du geste besogneux d'écrire, sommée de se dérouler sans interruption.

Écrire pour la radio lui offrait donc, à lui l'écrivain en quête de formes nouvelles, un fabuleux terrain d'aventures et d'expériences : terrain vierge, « carte blanche » pour parler de ce qu'il aime, de ce qui nourrit son imaginaire (lieux, écrivains et artistes, sport et cinéma, opéra, etc.). Les premières émissions que lui confie Veinstein lui permettent de faire ses gammes, de découvrir les possibilités de l'appareil radiophonique, d'expérimenter des sujets, de tester des formules (tant dans les manières de dire, de faire dire et d'écrire, que d'agencer les paroles au montage). Sa première série, *Magnetic*, diffusée à l'été 76, se déroule en Avignon, pendant le festival. Il y part en compagnie de Bruno Sourcis, alors assistant-réalisateur (et de toute l'équipe de France Culture qui couvre le festival), il enregistre les sons d'extérieurs, déambule, voit des pièces, des répétitions, interroge toutes sortes de gens, écrit et enregistre ses textes. Le travail est intense, car il y a une émission par semaine. Elles ne sont pas diffusées en direct, mais résultent d'un montage et d'un mixage faits sur place, très vite. On imagine sans peine l'effervescence mentale que dut susciter cette première entrée dans le monde des possibles radiophoniques. La diversité formelle des onze émissions de cette série montre que Venaille et Sourcis essaient leur instrument (le nagra) aussi bien que leur duo.

¹² Entretien avec Laure Adler, 2012, émission citée.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Jean-Pierre Milovanoff, « Un chant s'élève de chaque vie », dans *Komodo 21*, n° 13, *op. cit.*, <http://komodo21.fr/un-chant-seleve-de-chaque-vie/>

¹⁵ Michel Chaillou, Jean Védrines, *L'Écoute intérieure*, Paris, Fayard, 2018, p. 220.

Je m'en tiendrai, pour ne pas être trop longue, aux seuls textes prononcés (montés le plus souvent en alternance avec des fragments de reportage qui, eux, font entendre à l'état brut toutes sortes de voix, d'accents et de timbres, et toutes sortes de discours) : tantôt Venaille improvise au micro, tantôt il lit des textes qu'il vient de rédiger, inspirés de ce qu'il voit et ressent sur place ; tantôt encore il lit à la manière de poèmes des textes fonctionnels (petites annonces, programmes des spectacles de la semaine, avec le lieu et l'heure, séries de faits divers trouvés dans le journal local¹⁶) ; d'autres fois, il fait lire des textes à un enfant (une chronologie de la vie de Jouve dans le n° 6, des lettres dans le n° 11). Concernant la mise en ondes de ces textes, là encore les variations sont nombreuses : le texte peut être dit sur un fond silencieux (enregistré en intérieur), naturel (on entend par exemple le chant des cigales, ou bien la rue) ou légèrement musical ; on relève également des essais de superpositions, de retours en boucle de phrases ou de séquences, de jeux de filtres ou de voix téléphoniques, toutes sortes d'essais proprement sonores qui attestent de recherches autour de ce que pourrait être une poésie machinée. L'une des émissions les plus marquantes de cette série, celle qui dégage pour les oreilles le plus puissant effet poétique, est « Einstein, enfant, sur la plage » que Venaille écrit en marge de la création de l'opéra de Philip Glass et Robert Wilson *Einstein on the beach* (le grand événement d'Avignon 76). Le titre choisi dit beaucoup de la méthode de Venaille pour ses émissions : l'art de s'insinuer au cœur d'une œuvre existante, d'y loger sa sensibilité, ses mots, son rythme, pour au fond la traduire dans sa propre langue poétique, la recevoir (la lire ou l'entendre) à travers le filtre de ses propres obsessions. Comme l'opéra qui a déjà commencé lorsque les spectateurs entrent dans la salle, Venaille et Sourcis font commencer l'émission par le son d'un « train » – à prendre en marche donc. Puis Venaille situe l'« histoire » dans une « toile d'Edward Hopper » (à cause du train et du tribunal présents dans la mise en scène) avant de prendre la parole au nom de l'enfant (l'un des rôles parmi les récitants dans la mise en scène de Wilson) :

Moi, je suis le plus petit de ce lot d'humanité. [...] Je marche le long des rails, je cours le long du fleuve, toujours plus loin, là-bas, vers l'Est. Je suis le plus petit de la bande, mais quand, bien droit, je fixe les femmes, elles baissent les yeux et cessent de sourire. Un soir pourtant j'ai eu peur : j'ai pensé qu'ils allaient tenter de me perdre. Moi, je ne jette pas de petits cailloux, moi je sais parler aux oiseaux, mais ce sont des avions en papier que je vous lance sur la gueule pour qu'ensemble, oui, vous et moi, nous retrouvions notre chemin. Je suis le plus petit. Je suis le plus petit de cette étrange tribu qui ne se retrouve que la nuit face à un percolateur. On dit que j'ai 8 ans¹⁷ ».

Ce fragment écrit par Venaille, comme d'autres ensuite, va être répété : à la fois redit (la seconde diction est plus rapide, plus monotone, presque mécanique) et repris au montage (en une mise en abyme de l'enregistrement). Évidemment il s'agit aussi pour les deux artistes d'imaginer modestement un équivalent poétique (en tout cas une forme de médiation pour l'auditeur de radio) de la musique répétitive développée durant 5 h par le compositeur.

La figure de l'enfant que choisit ici Venaille entre tous les rôles de l'opéra est importante car elle revient dans bon nombre de ses émissions et de ses livres : c'est l'enfant qu'il dit être lorsqu'il travaille en studio¹⁸, part ludique et en même temps déjà si douloureuse

¹⁶ *Magnetic*, n° 4, « Avignon, politique, réalité, fiction », France Culture, diff. 24 juillet 1976.

¹⁷ *Magnetic*, n° 8, diff. 31 juillet 1976.

¹⁸ « [...] pour moi les gens de radio sont restés, demeurés des enfants – enfin, je le souhaite – et moi j'ai vraiment l'impression que lorsque je suis dans un studio, dans une cellule et que je travaille pour une émission, j'ai 12 ans ou 15 ans, je suis le petit Venaille que je regarde avec à la fois nostalgie et aussi beaucoup de sévérité parce qu'il

de lui-même... Car la radio, en sa part technologique même, amuse l'enfant qui survit dans l'adulte : on le voit bien dans la belle séquence du film de Martin Verdet où Venaille, pourtant âgé et bien proche de la mort, fait tourner des chevaux sur les bobines en mouvement de son magnétophone !

Dès cette première série d'émissions, complétée par la deuxième (« La réalité dans ses lieux » diffusée à Noël 1976), Venaille trace les sillons qu'il ne va cesser de reprendre et d'approfondir par la suite, tant à la radio que dans ses livres : la méditation sur les lieux (hôtels, bars, stades, lieux hantés par la littérature comme Trieste ou l'Engadine, les Flandres), le football (le red star, la culture du stade), l'opéra et ses personnages (Pelléas et Mélisande, le prince Golaud, Wozzeck, Don Giovanni...) et, plus profondément, le désir de s'inventer une autre naissance, de « renaître sans géniteur »¹⁹ – ce qui est bien là l'expression du désir de liberté le plus radical. Or cette quête existentielle et littéraire, c'est en grande partie la radio, grâce aux moyens de France Culture et l'esprit d'aventure de *Nuits magnétiques*, qui lui permet de l'entreprendre.

Une voix dans la nuit

C'est aussi par son dispositif si singulier d'émission et de réception de la parole que la radio contribue à renouveler l'écriture de Venaille : à la radio, quelqu'un s'adresse à un auditoire à la fois multiple et individualisé, à distance, in absentia, émettant depuis un point unique dans toutes les directions à la fois. Bien sûr l'idée qu'une « voix » s'adresse à nous, auditeur, en particulier, relève d'une mythologie de la radio – ne serait-ce que parce que chaque émission est en fait le fruit d'un travail collectif et non l'œuvre du seul auteur-producteur (les génériques le rappellent bien) ; mais il y a là un effet puissant, une magie communicationnelle dont certaines émissions, en particulier celles diffusées la nuit, tirent parti. Franck Venaille porte au plus profond de lui cette représentation de la communication radiophonique :

J'ai toujours eu l'impression que la radio c'était une voix, quelqu'un, un homme, ou une femme, solitaire qui monologuait et que c'était comme une sorte d'ancien bien-portant qui s'adressait à de futurs malades. Je veux dire que j'ai toujours considéré plutôt gravement la radio, et jamais avec distance, jamais avec humour, jamais avec ironie, je le regrette un peu d'ailleurs. Ça a eu d'emblée pour moi un caractère sacré, je saurais pas exactement expliquer pourquoi. Peut-être, oui, parce que j'imaginai une voix dans la nuit, une personne physique qui s'exprime et qui essaie de dire l'essentiel. [...] ce que j'essaie toujours dans mes émissions, c'est d'imaginer non pas tellement les auditeurs potentiels, l'ensemble de ces auditeurs, parce que ça fait une masse qui effraie un peu, mais j'ai l'impression d'essayer de travailler à chaque fois pour un enfant, extrêmement

commence à m'embêter un peu celui-là. » (entretien diff. le 4 janvier 1988 pour les 10 ans de *Nuits magnétiques*, dans la série *La Nuit sur un plateau* produite par A. Veinstein).

¹⁹ Tuer le père : pour Venaille, cette nécessité psychanalytique participe pleinement de son geste d'écriture et de la constitution d'un moi fictif. Il s'agit d'être « inclassable », condition de la liberté tant désirée. Mais cela ne va pas sans contradictions. Voir *Écrire contre le père*, éd. Jacques Brémond, 1996, notamment ce passage : « Oui, je fus poète et prédicateur américain, probablement escroc, connu sous le nom de Lou Bernardo. Oui j'ai faussé ma biographie, m'inventant une nouvelle ville natale [...] [à son père] Je me fâche et lui dis qu'il n'a pas su m'apprendre à être libre. Puis je lui demande de me pardonner. C'est donc avec infiniment d'efforts que j'ai tenté de devenir inclassable, enfant trouvé, écrivain solitaire. Ultime contradiction : les classiques me bouleversent et je ne souhaite pas me retrouver dans les marges littéraires. [...] », p. 17.

précisément, pour une personne, [...] et qui m'écouterait dans la nuit, que je ferais rêver, et à qui j'apporterais un certain nombre d'idées fortes j'espère sur le monde²⁰.

Pour Venaille, un lien intime se noue entre le locuteur et l'auditeur, d'autant plus fortement la nuit que l'auditeur n'est a priori pas occupé à autre chose qu'à écouter, contrairement à la journée. Pour lui, ce qui se dit à la radio ne relève pas du divertissement, mais du « sacré » (une notion qu'il emprunte à Bataille et à Adamov) : le locuteur comme l'auditeur se trouvent rassemblés le temps de l'émission dans un espace abstrait du réel, protégé de l'agitation et de l'affairement diurnes. Un locuteur réduit à sa seule voix parle, raconte, se confie, imaginant que quelque part, dans le silence d'une pièce familière, une oreille reçoit tout cela, non comme le ferait un psychanalyste, avec distance, mais comme un ami, un partenaire ou même un complice²¹. Dans cette relation radiophonique, certains noms valent comme véritables « mots de passe », signes de reconnaissance d'une communauté affective, d'une « société secrète » disséminée dans l'espace²² : Jouve, Morhange, Monory, Saba, Svevo, Trieste, Red Star... Ce n'est pas directement de littérature ou d'art ou de sport que Venaille parle à travers ces figures omniprésentes, mais bien de la vie et de la mort, de la maladie et de la souffrance, de l'amour, du désir et de la jalousie, de l'aspiration à la liberté comme des aliénations les plus intimes.

Venaille appréciait que des techniciens viennent lui parler juste après l'émission : « C'est bien ce que tu as dit ! », s'entendait-il dire. « Ça me confortait dans l'idée qu'on pouvait toucher les gens de manière intime », confiait Venaille. Il raconte aussi qu'il recevait parfois des lettres d'amour : « je suis tombé amoureux de vous à cause de votre voix », lui aurait-on écrit. Quant à Alain Trutat, il lui disait : « Franck, tu fais pleurer en lisant le bottin » Certes sa voix, reconnaissable entre toutes, dégageait une puissance d'émotion particulière et Venaille savait s'appuyer sur cet instrument naturel pour concentrer l'attention des auditeurs. Mais ce résultat était d'abord et avant tout le fruit d'un travail : à la fois mûrissement de la diction et choix d'écriture. Venaille explique qu'il privilégiait à la radio les « phrases très courtes, avec énormément de ponctuation »²³. Joint à une diction lente et peu intonative (imprégnée du *recto tono* caractéristique de la diction poétique depuis Mallarmé, mais avec des fins de phrase marquées souvent par une intonation montante et légèrement vibrante), ce style produit à l'écoute une manière très originale de dérouler la parole et fait que l'auditeur en suit aisément les moindres méandres, les moindres fluctuations, développant une sorte d'hyper-sensibilité acoustique. Les exemples sont partout. Je retiendrai ici l'émission n° 3 de *La Réalité dans ses lieux*, « De Panne, l'hiver, quelques monologues devant la mer blanche²⁴ » : on y entend d'abord une femme qui, très près du micro, décrit ce qu'elle voit autour d'elle, lit les enseignes et commente parfois brièvement. Le son de l'interview est monté avec ceux de la mer et du vent. L'effet est saisissant car la liste des choses vues, déroulée par cette femme au fur et à mesure de la promenade, s'enchaîne sans rupture de ton avec ses commentaires pendant plus de cinq minutes. Venaille, qui reste

²⁰ Entretien radio cité, 1988.

²¹ Sur la radio nocturne, voir les travaux de Marine Beccarelli, notamment *Les Nuits du bout des ondes. Introduction à l'histoire de la radio nocturne en France, 1945-2013*, Ina éd. 2014.

²² Voir la notice « mot » dans Franck Venaille, *L'Homme en guerre*, Paroles d'aube, 1995, p. 65 : « Mot de passe, qui sert de moyen de reconnaissance aux affiliés d'une société secrète : amoureux d'une même équipe ou lecteurs acharnés d'un même auteur ».

²³ [Toutes ces anecdotes](#) et citations proviennent de l'[entretien](#) déjà cité de Venaille [avec Ch. Deleu](#) sur [France Culture](#) en 2013.

²⁴ [Émission diffusée le 26 décembre 1976 à 22h30.](#)

d'abord en position d'interlocuteur muet, expérimente à travers l'enregistrement de cette femme la force poétique de la voix off, mais aussi la puissance évocatoire de la liste et la magie sonore des vocables étrangers (ici le nom des hôtels et des restaurants du bord de mer) pris dans un flux de langue française, roulés comme des galets dans le mouvement conjoint des bruits ambiants et de la voix. Après cette femme, suivent d'autres interviews d'habitants, d'autres voix, c'est-à-dire d'autres timbres, d'autres styles vocaux ; et comme on s'y attend, le dernier de ces « monologues » (car les interviewés parlent librement, donnant l'impression qu'on ne les interroge même pas) est celui de Venaille : à la différence de ceux qui précèdent, il ne parle pas directement du lieu, mais il lit un récit de fiction qui imagine par fragments quelques moments de la vie d'un homme se situant dans les paysages précédemment évoqués. Voici la transcription d'un bref passage, les barres obliques servant à marquer les silences asyntaxiques réalisés par Venaille, les doubles barres marquant un silence plus long :

Une autre fois, il marchait sur la plage. Il était plus âgé, presque un homme. Alors, il réglait ses comptes, à / coups d'bouteilles brisées sur la gueule des mecs, dans la folie mauve / du / Luna Park. Les touristes anglais / appréciaient. Cela leur rappelait / certains samedis après-midi, près du stade / des Queens Rangers, dans les charges de la police montée / vous voyez c'que j'veux dire. La mer / la plage / une sorte de / mélodie âpre qui vous / prenait. [...] C'était une ville perdue là-haut, avec des hommes aux mains déformées, et des femmes qui avaient été belles. Diadèmes. Hôtel de l'océan. Ongles peints. Tous ces bruits retenus / avant que les chiens se mettent à // hurler. On lui disait que cette fois-ci il ne pourrait jamais s'en sortir. Il marchait. Il / marchait l'après-midi durant des heures / jusqu'à ce que la nuit / sur lui // On le voyait, non on l'devina, alors / on se tassait dans la lumière d'un // on avait peur / aussi. [...] Un jour, il refusa / de parler français. On dev'nait comme des sauvages, c'était bien. Alors, la ville s'installa dans l'froid, dans la brume, dans / sa propre retenue. Un soir une femme lui téléphona de l'autre bout d'la terre, et il eut/ les / larmes aux yeux / d'entendre cette voix si / fragile si / lointaine qui lui disait // Autour de lui, tous / buvaient, et la ville était noire, et la ville s'enlisait, et la ville et la ville tandis que sur une vitre il écrivait des mots sans suite, rien que des mots : mer, pluie, jaune, vide, absence, attente, marée, housse, écume, oiseau, mer vide attente absence, rien que des / mots.

On retrouve dans cette diction le même type de coupes asyntaxiques auxquelles Venaille procède dans les textes qu'il publie à la même époque, par exemple dans « Noire. Barricadenplein », un texte paru aux éditions Orange Export Ltd. en 1977, où les phrases, interrompues par un changement brutal de chapitre ou par la mention d'horaires barrant horizontalement la page, se voient suspendues par des procédés typographiques : au micro comme sur la page, il s'agit pour le poète de ralentir la réception du texte, de créer des effets rythmiques propres à tenir en éveil l'attention de celui qui écoute, ou de celui qui lit. Un autre procédé présent dans l'extrait transcrit ici est celui des phrases non seulement suspendues mais inachevées, l'auteur laissant à l'auditeur le soin de compléter en imaginant la suite. Pour Venaille, l'auditeur ne doit pas être passif : il est invité à participer, en son for intérieur, à ce qu'il entend. Le film de Martin Verdet, lorsque le comédien lit seul au téléphone des pages du « cahier bleu », met bien en lumière le type de communication poétique que la radio a suggéré au poète : une confidence murmurée, établissant une conversation à *distance* trouée de silences dans lesquels trouvent place en écho les résonances intérieures des auditeurs, suspendus à la voix qui leur parle. Comme cette voix « si fragile si lointaine », venue « de l'autre bout de la terre », qui fait venir « les larmes aux yeux » du personnage de Venaille.

Il s'agit bien pour le poète de « toucher » ceux qui l'écoutent à distance, mais de toucher comme l'on frappe : juste, avec des mots qui font mouche, qui atteignent aux zones

les plus profondes de l'inconscient. J'ai été retenue par la description que fait Jacques Monory du « revolver » dans son premier entretien avec Venaille en 1976. On sait combien le revolver est resté jusqu'au bout pour Venaille un objet hautement fantasmatique (je renvoie là encore au film de Martin Verdet). Voici ce qu'en dit Monory :

Il y a quelque chose de très magique dans le revolver, c'est de pouvoir atteindre une cible à longue distance, c'est-à-dire dans le tir de précision. Ça a quelque chose de très magique, de pouvoir être en connexion avec une chose qui soit loin de vous, et un pouvoir sur cette chose qui est loin de vous [sic]. Ça a quelque chose d'assez fascinant²⁵.

La radio ne serait-elle pas pour Venaille une sorte de revolver poétique ? Et ne serait-ce pas là le mystérieux « revolver à oreilles » évoqué dans son livre *Opéra Buffa* ? Dans le film de Verdet, Venaille évoque également ses vers « scindés, coupés [...] qui sont là pour propulser, pour donner de la force ». Si la radio n'est pas une arme, elle est du moins pour lui un appareil projectif, aussi bien en raison de sa force évocatoire (la radio comme moyen de faire des « films sans images ») que par la diction singulière qu'il y instaure : diction martelée, répétitive, « magnétique », parfois hypnotique.

L'invention du réel

Le dernier aspect de la radio sur lequel je voudrais m'interroger ici est celui du rapport au réel. Rappelons que Venaille est vu, avant qu'il n'entre à la radio, avec son travail pour la revue *Chorus* (1968-1974) puis pour *Exit* (la revue de Jean-Marie Gibbal et Olivier Kaepelin), comme l'une des figures majeures de ce qui a été appelé en poésie le « nouveau réalisme²⁶ ». Or la radio, avec le micro et le magnétophone, s'affiche, aux côtés de l'appareil photo et de la caméra, comme une technologie permettant de « capter » directement le réel. Venaille sait bien cependant que toute prise de son (comme toute prise d'image) intervient sur le « réel », le cadre et ce faisant l'altère. Il sait aussi que ce que nous saisissons du réel est traversé de fictions, de réseaux imaginaires, que l'objectivité pure du réel est un leurre. De plus, au moment où il commence à travailler pour la radio, Franck Venaille traverse une crise profonde quant à la manière de faire entrer ce « réel » dans l'écriture : c'est un désaccord de fond sur ce point qui a mis fin à l'aventure de *Chorus* et fait rompre Venaille avec certains de ses plus proches amis.

Je disais « je ». Aujourd'hui je place un écran devant tout ce que j'écris. La réalité immédiate m'intéresse moins. D'ailleurs je ne sais plus ce que c'est que cette réalité-là. Qui suis-je ? Je ne le sais pas²⁷.

C'est avec ces nouvelles interrogations qu'il aborde la radio. L'« écran » que le poète interpose entre la réalité (le monde aussi bien que lui-même) et ses écrits sert non seulement à cacher, à fausser, à filtrer le réel, mais aussi à mettre en évidence l'illusion du direct, du brut, de l'immédiat. Toute captation du réel, par l'image, par le son ou par le mot vaut comme redéfinition du réel. L'écran, ce peut être le personnage (plus encore que le pseudonyme) qu'il s'invente (Lou Bernardo, ce double qui publie dans *Chorus* puis dans *Monsieur Bloom*) ; c'est aussi la photographie, la peinture, le cinéma, la littérature au travers desquels il parle du monde, notamment dans ses émissions radiophoniques. La réalité à laquelle il s'intéresse est une réalité médiée par l'art.

²⁵ *Entretiens avec*, France Culture, émission du 1^{er} juin 1976.

²⁶ [Voir Poésie 1 : Le nouveau réalisme, n° 42, sept-déc. 1975.](#)

²⁷ Propos de F. Venaille publié en guise de légende d'une de ses photographies dans *ibid.*, p. 120.

Or à la radio, Venaille s'invente également un personnage (qui n'est pas Lou Bernardo, même s'il lui ressemble parfois) : tantôt tueur en embuscade dans les rues de Paris²⁸, tantôt reporter dans une ville réelle mais néanmoins imaginée²⁹, tantôt encore lui-même, « Franck Venaille », parlant derrière son micro aux auditeurs, situé dans un temps et un espace bien réel, mais se dédoublant par une troublante hésitation entre le « je » et le « il » :

Allongé tout habillé, les godasses sur le dessus de lit, il aimait rêvasser, rêver, écouter des nouvelles du bout du monde et longuement, boire des eaux minérales tièdes et salées. Ostende par exemple. Tout ceci est un roman, je vous dis Bonsoir et vous imagine, non, je vous vois. Ensuite on l'apercevait marcher sur le front de mer, mais vous connaissez certainement déjà l'histoire. Une nuit à Hambourg... Non, ce n'est rien : rien qu'un souvenir, un morceau de mémoire qui quelquefois revient. Autrefois, les nuits de garde, il s'allongeait sur sa mitrailleuse, regardait les étoiles, sentait monter de l'arme et de la terre une présence animale, tandis qu'au loin la mer, tandis que sur toutes choses la mer passait, le reprenait, l'envoyait loin de tout, peut-être simplement au centre de lui-même. La mer. Je me souviens de vous. Vous disiez des paroles si justes si rares qu'il m'arrivait de pleurer sans raison, qu'il lui arrivait de se mettre à hurler devant l'intransigeance du monde et de partir, et de siffler, de chanter « la vie n'est ni belle ni triste, la vie », de chanter « la vie n'est... rien »³⁰.

Saisissant passage où le « il » d'hier se superpose au « je » d'aujourd'hui, où le récit du passé hésite entre réalité et fiction. Car « il », c'est bien le Venaille d'hier, évoqué ici comme un personnage de roman : c'est le jeune soldat envoyé en Algérie qui écoutait à la radio *Les Nuits du bout du monde* de Stéphane Pizella, mythique producteur de radio auquel Venaille se réfère explicitement ailleurs³¹, auquel il se contente ici de faire allusion sans le nommer... tout en s'adressant à lui - « Je me souviens de vous. Vous disiez... » - ce qui contribue au brouillage référentiel du passage. « Tout ceci est un roman », annonce-t-il, à savoir : le souvenir qui déforme la réalité passée aussi bien que la réalité présente de la communication radiophonique. À la radio, tout est réel, et tout est fictif à la fois : chacun, à l'autre bout des ondes, imagine l'autre, celui qui parle comme celui qui écoute, imagine aussi ce qui est raconté et prolonge l'anecdote réelle en un fantôme personnel.

La radio permet ainsi à Franck Venaille de passer de l'autre côté du miroir et de devenir pleinement, radicalement, un personnage imaginaire, un être de fiction réduit à sa voix. Or le « narrateur » auquel Venaille (réel)³² prête sa voix à la radio ressemble à bien des égards à celui qu'il élabore dans *Opéra buffa* (1989), pièce à lire dans laquelle deux faces d'un même « narrateur » (l'adulte et l'enfant) évoluent au milieu de figures semblables à celles dont Venaille s'entoure à la radio (voir en particulier, dans la liste des « personnages » : « les deux oiseaux », « le soldat Wozzeck », « la dolorite », « Don Juan », « le prince Golaud », « une figure de putain », « Mozart lui-même », « la Reine de la nuit », « le commissaire Gadda », « Mélisande », « Jacques Monory » et bien sûr la figure du « père »).

Émission après émission, Venaille tisse ainsi sa propre légende. Dans « Souvenirs d'en Flandres » par exemple, une très belle série produite pour *Nuits magnétiques* (1987), Venaille

²⁸ Par exemple dans « Franck Venaille en direct dans Paris », *Nuits magnétiques*, 6-10 nov. 1978.

²⁹ Par exemple dans « Là-bas, Trieste », *Nuits magnétiques*, 8-12 janvier 1979.

³⁰ « Nuits confidentes », n° 3, *Nuits magnétiques*, 29 août 1979. Ce texte, lu en amont du générique d'entrée est repris à la fin avec quelques infimes variations.

³¹ Entretien pour les 10 ans de NM, émission citée.

³² Même phénomène de dédoublement dû à l'archive chez Anne Waldman qui distingue « l'Anne originale » de « la nouvelle Anne ». Voir Vincent Broqua, « Anne Waldman et la *Jack Kerouac School of Disembodied Poetics* » dans *Archives sonores de la poésie* (Michel Murat, Abigail Lang et Céline Pardo dir.), Presses du réel, 2020.

s'invente une enfance flamande : là encore, le récit qu'il intercale entre les interviews de Flamands met en scène un enfant belge, « narrateur de toute cette histoire », imaginaire, inspiré en partie des expériences captées au magnétophone, mais dont il s'approprie l'identité, créant là encore par le brusque passage du « il » au « je » un brouillage autofictionnel assez troublant pour l'auditeur. Contrairement à l'exemple précédent où le jeune homme armé évoquait l'expérience algérienne de Venaille, l'enfant belge n'a plus de réalité autobiographique directe : s'il transpose certains souvenirs réels (ou plutôt répare certains souvenirs douloureux), il est surtout le fruit d'une intense et longue maturation imaginaire, personnage dans lequel Venaille se projette, cherche littéralement à renaître.

Éclairante pour l'auditeur est cette parole adressée à Venaille d'un interlocuteur flamand que le montage donne à entendre au seuil de *Souvenirs d'en Flandres* :

Ce que tu cherches c'est une image de notre pays mais pas la réalité même de notre pays. [...] C'est comme auteur que tu cherches les Flandres, pas comme homme réel, pas comme homme concret de notre temps [...] Tu cherches comme auteur et comme homme ce que tu veux, le pays où tu es né, le pays... Tu cherches quelque chose chez nous, mais je ne sais pas quoi, je ne sais pas...³³

La démarche de Franck Venaille est en effet très atypique pour un homme de radio : sur le terrain, il ne se comporte pas du tout en journaliste ou en reporter, mais bien en écrivain. En écrivain collecteur de récits, de souvenirs, de fragments de réalité énoncés par les gens du lieu, dans leur langue, avec leur accent, leur manière de sentir et d'éprouver. C'est en s'immergeant dans ces parlers autres, qui même en français résonnent à la radio dans toute leur singularité, sinon leur étrangeté, que Venaille recompose le réel, en raboute les fragments épars pour élaborer sa langue propre. Les techniques de montage et de mixage apparaissent ainsi au cœur de son écriture, en amont même de la production radiophonique proprement dite.

En outre, les lieux dans lesquels Venaille se déplace pour réaliser ses émissions de radio ne sont jamais neutres : ils obéissent tous à la même quête intime et littéraire qu'il poursuit. Ainsi la Belgique flamande, Trieste, l'Engadine sont selon sa propre expression des « lieux surdéterminés³⁴ » : lieux frontaliers, au carrefour de langues et de cultures diverses, lieux à l'identité incertaine et flottante, lieux chimériques, mais aussi lieux littéraires, hantés par les écrivains qui y ont vécu, séjourné et écrit. Au fil des émissions, Venaille établit aussi un continuum sonore entre les textes qu'il rédige pour le micro et les extraits qu'il emprunte aux auteurs évoqués. Dans *Lettres d'Engadine* notamment, son texte procède aussi bien des lieux arpentés que des œuvres ou des correspondances d'écrivain qu'il relit et qu'il tisse à la trame de sa propre écriture, sans que l'auditeur puisse toujours démêler s'il s'agit d'un écrit de Venaille, de Nietzsche, de Rilke ou de Bauchau (pour ne citer que quelques-unes des voix avec lesquelles une correspondance imaginaire se noue). Plus encore que dans le livre où des repères visuels, typographiques permettent d'identifier les intertextes, la communication poétique instaurée ici par Venaille sur les ondes matérialise pour l'auditeur la conversation intime s'établissant de texte à texte, d'auteur à auteur, par-delà les tombeaux, et qui sert de moteur à toute création littéraire.

³³ « Souvenirs d'en Flandres » n° 1, *Nuits magnétiques*, diff. 8 sept. 1987.

³⁴ « Oui, j'aime les lieux, comment dire, surdéterminés : Trieste, la Flandre maritime autour d'Ostende, et l'Engadine. », *Lettres d'Engadine*, n° 6, diff. 13 mars 2000.

Jean Tardieu disait de la radio qu'elle est un art du temps obsédé par l'espace³⁵. Dans le cas de Venaille, ce temps excède largement celui de l'émission : ce qu'il bâtit, dans la précarité de diffusions uniques et éphémères, se déploie en fait sur plus de vingt ans. Au fil des émissions se compose en effet par fragments un personnage avec lequel Franck Venaille finit par faire corps, par la voix, personnage devenant peu à peu familier à l'auditeur de France Culture bien qu'il conserve une part irréductible de mystère : car qui parle au fond ici ? se demande l'auditeur. La radio apporte au poète une liberté d'écriture sans précédent. Elle est aussi pour lui le moyen de disparaître, d'abolir l'auteur réel pour n'en plus laisser filtrer que sa légende, égrainée par sa propre voix et fixée de façon indélébile dans la mémoire des auditeurs. Dans le livre, l'auteur réel disparaît aussi, mais dire qu'on en entend la voix demeure une métaphore. À la radio, « Franck Venaille » devient une entité sonore, fugace et hantant cependant à jamais l'œuvre littéraire.

Les cendres de Venaille ont été dispersées à la source de l'Escaut ; les archives de sa voix gardent quant à elles la mémoire de cette autre tentative de dissémination de soi, à travers le temps et l'espace, que permet la parole radiophonique : flux, parole-fleuve, dont l'auditeur suit le cours ou qu'il remonte jusqu'à sa source, c'est selon.

³⁵ Jean Tardieu, *Grandeurs et faiblesses de la radio*, Unesco, 1969, p. 86.