



HAL
open science

Le documentaire radiophonique : espace de construction d'une mémoire du théâtre ?

Séverine Leroy

► **To cite this version:**

Séverine Leroy. Le documentaire radiophonique : espace de construction d'une mémoire du théâtre ?. *Revue Sciences/Lettres*, 2017, 5, <10.4000/rsl.1237>. <hal-04243654>

HAL Id: hal-04243654

<https://hal.science/hal-04243654v1>

Submitted on 16 Oct 2023

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-SA 4.0 - Attribution - ShareAlike - International License

Le documentaire radiophonique : espace de construction d'une mémoire du théâtre ?

The radio documentary: a space for the construction of a theatre memory?

Séverine Leroy

- 1 La radio est l'un des lieux possibles de la mémoire sonore du théâtre et les formats d'émission qu'elle diffuse sont nombreux. Qu'il s'agisse du théâtre radiophonique enregistré en public ou en studio, des entretiens avec les artistes ou des émissions critiques qui lui sont consacrées, le spectacle vivant est depuis longtemps lié à la radiodiffusion. Le documentaire radiophonique qui fait l'objet de notre réflexion dans cet article est cependant un format qui n'a pas d'emblée vocation à s'intéresser à cet art de la représentation. La première émission consacrée au documentaire de radio à visée poétique est *l'Atelier de création radiophonique*. Créée par Jean Tardieu et Alain Trutat en 1969, elle fut placée sous la responsabilité de René Farabet jusqu'en 1999. Contrairement aux émissions qui l'avaient précédée et notamment le *Club d'essai* qui a duré de 1946 à 1963, *l'Atelier de création radiophonique* défend une approche du son au cœur de la réalisation et non au service de l'écriture comme ce pouvait être le cas dans le *Club d'essai* où la langue, le verbe écrit puis oralisé était l'élément central de l'expérimentation sonore. Lors d'une conférence¹ consacrée au documentaire radiophonique, René Farabet rappelle combien ce dernier est né de la volonté de fuir le « studio Gutenberg » accaparé par l'écrit des hommes de lettres et de théâtre :

Les programmes culturels de radio, à cette époque (sous les bannières flamboyantes du « Radio-Drame » et du « Hörspiel », en particulier), sont essentiellement au service de l'écriture ; celle-ci est parvenue à phagocyter un médium qui semblait devoir lui échapper. La voix sert alors de passeur : par son mouvement expressif, elle s'efforce d'animer, en plus ou moins parfaite conformité, des signes en sommeil. Sa mission est sémantique et/ou musicale. [...] Espace clos et aseptisé, le « studio Gutenberg » fonctionne comme un atelier de « phono-copie », de duplication².

- 2 Farabet situe la naissance du documentaire radiophonique dans la rupture opérée par les événements de Mai 68. Le réel frappe à la porte de la radio et invite les hommes de radio à sortir des studios pour enregistrer l'urgence du moment, les bruits du monde. Dès lors, le son n'est plus seulement une voix oralisant une partition écrite sur laquelle on compose un univers sonore fait de bruitages et de musiques, il s'est émancipé pour devenir un élément de grammaire sonore du réel :

Mai 1968 : « Pas le temps d'écrire », peut-on lire sur un mur. L'homme de radio pourra voir dans ce graffiti d'étudiant une invitation à abandonner ses pantoufles et son stylo, et à se plonger dans le théâtre même des opérations, autrement dit dans la rue. Et ce que donne alors à entendre le transistor, ce ne sont plus des propos policés, ni des artéfacts, mais des rafales de bruits (détonations, clameurs, chants, slogans, crachements de mégaphones, etc.), qui, loin d'être de simples éléments du décor, sont des « acteurs sonores », au même titre que la parole haletante et convulsée, instantanée du reporter (l'homme qui réagit à l'évènement et fusionne avec lui, qui, d'une certaine manière, *écrit avec la voix* l'histoire en train de se faire). Mais, cette fois, fondu dans le tohu-bohu ambiant, ce récit brûlant, tout en « saccades » (et la saccade, rappelons-le, était aussi une figure rythmique chère à Breton et aux surréalistes) ne passe plus par l'imprimé³.

- 3 Le documentaire radiophonique devrait donc son émergence à l'appel du dehors et à la fuite d'une écriture fondée sur l'imprimé. Les premiers producteurs de documentaires construisent alors une nouvelle pratique de la radio et de nouveaux rapports entre l'auditeur et les programmes. Pourtant, il n'est pas rare de trouver des documentaires ayant le théâtre pour objet. On se demandera alors où situer le projet d'un tel documentaire ? Quel rapport s'élabore entre le format et l'objet ? Comment s'articule le processus d'écriture du son – qui est la nature même du médium radiophonique – à partir d'un art fondé sur la convocation de plusieurs sens et particulièrement du regard ? Pour aborder ces questions, nous appuierons notre réflexion sur un documentaire de création consacré au metteur en scène Klaus Michael Grüber, que nous comparerons en dernière instance à un documentaire sur le scandale suscité par les représentations des *Paravents*⁴ de Genet en 1966.

Le documentaire radiophonique : importance du cadre de programmation

- 4 Comme le signale Christophe Deleu dans son ouvrage *Le Documentaire radiophonique*⁵, ce type d'objet pose un problème définitionnel tant il englobe des esthétiques variées en fonction des conditions de programmation et des intentions des auteurs. Le procédé narratif d'un documentaire varie nécessairement selon l'objectif poursuivi par ses producteurs et l'on distinguera notamment les visées poétiques des visées informatives tant elles interrogent les enjeux d'une mémoire radiophonique du théâtre. Il est utile cependant de s'appuyer sur une base commune : le documentaire ne se construit pas en direct. Quelle que soit la visée des producteurs délégués, il est monté à partir de sons enregistrés⁶ pour le projet ou prélevés à des archives aux statuts divers (des archives INA le plus souvent mais également des archives privées). Il arrive fréquemment que certains sons constitutifs d'un documentaire sonore proviennent de sources audiovisuelles – ce qui a une importance dans le projet qui nous occupe. Dans ce dernier cas, on aura donc prélevé le son d'un support originellement composé d'images et de sons. Cela suppose

une modification de la réception de ces sons initialement liés de manière intrinsèque à une vision.

- 5 Le documentaire dont il est question dans cet article a été diffusé le 29 avril 2015 dans *L'Atelier de la création*, émission hebdomadaire de France Culture qui produit et diffuse des documentaires de création. *Klaus Michael Grüber : de l'atelier à la scène, évocation d'un poète...*⁷, s'inscrit dans la typologie du documentaire de création. Il est alors conditionné par des règles propres à cette catégorie qui jouent un grand rôle dans l'approche que nous devons en avoir et dans la perspective d'une mémoire radiophonique du théâtre.

Le documentaire de création : liberté ou contrainte ?

- 6 Avant d'en venir à l'étude de la structure et de l'esthétique de ce documentaire, il apparaît nécessaire de faire le point sur les producteurs délégués et leurs motivations puis sur les règles esthétiques du documentaire de création afin d'interroger les possibilités mémorielles d'un tel objet. À mesure que nous progresserons dans la tension entre le cadre médiatique et le projet des producteurs, nous interrogerons la particularité de cette construction mémorielle du théâtre par le documentaire radiophonique.
- 7 Le documentaire auquel nous nous intéressons a été produit par deux auteurs au statut bien différent. Il s'agit de Mark Blezinger, photographe et réalisateur, ayant été assistant à la mise en scène⁸ de Klaus Michael Grüber de 1985 à 1990 ; et de Gaëlle Maidon, architecte et docteure en arts du spectacle, auteure d'une thèse consacrée à Klaus Michael Grüber⁹. Nous sommes donc en présence d'un duo de producteurs issus de positions distinctes : l'un est témoin et se trouve à l'intérieur du geste de création ; l'autre est à l'extérieur, en position d'analyse de ce geste. Il en ressort une complémentarité intéressante dans les approches mais aussi une nécessité d'inscrire ce binôme dans les modalités d'écriture d'un documentaire de création et non d'un documentaire à visée informative. Quelles sont les contraintes discursives afférentes à cette visée esthétique ?
- 8 Dans son ouvrage, Deleu établit plusieurs critères définitionnels d'un documentaire poétique. Nous avons retenu les éléments qui nous permettront d'en questionner les conséquences pour la transmission d'une mémoire radiophonique du travail de Klaus Michael Grüber. Selon Deleu, dans un documentaire de création, les sons ne sont pas obligatoirement désignés et par conséquent identifiables :
- Contrairement au documentaire d'interaction, le documentaire poétique s'accommode très bien du flou causal. L'instance médiatique n'est pas toujours présentée comme telle (l'auditeur ne sait pas toujours qui a conçu l'émission, il n'est pas orienté par une voix guide), l'identité des locuteurs n'est pas toujours révélée¹⁰.
- 9 Par ailleurs, « l'espace sonore laisse une plus grande place aux sons non vocaux, selon un traitement privilégiant lui aussi le flou causal (les sons créent un univers)¹¹ », et la matière sonore est hétérogène. Elle peut être composée de « lectures de textes, extraits musicaux, cinématographiques, théâtraux, qui se télescopent¹² ». Enfin, « l'effacement de l'instance médiatique [...] est le trait caractéristique du documentaire poétique, qui marque ainsi son opposition esthétique au documentaire d'interaction¹³ ». L'ensemble de ces indications ne constitue certes pas une règle à suivre mais indique une tendance esthétique dans un documentaire de création.

- 10 Ces différents critères ont en effet été soulignés par Véronique Lamendour, réalisatrice de *L'Atelier de la création* consacré à Grüber, au cours de l'entretien qu'elle nous a accordé. Si l'on perçoit bien l'intérêt de toutes ces conditions pour qu'un documentaire radiophonique poétique puisse advenir, la condition relative au flou causal de l'origine des sons, qui comprend aussi bien les extraits de spectacles que le nom des témoins, n'est pas sans interroger les conditions mémorielles de ce projet et c'est là un premier point nodal à examiner. En effet, les motivations des deux producteurs étaient de faire entendre l'atelier Grüber, donc de faire entendre le processus de création du metteur en scène. Or le théâtre repose sur des conditions physiques de présence de la scène et du public. Dès lors, originellement, les sons du travail de Grüber qui sont donnés à l'écoute n'existent pas pour eux-mêmes en tant que matière sonore mais dans une relation à la vision. Pourtant, l'acte de création d'un documentaire radiophonique va devoir faire exister ces sons pour eux-mêmes et modifier les conditions de leur réception. Précisément parce que la radio est un art acousmatique, les extraits de répétition qui sont convoqués dans cet atelier de création recentrent l'auditeur, initialement spectateur, sur le seul canal auditif et forcent son attention au grain de la voix, au souffle, à la sensation de l'espace que produit l'image sonore comme l'explique ici Daniel Deshays, dans un entretien avec Étienne Noiseau :

Un autre sens donné à l'image sonore est cette faculté qu'a le son de produire des sensations de volume, de matière, d'espace, sans être par ailleurs forcément reconnaissable. Il peut produire une image synthétique ou qui ne représente rien d'existant. Le son a la faculté de fabriquer un objet qui fait image. Mais qu'est-ce que « faire image » ? C'est cette faculté de produire en soi la sensation d'un volume, d'une matérialité, d'une plasticité, par déplacement, par transfert d'une sensation d'un monde (tactile ou visuel) à un autre. Ce que l'on reçoit dans les oreilles fabrique une image plastique, imaginaire¹⁴.

- 11 Ainsi les sons issus des répétitions de Klaus Michael Grüber que donne à entendre ce documentaire font image : non pas celle, unique, de leur condition d'existence réelle, mais celle plurielle de tous les auditeurs qui la reçoivent et qui voyagent dans sa plasticité sonore.
- 12 À partir de ces différentes précisions sur les conditions d'écriture d'un documentaire de création et afin d'envisager ses implications mémorielles, voyons comment est structuré l'atelier étudié. Nous observerons quels sont ses mouvements d'écriture et de quels matériaux il se compose. L'ensemble de ces éléments nous conduira à interroger la conciliation entre le cadre médiatique et le projet de transmission.

Un Atelier de la création sur Grüber : difficile conciliation entre le cadre médiatique et le projet de transmission

- 13 *L'Atelier Grüber* repose sur une structure qui traverse essentiellement trois thématiques majeures organisées selon l'ordre narratif suivant : le décor, la direction d'acteur et la réception de l'œuvre. Hormis les archives témoignant de la réception publique de l'œuvre, ce qui gouverne l'ensemble du documentaire a trait au processus de création de Klaus Michael Grüber. Les matériaux convoqués sont orientés vers le témoignage de l'intérieur, du temps des répétitions. Ces témoignages sont de diverses natures : il s'agit d'entretiens menés avec des collaborateurs du metteur en scène, de témoignages

d'acteurs, d'extraits de répétitions, de lectures de notes de mises en scène prises par des assistants tels Léonidas Strapatsakis¹⁵ et Mark Blezinger, ou encore par l'actrice Dominique Reymond qui a publié ses *Journaux de répétitions*¹⁶ avec Grüber pour *La Mort de Danton*¹⁷ et avec Vitez pour *La Mouette*¹⁸. Ces différentes paroles renseignent l'auditeur sur l'élaboration des décors et le rapport à l'espace dans le processus créateur, comme on peut l'entendre dans un extrait¹⁹ où Mark Blezinger interroge Antonio Recalcati et Ellen Hammer. L'enregistrement dont il est ici question a été réalisé par Mark Blezinger qui a réuni les collaborateurs de Grüber avec Gaëlle Maidon afin d'enregistrer des échanges sur le processus de création. Il est conçu dans la perspective de produire une trace mais ne s'inscrit pas encore dans le dispositif mis en œuvre pour le projet à destination de France Culture. On y entend un son de piètre qualité que la réalisatrice a habillé de différents effets pour créer un environnement naturel à ces échanges alors qu'ils ont été enregistrés dans une pièce. Les sons de vent, de chouettes, de grillons et de pétanque que l'on perçoit en arrière fond ont été ajoutés par Véronique Lamendour, car elle nous informe avoir rebondi sur le fait que les collaborateurs de l'*Atelier Grüber* avaient l'habitude de se réunir en « buvant des coups » et en jouant à la pétanque. On entend ainsi comment l'archive sonore se trouve modifiée par le geste de réalisation qui a en charge de créer une matière sonore plus épaisse, composée de différents sons, et qui cherche aussi bien sûr à atténuer la mauvaise qualité de l'enregistrement produit.

- 14 Par ailleurs, un grand nombre de témoignages d'acteurs racontant l'effet que produisaient sur eux la direction de Grüber et la façon dont se déroulaient les répétitions, offrent à l'auditeur une parole intime en même temps que des informations sur le rapport du metteur en scène à l'acteur. Tous racontent comment Grüber les mettait à nu, les dépouillait de tout savoir-faire, de tout tic ou habitude qui, selon eux, les protégeaient du bouleversement que cherchait à provoquer le metteur en scène. Au fil de ces différents récits et des extraits sonores convoqués dans la réalisation, l'auditeur est invité à traverser six spectacles que sont *Hypérion*²⁰, *Bérénice*²¹, *La Mort de Danton*, *Winterreise*²², *Les Bacchantes*²³ et *Iphigénie en Tauride*²⁴, auxquels vient s'ajouter le film *Les Amants du Pont-Neuf*²⁵. Mais ce ne sont là que des fragments qui offrent un voyage en pointillé dans le paysage sonore grüberien, car l'enjeu n'est pas d'être dans l'exhaustivité.
- 15 Pour ce qui concerne les matériaux composant le documentaire, on dénombre trois catégories de sons d'origines et de qualités diverses. Une première catégorie, majoritaire dans ce documentaire, est formée par l'ensemble des documents préexistants aux tournages. Il s'agit d'archives privées de Mark Blezinger, d'archives de la Comédie-Française, d'enregistrements de témoignages à l'occasion de rencontres publiques, d'archives audiovisuelles qui peuvent être de l'ordre du documentaire sur Grüber ou de captations de spectacles ainsi que d'entretiens menés par les deux producteurs dans la volonté de fabriquer des traces sur le processus créateur, comme nous l'avons entendu à propos du décor. Tous ces matériaux ont été triés afin d'entrer dans l'écriture du documentaire, sachant que la qualité sonore des archives privées de Mark Blezinger n'était pas toujours suffisante pour qu'elles soient intégrées dans la réalisation.
- 16 La deuxième catégorie de sons se situe dans ce que l'on nomme le dispositif d'enregistrement, c'est-à-dire le cadre dans lequel la réalisatrice inscrit tous les enregistrements effectués pour le projet. Ce sont ici les lectures d'extraits de son journal de répétition par Dominique Reymond, enregistrées à la Comédie-Française, lectures auxquelles se sont ajoutés des dialogues entre la comédienne et le décorateur Michel Bernard à propos de *La Mort de Danton*, ainsi qu'un autre dialogue entre Michel Bernard et

Léonidas Strapatsakis. Ces sons ont donc été enregistrés dans un lieu en relation avec le travail de Grüber, la Comédie-Française. D'autres entretiens, menés entre les deux producteurs délégués, ont été enregistrés en studio dans un environnement sonore neutre afin de pouvoir travailler l'habillage sonore en réalisation.

- 17 Cela nous conduit à présenter la troisième catégorie de sons, tous ceux convoqués par Véronique Lamendour en tant que réalisatrice pour faire en sorte que le documentaire se maintienne dans la case de programmation de *L'Atelier de la création*. Ils produisent une tonalité sonore, en l'occurrence choisie avec les deux producteurs, et cette ambiance, liée à l'univers sonore du metteur en scène, est celle de la nature : des sons empruntés à la bibliothèque numérique de Radio-France ou extraits d'enregistrements, non pas pour le sens des paroles mais pour la texture des sons, une matière qui sculpte le documentaire et emporte l'auditeur dans un rapport sensible au projet. Les sons de nature réunis par Véronique Lamendour sont ceux de la mer, des vagues, des mouettes, du vent et de la pluie, des grillons, des hululements de chouette, des branches agitées par le vent. Outre ces sons qui habillent des enregistrements et créent une strate poétique dans l'écoute, figure un ensemble de musiques en lien avec les spectacles de Grüber. Qu'il s'agisse d'habiller la parole ou d'assurer des transitions dans le documentaire, ce sont là les marques de la réalisation. On est donc dans un principe narratif chargé de faire entendre les traces du processus de création de Klaus Michael Grüber, tout en produisant un objet radiophonique artistique.
- 18 Si nous avons commencé cet article par la définition des critères constitutifs du documentaire de création, avant d'aborder plus précisément les matériaux qui composent cet *Atelier de la création*, c'est parce que nous sommes face à un objet radiophonique tiraillé entre deux positions : d'une part, faire entendre les traces de Grüber, avec la volonté de transmettre une mémoire ; produire un *Atelier de création*, d'autre part. Dès lors l'équipe de production doit pouvoir s'emparer de son matériau dans une liberté de création par rapport aux sons qui le composent et à leur texture, et non pas uniquement par rapport aux discours, afin de permettre à l'auditeur de faire un voyage sonore, une expérience sensible, comme le rappelle Christophe Deleu :

Le documentaire poétique s'appuie sur une écoute dite « réduite », et considère le son pour lui-même. C'est moins le sens des propos entendus qui est central, que la valeur esthétique des univers sonores. Le documentaire devient un objet sonore à part entière. L'écoute figurative (qui s'intéresse à la provenance des sons) et l'écoute codale (qui se fixe sur le sens du message délivré) seront ici au second plan

²⁶.

- 19 C'est précisément ce hiatus entre le projet des producteurs et l'objectif de la réalisatrice – responsable et garante du respect des critères de l'émission – qui nous incite à nous demander en quoi et comment le documentaire de création peut participer d'une mémoire radiophonique du théâtre. Car si le producteur Mark Blezinger trouve sa place dans ce dispositif de témoignage du processus de création, et peut intervenir en tant que témoin lui-même, le second porteur du projet, Gaëlle Maidon, modifie cet angle en intégrant le point de vue et le système discursif du spécialiste. En effet, nous avons souligné la condition du flou causal de l'origine des sons et des locuteurs comme une règle d'écriture du documentaire de création. Or il est difficile pour la chercheuse de s'accommoder de cette condition et le documentaire qui en ressort est à mi-chemin entre le documentaire poétique et le documentaire à visée informative : parfois l'auditeur ignore le nom des locuteurs et la référence des extraits de spectacles qu'il entend ; mais à d'autres moments, plus fréquents, l'instance médiatique intervient non seulement pour

informer sur l'origine de la parole mais aussi pour tenir un discours sur le processus créateur.

- 20 Il nous semble utile à présent de comparer la réalisation de cette œuvre radiophonique à un autre documentaire produit pour l'émission *La Fabrique de l'histoire : Les Paravents* 66²⁷, diffusé dans le cadre d'une semaine consacrée au rapport entre théâtre et politique. La mise en regard de ces deux projets relatifs au théâtre et s'inscrivant dans deux programmes distincts permet de souligner l'importance de la production et par conséquent du cadre médiatique sur la transmission d'une mémoire radiophonique du théâtre.
- 21 Le documentaire d'Anaïs Kien et Charlotte Roux sur la polémique suscitée par *Les Paravents* de Jean Genet lors des représentations données au Théâtre de l'Odéon en 1966, relève du documentaire à visée informative. Dès lors, son procédé narratif n'obéit pas aux mêmes règles que celles qui régissent le documentaire de création et il n'est pas question de provoquer le moindre flou causal sur la provenance des sons et des locuteurs. Le documentaire donne à entendre les témoignages d'importants acteurs de l'époque, et des spécialistes de l'œuvre de Genet. Ces paroles ont été recueillies pour les besoins du projet radiophonique dans un argumentaire précis. Elles sont ensuite articulées avec des extraits d'archives sonores, afin de mettre en place une réalisation où le passé éclaire les voix du présent, mais surtout afin de faire entendre le passé puisqu'il s'agit d'une émission consacrée à l'histoire. Par ailleurs, l'instance médiatique de la productrice ne s'efface jamais et c'est par sa voix que l'auditeur est amené à cheminer dans l'enquête qu'elle mène pour établir les conditions sociohistoriques de l'évènement relaté. Le projet d'un documentaire à visée informative doit être clairement défini. Il n'est pas conçu pour permettre à l'auditeur de faire une expérience sensible dans la plasticité sonore, comme on a pu le voir dans le documentaire consacré à Grüber. Chaque son est choisi pour sa capacité d'argumentation. Contrairement à celui du documentaire de création, l'auditeur d'un documentaire informatif est engagé dans une écoute figurative et codale.
- 22 On observe ainsi une réelle différence entre deux documentaires radiophoniques selon la visée poursuivie et le cadre de programmation dans lequel ils s'inscrivent. Au sein d'une même typologie de format, des écarts se creusent dans la construction des rapports qui s'établissent avec le sujet et par conséquent avec l'auditeur. Si nous estimons que le documentaire radiophonique participe d'une mémoire sonore – et pas seulement phonique – du théâtre, nous ne pouvons ignorer les implications des conditions de production dans le processus mémoriel ouvert par cet objet radiophonique. Il en va dès lors d'une variation sur la mémoire du théâtre comme pour toute entreprise de création à partir du passé, et la relation que nous entretenons avec ce format ne peut se construire sur les mêmes critères que ceux qui servent à examiner des archives radiophoniques du théâtre.

Conclusion

- 23 Quelle mémoire radiophonique aura donc permis de transmettre le documentaire de création consacré à Klaus Michael Grüber ? On peut dire qu'il a fait entendre un discours sur le geste de création et a fait appel en cela à une mémoire chargée d'informer, de donner des éléments de compréhension du processus créateur, cette dynamique permettant peut-être de susciter l'envie d'aller plus loin dans la découverte de l'œuvre grüberienne. Par ailleurs, le caractère narratif du geste de création radiophonique offre à

l'écoute des archives qui ont été modifiées par le fait qu'elles soient devenues des éléments de grammaire au service d'une réalisation. De même, leur inscription dans une réalisation poétique employant des sons naturels ainsi que des musiques, de manière à offrir des respirations et à envelopper l'auditeur dans une traversée sonore, redouble leur puissance d'évocation. Dès lors ce documentaire de création a aussi et surtout proposé un voyage sonore dans l'univers du metteur en scène et permis d'établir un rapport uniquement auditif avec le processus créateur d'un art fondé sur le regard, sur l'écoute et la coprésence. En ce sens, le documentaire radiophonique qui s'empare du théâtre – contrairement au théâtre radiophonique qui intègre le média dans sa condition d'existence – modifie le lien entre l'objet et l'auditeur et crée un autre espace mémoriel, fondé sur le son.

BIBLIOGRAPHIE

Blezinger, Mark (prod. dél.), Maidon, Gaëlle (prod. dél.) et Lamendour, Véronique (réal.), « Klaus Michael Grüber : de l'atelier à la scène, évocation d'un poète... » in I. Omélianenko (prod.), *L'Atelier de la création*, Paris, France Culture, 29 avr. 2015, 59 min.

Deleu, Christophe, *Le Documentaire radiophonique*, Paris, L'Harmattan, 2013.

Farabet, René, « Écrire avec des sons... », *Telos*, n° 60, Segunda Epoca, 2004, http://www.acsr.be/wp-content/uploads/revista_TELOS_Ecrire_avec_des_sons.pdf

—, « Le théâtre des opérations », in *Conférence - Sons de plateaux*, Radio Grenouille, 15 mars 2008 : <http://www.radiogrenouille.com/audiotheque/le-theatre-des-radio-operations-rene-farabet/>

Kien, Anaïs (prod. dél.) et Roux, Charlotte (réal.), « *Les Paravents 66* », in E. Laurentin (prod.), *La Fabrique de l'histoire*, Paris, France Culture, 12 juil. 2011, 55 min.

Maidon, Gaëlle, « Le dépassement de la mise en scène et la question de la théâtralité dans l'itinéraire de Klaus Michael Grüber », sous la dir. de Jean-Louis Besson, Université Paris 10, 2 juil. 2009.

Noiseau, Étienne, « L'image sonore, le travail de la mémoire et le désir de l'écoute - Conversation avec Daniel Deshays », <http://syntone.fr/>, 18 sept. 2015.

Reymond, Dominique, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, Paris, Klincksieck, 2014.

NOTES

1. R. Farabet « Le théâtre des opérations ». Le texte de la conférence est également disponible en ligne : http://www.acsr.be/wp-content/uploads/revista_TELOS_Ecrire_avec_des_sons.pdf

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Les Paravents* de Jean Genet, mise en scène de Roger Blin. La création eut lieu à l'Odéon-Théâtre de France le 16 avril 1966.

5. C. Deleu, *Le Documentaire radiophonique*.
6. Les sons qui sont enregistrés pour la réalisation d'un projet sont envisagés dans un dispositif dans lequel plusieurs questions sont posées. Par exemple : De quels enregistrements a-t-on besoin ? Que va-t-on chercher lorsqu'on part en tournage ? Comment enregistre-t-on ? Dedans ou dehors ? En studio ? Dans l'environnement du témoin ? Une ambiance ? Comment donne-t-on à entendre l'espace ? Ces conditions déterminent la matière sonore alors que les sons qui préexistent au projet sont intégrés pour ce qu'ils sont avec les conditions d'enregistrement qui furent les leurs.
7. M. Blezinger, G. Maidon et V. Lamendour, « Klaus Michael Grüber : de l'atelier à la scène, évocation d'un poète... ».
8. Mark Blezinger a été assistant metteur en scène de Klaus Michael Grüber pour *Le Roi Lear* en 1985 et *L'Affaire de la rue de Lourcine* en 1988.
9. G. Maidon, « Le dépassement de la mise en scène et la question de la théâtralité dans l'itinéraire de Klaus Michael Grüber ».
10. C. Deleu, p. 167.
11. *Ibid*, p. 170.
12. *Id.*
13. C. Deleu, p. 191.
14. É. Noiseau, « L'image sonore, le travail de la mémoire et le désir de l'écoute. Conversation avec Daniel Deshays ».
15. Léonidas Strapatsakis a été l'assistant à la mise en scène de Grüber pour *Bérénice* en 1984 et pour *La Mort de Danton* en 1989.
16. D. Reymond, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*.
17. Georg Buchner, *La Mort de Danton*, mise en scène de Klaus Michael Grüber. La création eut lieu au Théâtre Nanterre-Amandiers, le 20 septembre 1989.
18. Anton Tchekhov, *La Mouette*, mise en scène d'Antoine Vitez. La création eut lieu au Théâtre national de Chaillot, le 9 février 1984.
19. M. Blezinger, G. Maidon et V. Lamendour, *op.cit.*, 18' 06 à 19' 14.
20. Friedrich Hölderlin, Bruno Maderna, *Hypérion*, mise en scène de Klaus Michael Grüber, direction musicale de Peter Eötvös, Opéra-Comique, Paris, 1991.
21. Jean Racine, *Bérénice*, mise en scène de Klaus Michael Grüber, création le 1^{er} décembre 1984 à la Comédie-Française.
22. *Winterreise* d'après Friedrich Hölderlin, mise en scène de Klaus Michael Grüber, production de la Schaubühne am Halleschen Ufer Berlin, réalisée à l'Olympiastadion de Berlin, 1977.
23. Euripide, *Les Bacchantes*, mise en scène de Klaus Michael Grüber, Schaubühne am Halleschen Ufer Berlin, 1974.
24. Goethe, *Iphigénie en Tauride*, mise en scène de Klaus Michael Grüber, Schaubühne am Lehniner Platz, 1998.
25. Leos Carax, *Les Amants du Pont-Neuf*, Films A2, Gaumont International et Les Films Christian Fechner, 1991.
26. C. Deleu, *Le Documentaire radiophonique*, p. 171.
27. A. Kien (prod. dél.) et C. Roux (réal.), *Les Paravents 66*.

RÉSUMÉS

Bien que difficile à définir, le documentaire radiophonique est soumis à des critères de réalisation en fonction de son cadre de production. L'analyse du documentaire de Mark Blezinger et Gaëlle Maidon en hommage à Klaus Michael Grüber invite à penser les liens entre le format médiatique et la construction d'une mémoire radiophonique du théâtre.

Though uneasy to define, the radio documentary is submitted to achievement criteria which are a function of its frame of production. Analyzing Mark Blezinger and Gaëlle Maidon's documentary in homage to Klaus Michael Grüber induces us to think upon the relationships between the media format and the construction of a radio memory of the theatre.

INDEX

Mots-clés : documentaire radiophonique, théâtre, Klaus Michael Grüber

Keywords : radio documentary, theatre, Klaus Michael Grüber

AUTEUR

SÉVERINE LEROY

Docteure en études théâtrales, ingénieure de recherche pour le projet de recherche européen ARGOS, Université de Rennes 2 et productrice déléguée à France Culture.

Parmi ses publications et réalisations radiophoniques :

Sur les routes : petite et grande histoire de la décentralisation théâtrale, 2016, <http://micro-sillons.fr/category/audiotheque/>

Documentaire « Didier-Georges Gabilly. Revenir sur les lieux », in S. Leroy (prod. déléguée) et N. Salles (réal.), *Une vie, une œuvre*, production France Culture, diffus. été 2017.

« Les sons de l'arrière : processus de création d'un paysage sonore historique », in V. Mehl et L. Péaud (dir.), *Paysages sensoriels : quelle place dans les sciences humaines et sociales*, colloque de l'université de Bretagne Sud, 12-13 oct. 2017. Publication en ligne sur le site collectif Micro-sillons dans la rubrique « Labo » : <http://micro-sillons.fr/archives-creation-sonore/>