



FACULTÉ
DE LETTRES, TRADUCTION
& COMMUNICATION



UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

Pour un art radio-scénique

Mettre en scène les f(r)ictions

Thèse présentée par Sébastien SCHMITZ

en vue de l'obtention du grade académique de Docteur en Art et Sciences l'art
Année académique 2024-2025

Sous la direction du Professeur Karel VANHAESEBROUCK (ULB) et de
Michel WOUTERS (IAD)

[CIASP]

Jury de thèse :

Paul ARON (Université libre de Bruxelles)
Aurélia BALBONI (IAD)
Olivier HESPEL (Université libre de Bruxelles)
Céline BERNARD

Outre ce document écrit, le corpus de cette thèse consiste en :

- La pièce radio-scénique créée en 2023 : *Beaux Jeunes Monstres* (captation 2023 au Varia)
- La pièce radio-scénique créée 2016 : *Piletta Remix* (captation 2017 au Botanique)
- Les fictions radiophoniques suivantes :
 - *Beaux Jeunes Monstres*, 5 épisodes (2016)
 - *La Brebis Galeuse* (2018)
 - *Dans Les Creux Dangereux ou La Louve Abîmée* (2020)
 - *Everyone Everywhere* (2021)

Et des documents d'analyse qui intègrent le matériel de thèse

- La captation de *Beaux Jeunes Monstres*, commentées par Florent Barat et moi
- 2 documents audio : « Derrière le voile radio-scénique » :
 - Episode 1 : Les coulisses de *Beaux Jeunes Monstres*
 - Episode 2 : Les workshops de Dinard

Tous ces documents sont consultables sur la page « Matériel thèse, Sébastien Schmitz », non répertoriée (écoute au casque ou sur une bonne écoute de préférence) :

https://youtube.com/playlist?list=PL1VWjuNF0t4nigTQZDlcdH_jss8jGoAji&si=mspViuZtn5hUxjhD

Remerciements :

- Je souhaite avant tout remercier les membres des deux institutions académiques, l'Université Libre de Bruxelles et l'Institut des Arts de Diffusion qui, grâce à leur dévouement ont permis à ma recherche de s'inscrire dans le cadre de l'Ecole Doctorale 20 : Manuel Couvreur, Olivier Poncelet et Etienne Baffrey. Je remercie ceux qui ont rejoint généreusement mon comité d'accompagnement, Dominique Nasta, Carmelo Ianuzzo et mon co-directeur Michel Wouters de leur écoute réactive et de leurs conseils réguliers. Je voudrais remercier chaleureusement mon directeur Karel Vanhaesebrouck d'avoir ouvert des pistes, alimenté mes sources, encouragé la concision rédactionnelle et soutenu avec conviction la forme artistique de la thèse en Arts et Sciences de l'art ;
- Merci à Elise Neirinck et Emilie Praneuf pour leur collaboration à la dimension visuelle de ce document écrit, respectivement à la mise en forme graphique et la création de dessins ;
- Merci à Elodie Hervier et Guillaume Abgrall pour les précieuses discussions radio-scéniques ; merci à Etienne Magain pour ses conseils.
- Merci aux compagnons du bel artisanat cité dans certains des articles, aux membres du Collectif Wow ! et en particulier son auteur Florent Barat, qui font véritablement partie de toutes les étapes de la thèse, si bien au cours des expérimentations artistiques que durant tout le déroulement du laboratoire et des mises à l'épreuve didactiques. Merci aux participant.es des ateliers ouverts qui ont permis d'approfondir le laboratoire radio-scénique ;
- Merci à l'ACSR d'avoir partagé une passion et une communauté de pratiques artisanales, en particulier à Christophe Rault et Yvan Hanon ;
- Merci à mes proches, mes beaux-enfants, Caro et Fabienne d'avoir enduré, accompagné et soutenu cette démarche de recherche non financée, qui s'est naturellement installée dans la sphère de vie privée ;
- Merci à mon institution, l'IHECS, d'avoir soutenu et encouragé cette démarche ;

À mon grand-père, René Anseroul, qui m'a encouragé à écouter le monde.

J'invite la lectrice et le lecteur à voir en chaque personne, passionné, artisan mentionné au masculin dans ce texte, une neutralité de genre.

GE D'EXPÉRIENCE

RÉFLEXIONS ET PARTA

POUR UN ART DE LA F(R

JECTION RADIO-SCÉNIQUE

Sébastien

Schmitz

Table des matières

INTRODUCTION	1
Reconstituer le fil chronologique et sensible : « Je »	1
1 Pourquoi la radio-scénie ?	5
1.1 Engagement, revendication... provocation	5
1.1.1 Le podcast : (r)évolution, désillusion... « Ils nous prennent pour des audios »	5
1.1.2 L'invisibilisé du théâtre : Inonder la scène	7
2 Comment la radio-scénie ?	9
2.1 Du terrain à la problématique :	9
2.1.1 Dégager la question de recherche	9
2.1.2 Inscrire la problématique dans un état de l'art.....	10
3 Méthodologie	24
3.1 Expérimenter les opportunités et limites à partir de transpositions	24
3.2 Partage des savoir-faire mobilisés au cours de ces opérations radio-scéniques.	26
3.3 Sur les enjeux d'observer et analyser son propre travail artistique	27
3.3.1 Deux postures.....	27
3.3.2 Collectif créatif – Individuel – Collectif pédagogique.....	28
3.4 Où nous situons-nous ? Expérimentation et entretiens.	29
3.5 Organiser la temporalité et les espaces de recherche	31
3.5.1 Les résidences ou laboratoires de création.....	31
3.5.2 Les ateliers pédagogiques ou laboratoires de recherche :.....	33
3.5.3 Le discours réflexif ou laboratoire d'incubation :	34
3.5.4 Articulation - enchevêtrement	37
3.6 Le matériel de la thèse :	37
4 EXPRESSION RADIOPHONIQUE : Musicalité, esthétiques et dramaturgies sonores.....	39
4.1 La composition musicale comme moteur de réalisation sonore dans la fiction radiophonique	41
4.1.1 Balises, contexte.....	42
4.1.2 Analyses depuis le (home) studio.....	44
4.1.3 Poursuivre les recherches formelles	54
4.2 Frictions contemporaines : Enjeux de (ré)écriture de la page au sonore	56
4.2.1 Substitution	57
4.2.2 Renversement	59
4.3 Résultats et perspectives.....	61
4.3.1 Pour une critique radiophonique de la fiction	61
4.3.2 Pour perpétrer la multiplicité formelle : Héritage d'un art radiophonique	62

4.3.3	Pour une exposition de cet art acousmatique : défi radio-scénique	63
5	F(R)ICTIONS RADIO-SCENIQUES. Mettre en scène la fabrique de création radiophonique	64
5.1	Etat des lieux	64
5.2	Laboratoire de dispositifs avec le Collectif Wow !	66
5.2.1	La recherche du dispositif : <i>Piletta Remix</i> (2015-2019)	66
5.2.2	L'introduction du casque sans fil	68
5.2.3	Créer l'espace radiophonique sur scène : <i>Beaux Jeunes Monstres</i> (2019-2023)	73
5.2.4	Résultats d'une progression du dispositif radio-scénique :	80
5.2.5	Perspectives : apports du dispositif radio-scénique au sonore du théâtre.....	82
5.2.6	Ouvrir des pistes.....	84
6	Transposer la fiction <i>Beaux Jeunes Monstres</i> : Mettre en scène la fabrique sonore.....	86
6.1.1	La fabrique de l'illusion. Fictionnalisation radiophonique et distanciation théâtrale ..	86
6.1.2	Mettre la fabrique en lumière	88
6.1.3	L'interprète de la fabrique radio-scénique. Technique radiophonique, dé-psychologisation.....	90
6.1.4	Mettre en scène la fabrique de fiction : « sur-montrer »	95
6.1.5	Résultats	99
6.1.6	Perspectives. Entre les planches	101
7	Organiser la partition radio-scénique : conduite, musicalité	102
7.1	Matériaux inscrits et vivants : enjeux.....	102
7.2	Description du logiciel Ableton Live	104
7.3	Détournement de l'outil.....	105
7.3.1	Conduite d'émission radiophonique	105
7.3.2	Mon détournement radio-scénique.....	106
7.4	Outil d'écriture	108
7.4.1	Souple, suspendu et sensible	110
7.4.2	Mise en scène du geste	111
7.4.3	Défier l'essence du son.....	112
7.5	Résultats et perspectives.....	113
	CONCLUSIONS	115
	Limites	115
	La fiction radio comme antichambre de la scène	116
	La scène comme théâtre de la radio	117
	Perspectives : Une question pour la suite	120
	Guide des abréviations.....	122
	Concernant les guillemets :	122

Fiches des œuvres du corpus:	123
Beaux Jeunes Monstres (BJM): radio-scénie, 2023	123
Beaux Jeunes Monstres (BJM) : série fiction radio; 2016	124
Dans Les Creux Dangereux ou La Louve Abîmée (fiction radio 2020)	125
Piletta Remxi (PR) : Radio-scénie 2016	126
Everyone Everywhere (fiction 2021)	127
La Brebis Galeuse : 2019	128
BIBLIOGRAPHIE	129

Avant-propos

Le rideau est levé. Couché sur l'épaisse fourrure noire qui recouvre le plateau, dans le cocon d'une lumière tamisée, mon regard se pose sur les éléments qui m'entourent. Silence. Micros, instruments, boîtiers d'effet sonores, accessoires de bruitage, feutrines, et des dizaines de câbles minutieusement alignés en un chemin qui les mènent à une console. C'est notre décor. Une mise en scène des coulisses radiophoniques. Une illusion pour plonger dans la magie d'une écoute sensible, d'un théâtre intérieur. Je me redresse et me tourne vers la salle encore vide. Sur chaque siège est posé un casque audio dont une led bleue indique qu'il est allumé. 400 lumières bleues ce soir. Elles attendent les oreilles des *spect-auditeurs*. Reliés par les ondes, les casques diffusent déjà notre message d'accueil dans le creux de ces petits haut-parleurs : *Bienvenue. Ce soir, nous partagerons ensemble, une intimité collective. Ce soir, c'est le sonore qui fait le spectacle*. Les voix de mes complices qui s'échauffent en coulisse me sortent de ma rêverie. Je les écoute. Je reconnais les harmonies du Staber Mater que nous entonnerons en chœur polyphonique dans moins d'une heure. Mais ce ne seront plus les mêmes voix. Elles se distordront. Les corps en tension se frotteront à la technique, les interprètes adapteront leur jeu aux micros. Avec une attention précieuse, sur-sensibilisés par notre audition, nous ferons de cette machinerie une matière organique, expressive, vivante. J'ajuste les branchements des micros qui relient mon piano à queue aux boîtiers électroniques. Je teste ses effets sur les quelques notes de la chacone de Bach qui ouvrira le spectacle. Je vérifie pour la troisième fois que mon laptop est bien chargé... le spectacle ne peut se jouer sans le logiciel qui lui sert de conduite. Tout y est inscrit. C'est ma partition. Et pourtant, chaque soir, ce sera différent. Les sons préparés attendent d'être mis en frictions avec le réel pour une orchestration vivante de l'imaginaire. Ce soir, c'est la première de *Beaux Jeunes Monstres*. Nous sommes prêts. Plus que quelques minutes avant l'arrivée du public. J'attends. Soudain pris par un vent de nostalgie, un souvenir lointain ressurgit de ma mémoire...



Pythagore a dressé

le voile

entre lui

et

ses élèves,

créant l'expérience
acousmatique
si chère

à l'art

radiophonique.

La radio-scénie
s'amuse à

le retirer,

comme

on lève

RIDEAU

la tenture
qui cache

le plateau

de théâtre.

Que reste-t-il alors

de l'expérience

acousmatique ?

INTRODUCTION

Reconstituer le fil chronologique et sensible : « Je »

... Une nuit d'été Lisboète, il y a une quarantaine d'années. J'assiste à un concert de Fado. Émerveillé du haut de mes quatre ans, je subis, de façon totalement inconsciente, la puissance évocatrice du sonore véhiculée par les harmonies douces-amères. Les sons qui se produisaient là, sous mes yeux, semblaient porter en eux la *saudade* de lieux et de temps bien plus éloignés, voire de mythes, que j'ignorais totalement, mais dont l'évocation à l'écoute des chants suscitait en moi un imaginaire foisonnant. M'ayant vu hypnotisé, transpercé par ce moment musical, mes parents eurent la judicieuse idée de m'offrir pour la Noël suivante, un petit synthétiseur disposant, en plus de ses deux octaves, de petits boutons « harmony » rouges et noirs ; rouge pour les accords majeurs, noir pour les mineurs. Je m'amuse alors avec cette première machine musicale à associer les couleurs à des sonorités, les informations visuelles à des sensations auditives. J'expérimente aussi par ce jeu d'interaction entre mes gestes et les conséquences sensibles qu'ils produisent, une forme d'esthésie.

Cette pratique de l'écoute sensible se poursuit avec l'apprentissage du piano à l'Académie d'Ixelles et ma professeure Sylvie Jacquemin. Nous sommes en 1986. Avec cette ancienne élève d'Edouardo del Pueyo, j'explore pendant de longues années l'étendue du toucher par les « papilles de la pulpe des doigts », et la méthode de décomposition par groupes de notes permettant une acquisition et une mémorisation progressive de segments. Pour s'approprier une œuvre de piano, il faut la décortiquer, mains séparées d'abord, en identifier les motifs mélodiques, explorer ses épaisseurs harmoniques, étudier ses mouvements, cadences et variations rythmiques. Absorber de la sorte la partition par fragments, touches impressionnistes, permet de révéler par l'effet d'innombrables répétitions, des indices narratifs sous-jacents tapis au fond de micro-séquences musicales. En faisant corps avec toutes ces parties, on essaye ensuite de faire apparaître la fresque, le récit de leur assemblage. Et le plaisir est jubilatoire d'améliorer, par l'effet d'un va-et-vient entre une écoute intense et des gestes répétés et sans cesse ajustés, les événements conditionnant une esthétique, une plastique sonore au service de l'histoire. Les fugues de Bach, sonates de Scarlatti, impromptus de Schubert m'accompagnent encore quotidiennement, révélant toujours de nouveaux indices enfouis dans leurs ritournelles. Cette approche dramaturgique de la musique dite classique, je l'adopterai par la suite avec toutes les autres esthétiques musicales : celles dont les lourdes vibrations d'une jeunesse urbaine transpirent sur les murs gras des *dancefloors* jusqu'aux petites heures, celles portées par la magie polyphonique de chants populaires d'Italie, celles héritées du free jazz qui font vaciller les repères de prévisibilité, celles qui explorent la puissance du silence et questionnent par l'introduction d'instruments non

traditionnels le rapport entre musique et bruit. Mais surtout, ce goût pour la (dé)structuration des arrangements musicaux et les exercices répétés d'une pratique d'écoute active allait se répandre et contaminer, sans même que je n'en prenne conscience, mon rapport à d'autres pratiques artistiques.

Il y eut la rencontre avec le média radiophonique : musical et d'information d'abord au cours d'études de communication et sur des radios associatives ; d'expression artistique ensuite, à partir de 2008 avec notamment l'Atelier de Création Sonore Radiophonique de Bruxelles, et la découverte de formats innovants des débuts d'Arte Radio. En écoutant ces créations aux traitements originaux, je ne pouvais m'empêcher de rapprocher cette radio d'un autre langage que je consommais passionnément à cette époque, me repassant inlassablement les œuvres de Pasolini, Lynch, Kubrick, Greenaway : le cinéma. À l'ACSR, je profiterai de précieux moments de compagnonnage par lesquels je me nourris d'une grammaire spécifique à la création radiophonique et prends conscience, une fois de plus, que l'instrument crée son langage propre. « On ne joue pas Bach de la même manière au piano qu'à l'orgue », me rappelai-je alors de mes cours de musique, alimentant l'idée selon laquelle l'instrument n'est pas que l'intermédiaire d'une opération technique mais bien le medium d'une expression propre nécessitant d'en apprivoiser les codes : la pression du doigt sur la touche comme vecteur de dynamique pour inscrire des nuances. Et de fait, la mise en forme des sons ne constitue pas un vernis plaqué sur des mots, le survêtement d'un contenu, mais bien la condition essentielle de l'expression radiophonique. C'est d'ailleurs dans le sillon de ce principe que j'explorerai mon langage, grâce à de riches et nombreuses collaborations. Car « la radio est un sport d'équipe », s'amuse à dire mon ami réalisateur Guillaume Abgrall. Au cours de cette période où je passe par toutes les étapes de l'écriture radiophonique, de la prise de son à la mise en ondes, je continue de collaborer à des projets de mise en scène en tant que créateur sonore au plateau, m'amusant à chercher les divergences et points de rencontres entre deux territoires cousins dont j'essaye d'élargir le point d'intersection. Ma professionnalisation radiophonique m'a amené à me spécialiser à la réalisation de fictions, mais aussi à la composition des musiques et à leur mise en ondes, c'est-à-dire le (re)montage et l'ajustement des arrangements au sein de la structure narrative. En 2014, j'entame une longue collaboration avec l'auteur Florent Barat, qui ouvre un terrain de créativité nouveau par lequel nos écritures mutuelles, de prose et musicale, exploseront en frictions particulièrement fertiles émergeant de la rencontre des mots et des sons. Ceci m'amènera à rejoindre Le Collectif Wow ! que Florent avait contribué à créer en 2011 auprès notamment d'Emilie Praneuf, Amélie Lemonnier et Michel Bystranowski. Habitué aux hybridations médiatiques, nous allions poursuivre avec ses quelques membres issus de la scène, de l'audiovisuel, de l'ingénierie sonore et de la musique, la recherche autour des écritures sonores, et notamment, celle d'une transposition du langage radiophonique à la scène.

La synthèse du fond et de la forme, intrinsèque à la plupart des disciplines artistiques, je la défends aussi depuis 18 ans en tant qu'enseignant de la radio. À l'IHECS¹ d'abord, j'apprends, lors de mes premières années, à transmettre les pratiques radiophoniques au sein d'ateliers. Les années passent et la logique de progrès technologique fait évoluer les usages numériques en produisant un matériel de plus en plus léger, des applications facilitées par des outils ergonomiques, et un lexique nouveau engendré par un marketing dont le terme « podcast » incarne l'implacable démonstration. Les outils font apparaître des gestes nouveaux pour façonner un langage sonore qui conserve quant à lui sa grammaire, ses fondamentaux. L'engouement pour les études de communication élargit la population étudiante et transforme le parcours de l'étudiant, nous obligeant à repenser les manières d'enseigner les médias, dont la radio. Ceci me pousse à replacer la pratique radiophonique (et donc celle du *podcast* bien entendu), dans un contexte holistique en développant, au travers de nouveaux cours ex-cathedra, une pédagogie herméneutique des écritures sonores, s'inscrivant plus largement dans ce que l'on nomme aujourd'hui les *Sound Studies* (dont la traduction française peu usitée devient « Etudes Sonores »²), par lesquelles l'étude du sonore croise celles des sciences humaines et intègre des dimensions philosophique, psychologique, phénoménologique, cognitive, politique, culturelle, technique.

Pendant une quinzaine d'années et au cours de nombreux stages et ateliers que j'anime³, je diversifie les expériences pédagogiques et observe des publics hétérogènes désireux de se former à des usages spécifiques et variés de la radio : réalisation, écriture sonore, interprétation, montage, composition et habillage sonore, radio-scénie. Par les échanges avec ces différents publics, j'observe la multiplicité des pratiques d'écoute. À travers leurs attentes, doutes, frustrations, leur enthousiasme, je découvre la relation profondément intime et unique que chacun entretient avec le phénomène sonore et le medium radiophonique. Mon entêtement didactique se heurte pourtant à la frustration d'une réalité systémique : il n'existe pas d'école radiophonique⁴. Le savoir-faire se transmet dans des lieux de niche ou s'enseigne dans des hautes écoles et universités qui, par défaut, soumettent son apprentissage aux contingences et priorités de leurs sections ou spécialisations, compartimentant de fait l'acquisition de ses pratiques : la technique radiophonique aux techniciens du son, l'information radiophonique aux journalistes, la réalisation et l'écriture radiophonique aux metteurs en scène, le jeu au micro aux

¹ Institut des Hautes Etudes de Communications Sociales, situé à Bruxelles.

² Traduction reprise par Marie-Madeleine Mervant-Roux dans la postface du dernier ouvrage de Daniel Deshays, *Libertés d'écoute. Le Son, véhicule de la relation*.

³ En Belgique, France, Suisse, à Tahiti, au Canada. Les stages de création radiophonique à l'ACSR, au RITCS, à Phonurgia Nova ; les *workshops* et séminaires en festivals radiophoniques, à l'IAD, l'ULB, l'UPVD (Hans Lucas), au Kanal – Centre Pompidou ; les formations professionnelles dédiées à la conception de podcast ; le parrainage de réalisations contemporaines ...

⁴ Malgré certaines tentatives : l'IAD par exemple, a développé un Certificat en Animation et Production Radio et Podcast pour 2024-25, qui n'a pu se concrétiser, faute du trop faible nombre d'inscriptions.

classes d'interprétation de théâtre, le design et la création sonores à la composition électroacoustique. Cette absence d'école freine la transmission des héritages et le partage des pratiques. Une de ses conséquences, observée à répétition au sein des équipes de l'ACSR, ce lieu créé expressément en réaction à l'absence institutionnelle : l'inexpérience de certains réalisateurs soutenus par le FACR⁵, parfois embarqués dans la réalisation d'un premier long format radiophonique (50') sans avoir pratiqué aucune forme courte auparavant. Retenus à partir de la rédaction d'un dossier et d'un entretien oral, les porteurs de projet déposent par écrit une projection supposée, rêvée des fois, qui peine alors à révéler une véritable expression sonore en cours de réalisation : difficulté à se défaire du texte et à sa chronologie, tentation d'un rapport illustratif ou redondant aux mots, recomposition du réel par imitation, pauvreté dramaturgique en matière d'espaces et plans sonores, manque de recherche autour de l'interprétation et du jeu d'acteur souvent trop influencé par celui du doublage audiovisuel, surcharge des arrangements musicaux laissant peu de place aux autres sons, sous exploitation des opportunités de réécriture lors du montage ...

Cette impression de cloisonnement de la radio et de ses potentiels, et le sentiment que chaque génération doit réinventer la roue, ont sans doute contribué à l'envie d'entamer, il y a six ans, une recherche doctorale sur l'expression radiophonique, dont le terrain se cristalliserait autour du carrefour de mes passions : la radio, la musique et le spectacle.

⁵ Le Fond d'Aide à la Création Radiophonique soutient des projets de réalisation radiophoniques sélectionnés par une Commission qui évalue des dossiers écrits par les candidat.es. A ces dossiers, des entretiens sont aujourd'hui ajoutés à la procédure de sélection de projets.

1 Pourquoi la radio-scénie ?

1.1 Engagement, revendication... provocation

Pour comprendre les motivations profondes qui ont animé le parcours de recherche et permis de transformer, un état des lieux en une problématique, une vocation en un objet de recherche, il me paraît important de revenir aux prémices, à la racine. C'est une exigence formelle du sonore et la revendication d'une esthétique d'écriture musicalisée qui ont façonné mon engagement artistique. Ce positionnement, je souhaitais le défendre, l'explicitier, le mettre à l'épreuve et en lumière par le laboratoire que la thèse en Art et Sciences de l'art permet de déployer et par les résultats protéiformes que sa restitution permet d'exposer : un discours réflexif sur un parcours de création et de rencontres ; une œuvre spécifique mobilisant un protocole et des dispositifs sonores ; l'expression et la visibilité du collectif à la source du travail de recherche artistique ; la mise à l'épreuve du laboratoire à d'autres groupes d'expérimentation dans le cadre de workshops, la mise en valeur de la corporéité dans un univers souvent restreint à la matérialité, la technicité.

Ce positionnement artistique, je l'avais construit à partir de mon expérience et de mes observations d'un double terrain : la radio de création et la scène. Inspiré par l'écriture pamphlétaire que Rudolf Arnheim empruntait en 1930 dans son ouvrage manifeste « Radio » et par le titre dogmatique consacré par Paul Deharme à son essai « Pour un art radiophonique » en 1928, je m'autorise à épouser cette forme défiante pour exprimer, dans les quelques lignes suivantes, la pensée radicale, qui animait mon désir de défendre un terrain d'action, une éthique artistique. Les brèves contextualisations des deux expressions qui suivent sont donc résolument non-exhaustives, empruntées de cynisme et de provocation.

1.1.1 Le podcast : (r)évolution, désillusion... « Ils nous prennent pour des audios »⁶

À partir de 2002, le secteur de la création radiophonique poursuivant sa transition numérique, s'est vu bousculé par l'arrivée de ce qu'on nommera rapidement le podcast. Durant les premières années, ceux qui s'en emparent sont majoritairement des marginaux de la radio, artistes et ingénieurs du son, maîtrisant les usages et outils d'écriture de l'audio numérique. Voyant en ces nouveaux moyens de diffusion du son un eldorado de créativité et de partage, ils y développent des formes innovantes,

⁶ Titre d'une tribune accordée à David Christoffel dans le quotidien Libération du 18/01/2020, dans laquelle il ironise à propos de l'opposition entre radio et audio, lui préférant la cohabitation.

des essais et expérimentations, à la manière des « jeux radiophoniques⁷ » explorés par les pionniers de la radio dès les années 1930. Libérés des contraintes de politique d'antenne et de leur grille de programme, ils se libèrent des formats et des cases qu'ils jugeaient trop étriqués. Ce vent de fraîcheur et d'inventivité dynamise des écritures sonores dont les outils sont rendus plus accessibles par un matériel numérique allégé, miniaturisé. Le son se capture partout et en tout moment. Des espaces indépendants expérimentent, produisent et diffusent ces nouveaux formats, ces « courts métrages » radiophoniques, comme le mentionnait Sylvain Gire lors des débuts sauvages d'Arte Radio. À l'Atelier de Création Sonore Radiophonique (ACSR) aussi, on apprend, on teste, on cherche, on frotte des matières sonores qu'on ne fera peut-être écouter à personne. Les usages numériques continuent de se démocratiser, faisant de tout auditeur un potentiel producteur de contenu. Tout le monde peut avoir accès aux outils et le podcast devient le média des communautés marginalisées, invisibilisées, oubliées des paysages médiatiques, ce qui est indéniablement synonyme de progrès démocratique. Le récit intime à la première personne et la parole militante se multiplient et priorisent le discours sur les recherches formelles. La quantité de productions force une normalisation qui pourrait bien ressembler à un nouveau formatage. Les podcasts s'écoutent, se partagent, se multiplient. À mesure que le succès se manifeste, les espaces de recherche mutent en lieux de formation et de production, au profit d'une efficacité de réalisation et sous la demande croissante de nouveaux usagers. À l'ACSR, les trois studios de la rue Saint-Josse passent, en l'espace de dix ans, d'un accueil de moins de 10 productions par an, à une trentaine en 2023⁸. Comment ne pas se réjouir d'un tel engouement (ré-enchantement) pour l'audio ? Ce sont ensuite les secteurs de la communication commerciale, des entreprises et du marchand qui s'engouffrent dans la production du médium encore sous-exploité économiquement. Le podcast fringant n'échappe pas à la fatalité cyclique qu'imprime la généalogie de tout médium. Naissance technique, recherche formelle, âge d'or, standardisation... déclin. Ceux qui avaient fait muter la radio libre en une radio de format et envahissaient hier encore la radio d'un marketing insipide choisissent de lui porter le coup fatal en briguant une « révolution de l'audio » qui consacrerait la gloire du nouvel élu. Pourtant, vu depuis l'atelier de fabrication du son, celui d'un bel artisanat, outre les évolutions de consommation que génère une écoute mobile et à la carte, le langage audio, les formes et matériaux sonores ne révolutionnent pas les codes esthétiques. Les vieilles maisons de la radio produisent aujourd'hui leurs podcasts natifs, clôturant la boucle d'une révolution morte dans l'œuf, et il devient de plus en plus difficile d'identifier parmi la surproduction de contenus, les genres et les lieux d'exigence esthétique.

⁷ Philippe Caufriez, « Théo Fleischman et les débuts de l'art radiophonique en Belgique francophone (1924-1939) », *Textyles*, 65 | 2023, 49-56.

⁸ Informations obtenues le 20 septembre 2024 auprès du Directeur de l'ACSR, Carmelo Ianuzzo, qui justifie une partie de l'augmentation par le Covid et précise qu'à terme, la moyenne devrait être une vingtaine par an.

Alors comment les créer, les soutenir, les rendre visible, leur rendre hommage pour qu'ils continuent d'irradier les récits sonores ? Créons ces espaces où l'artisanat d'une esthétique sonore libérée peut se déployer dans les meilleures conditions de recherche et de partage, quitte à l'écarter de ses lieux de diffusion traditionnels, à reconditionner son essence acousmatique au bénéfice de ce qu'il peut offrir de plus inattendu, intime, poétique, musical.

1.1.2 L'invisibilisé du théâtre : Inonder la scène

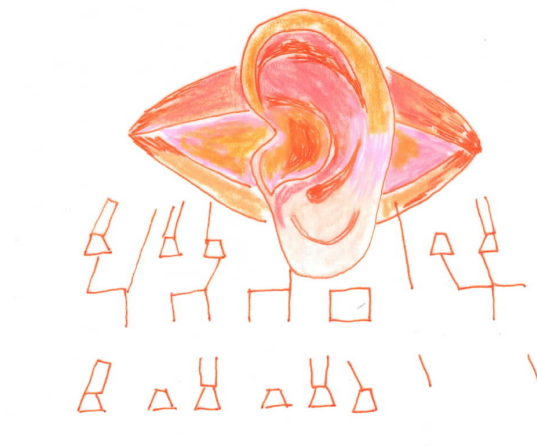
En 2016, avec quatre membre du Collectif Wow !, nous transposions sur scène une fiction radiophonique *Piletta Remix* réalisée quatre ans plus tôt sous le nom de Piletta Louise. Mettant à vue le dispositif radiophonique sur un plateau de théâtre et incitant le public auquel nous donnions un casque sans fil à l'entrée, à une écoute inhabituelle, nous forçons physiquement le passage de la radio sur les planches⁹. Au cours d'une tournée de quatre années et plus de 500 représentations, j'ai eu la chance d'observer de l'intérieur ce qu'une manifestation aussi flagrante du sonore dans un spectacle suscite comme réactions dans l'institution théâtrale, auprès de son personnel technique, ses programmeurs, ses critiques, mais surtout de ses publics, ses écoutants. C'est un sentiment d'étonnement et d'émerveillement face à la dimension magique du son qui domine. Au sein de notre équipe de création et de la communication des théâtres, notre incapacité à nommer le genre du spectacle illustre son caractère ambigu, à la croisée de la radio et du théâtre : théâtre radiophonique, fiction radio, live radio, performance radio, émission radio théâtre immersif, concert fiction ? J'étais de ceux qui souhaitent que le mot « théâtre » laisse place à celui de « radio ». Ces réactions trahissent surtout une autre réalité : les écritures sonores au théâtre font rarement l'objet d'une attention, d'une mention, encore moins d'une discussion. Est-ce parce que l'on considérerait le sonore de qualité uniquement lorsqu'on ne le remarque pas ; parce qu'il n'est jamais le point de départ ou le lieu privilégié du projet scénique ; parce que le son serait globalement le second de l'image comme l'oreille la seconde de l'œil ; parce que le micro ne se justifierait qu'en tant que prothèse vocale pour que le texte soit entendu dans toute la salle ; parce que l'authenticité du comédien dépendrait d'une voix puissante et naturelle ; parce que l'écriture sonore ne se limiterait qu'à des exécutions techniques et à la construction du décor ; parce qu'elle ne serait que rarement mobilisée pour ses opportunités dramaturgiques ? La liste est longue, et pourtant, « ce que l'on voit le plus au théâtre vient de l'oreille »¹⁰. Faut-il donc mettre les pieds dans le plat pour qu'on en prenne conscience ?

⁹ Le parcours de cette création radiophonique sur scène et sa diffusion dans le réseau du théâtre francophone seront largement décrits dans les chapitres 5, 6 et 7.

¹⁰ Marie-Madeleine Mervant-Roux, in Sorbier, M., *Le point culture*, 14/12/21, France Culture.

Alors créons les conditions d'espaces acoustiques sur scène, éclairons les micros sur le plateau, sortons de la fosse les instruments de musique et de bruitage, dressons les tables de mixage, mettons à vue la gestualité qui anime la technique sonore, dirigeons la lumière sur le travail de la ruche qui produit le miel sonore, matérialisons l'écriture du son, tirons les câbles sur la scène pour en brûler les planches !

En posant ces quelques lignes sous forme de défi, elles invitent à l'engagement, forcent le plan d'action, la réalisation d'un idéal. Il ne s'agit pas d'une consolation alternative à une liste de frustrations, mais d'un réel désir de recherche collectif autour d'un art global mené à travers la radio et la scène. Mettons en scène l'artisanat radiophonique pour en revendiquer l'existence et optimiser ses potentiels esthétiques, musicaux, sensibles. Créons les conditions d'une rencontre intime, collective et simultanée avec le public. Rassemblons-nous par une écoute religieuse, en un « ici et maintenant »...



Pour un art radio-scénique

Observer à la loupe

quelqu'un

MICRO EN SCÈNE

qui fait de grands gestes serait absurde.

2 Comment la radio-scénie ?

C'est ce projet, collectif et personnel que j'ai pris plaisir à soumettre et confronter à une recherche doctorale en 2018. Si nous avons déjà entamé notre exploration à la frontière de la radio et de la scène en amont avec Le Collectif Wow !, notamment avec *Piletta Remix*¹¹, ma recherche-crédation radio-scénique se poursuit de façon plus radicale à travers des laboratoires élargis autour d'une nouvelle matrice : l'adaptation radio-scénique en 2022 de la fiction radiophonique *BJM*¹², réalisée six ans plus tôt, en 2016.

Quatre grandes lignes conductrices dessinent ce parcours de recherche, et guident la lecture du document présent :

- L'intimité collective. La notion empruntée à des spectateurs de *PR* fait référence à l'expérience d'une écoute sensible, favorisée par l'apport du casque dans nos spectacles. C'est un élément essentiel autour duquel nous avons développé notre art radio-scénique avec Le Collectif Wow !.
- La notion de friction apparaît comme générative d'opportunités. Elle renvoie au frottement des matières sonores, au croisement de différents métiers, à l'interaction du corps avec la technique, à la rencontre de la radio et du théâtre.
- Les outils d'écriture, de notation, d'orchestration et d'exécution du sonore sont liés aux technologies. Bien que contraignante, cette technique est mise en relation avec les gestes qui les manipulent. L'expressivité, voire l'affectif, apparaît au cours de ces interactions en quête de musicalité et d'esthétique.
- Si la radio permet une mise en ondes des sons, le théâtre sera une mise en scène de la radio. Le studio de la fabrique y est détourné. Les coulisses offrent un prolongement magique aux artifices, un spectacle d'illusions et d'allusions.

2.1 Du terrain à la problématique :

2.1.1 Dégager la question de recherche

¹¹ Cette œuvre radio-scénique fait partie de mon corpus et sa captation est partagée dans son intégralité sur le lien mentionné en début de thèse.

¹² Par souci de fluidité, quelques abréviations sont proposées et reprises dans un guide en page 122.

Mes motivations intrinsèques ayant été exprimées et mises en lien avec les contextes médiatiques et artistiques qui les ont fait naître, il reste à formuler la question centrale. L'exercice qu'elle exige ouvre *de facto* des perspectives élargies que nous restreindrons ensuite :

Qu'est-ce que les dispositifs, usages et esthétiques radiophoniques peuvent générer comme forme sonore et expérience d'écoute lorsqu'ils se déplacent de la situation initiale du studio et de leurs contextes de production intrinsèques vers de nouveaux espaces de production et diffusion du son depuis une scène ?

Cette question invite à l'analyse d'un double terrain traversé par la notion de dispositif. Celui-ci est l'organe central du laboratoire, comme matrice du passage de l'expression purement radiophonique à l'expérience radio-scénique. Il opère une triangulation entre encodage-medium-décodage ou, respectivement, production (émission)-médiation-réception, en drainant autour de lui des techniques, des matériaux hétérogènes, des actions, et des processus. Il implique des métiers issus de la technique, des sciences technologiques et des arts. Il inclut la réception du public et invite chaque récepteur à devenir sujet y prenant part : auditeur radiophonique, *spect-auditeur* radio-scénique. Cette situation radiophonique est caractérisée par son média, qui peut être défini comme l'articulation entre support matériel, signes et contenus spécifiques. Celle-ci fait apparaître des conventions, non-essentialistes, nées de ces interactions.¹³

2.1.2 Inscrire la problématique dans un état de l'art

2.1.2.1 Dispositif

À la façon d'un *protocole* ou d'un cadre de *contraintes*¹⁴, le dispositif organise « la manière dont sont disposées les pièces d'un appareil ; le mécanisme lui-même »¹⁵. Il associe à cette matérialité « un environnement aménagé de manière à offrir à certaines actions ou certains événements des conditions de réalisation optimales ¹⁶ ». Ceci attribue au dispositif « une dimension fonctionnelle,

¹³ Baetens, J. (2020). Chapitre 13. La Remédiatisation : Formes, Contextes, Enjeux. Dans R. Baroni et C. Gunti Introduction à l'étude des cultures numériques La transition numérique des médias (p. 237-250). Armand Colin. <https://doi.org/10.3917/arco.baron.2020.01.0237>.

¹⁴ Ces deux notions (« protocole » et « contrainte ») ont été mentionnées régulièrement par plusieurs de nos pairs artistiques lors de nos entretiens, pour décrire autrement le dispositif qui était au centre de leurs recherches artistiques.

¹⁵ https://dictionnaire.lerobert.com/definition/dispositif#google_vignette

¹⁶ Vandendorp, F. (1999). Un cadre plus que normatif: Les pratiques funéraires. In : *Hermès*, no. 25, pp. 199-205. In Frank Kessler, Notes on *dispositif*, Utrecht Media Research Seminar in June 2004.

programmatische : les machines et les appareils auxquels on recourt sont agencés de sorte à atteindre un objectif déterminé, à produire un effet précis ¹⁷».

À propos du cinéma, Jean-Louis Baudry opère une distinction entre ce qu'il nomme l'*appareil de base*, « qui concerne l'ensemble de l'appareillage et des opérations nécessaires à la production d'un film et à sa projection » ; et le *dispositif*, « qui concerne uniquement la projection et dans lequel le sujet à qui s'adresse la projection est inclus ¹⁸». Cette distinction est présente dans la situation radiophonique, où l'on mentionne des « dispositifs techniques de réalisation ¹⁹» et un « dispositif de réception dans sa relation avec l'auditeur ²⁰». Toujours à propos du cinéma, la notion de dispositif est « conçue comme l'interrelation entre une technologie, un mode de représentation, un mode d'adresse, une forme filmique et un positionnement de l'instance spectateur ²¹». En ce sens, le dispositif n'est pas une entité en soi mais une articulation, une mise en relation. ²² » On peut ajouter que le dispositif de communication met en relation un artefact, des acteurs en production-réception et des utilisateurs dans des « contextes dans lesquels prennent place ces interactions ²³».

De même, la notion de dispositif au théâtre articule des éléments de la scénographie, de la réception et du discours. Des enjeux visuels et plastiques de la scène renvoient à l'étymologie de *theatron* : lieu d'où l'on voit. Jeté « comme à la face du public, qui va le regarder, voire entrer dedans avant même de produire une signification ²⁴», le dispositif se distingue du décor traditionnel : « contrairement au décor, qui dénote ou qui connote, dans le dispositif, les significations ne sont jamais données, mais restent à élaborer, individuellement autant que collectivement ». Cette approche introduit ainsi une conception active du récepteur, qui, par son interaction avec le dispositif, co-construit la fiction qui se déploie sous ses yeux et ses oreilles. En ce sens, le dispositif « tire ses effets de la façon dont tous ses actants, à commencer par les spectateurs auxquels il est destiné, l'investissent d'un point de vue physique, psychologique et/ou cognitif ²⁵». Il n'est donc pas nécessaire

¹⁷ Repex (27 juin 2013). Dispositifs technologiques, expérimentations idéologiques ? / Julie

Sermon. *Représenter/Expérimenter*. Consulté le 25 mars 2025 à l'adresse <https://doi.org/10.58079/tm4u>

¹⁸ Baudry in Kessler, F. (2003). La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire. *Cinémas*, 14(1), 21–34.

<https://doi.org/10.7202/008956ar>

¹⁹ Bujan, S. (2022), Documentaliste Ina Theque. Les Moyens techniques de la radio télévision dans les collections de l'INA. Carnet de recherche de l'INAtèque. <https://doi.org/10.58079/q4jf>

²⁰ Pergia Gkouskou, André Eric Létourneau et Pascal Ricaud, « Introduction : La production de la fictionnalisation à la radio », *RadioMorphoses* [En ligne], 10 | 2023 ; DOI : <https://doi.org/10.4000/11w7y>

²¹ Baudry in Kessler, F., *op. cit*

²² Latzko-Toth, Guillaume. « Objet technique (artefact, instrument, machine, dispositif) ». *Sciences, technologies et sociétés de A à Z*, édité par Frédéric Bouchard et al., Presses de l'Université de Montréal, 2015, <https://doi.org/10.4000/books.pum.4334>.

²³ Quinton, P. (2007). L'artefact : un objet du faire. *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, 08/2.

<https://lesenjeux.univ-grenoble-alpes.fr/2007/supplement-a/19-lartefact-un-objet-du-faire>

²⁴ Rykner, Arnaud. « Du dispositif et de son usage au théâtre. » *Tangence*, numéro 88, automne 2008, p. 91–103.

<https://doi.org/10.7202/029755ar>

²⁵ Ibid.

de déplacer physiquement le public pour qu'un dispositif soit constitué : « l'immobilité n'empêche nullement l'ouverture psychique des espaces ²⁶ ». Enfin, le dispositif intègre une dimension discursive essentielle : celle « du discours, c'est-à-dire de l'agencement différentiel de valeurs ²⁷ », qui lui permet d'échapper à la vacuité d'une forme purement esthétique ou formelle.

Je propose de définir le champ théorique des terrains radio et scéniques à partir de ce cadrage de la notion de dispositif et de la position centrale qu'il occupe dans la triangulation production-médiation-réception, en m'appuyant sur quelques éléments de définition sélectionnés :

- Un appareil de production (ainsi que les techniques et opérations qui y sont liées) ;
- Une forme spécifique, dont les modes de représentation et d'adresse façonnent un discours ;
- Une réception, et la relation ou l'interaction que ce dispositif génère avec tous les actants.

2.1.2.2 Situation initiale : la radio de création

Ma problématique mentionne une *situation initiale où coexistent des dispositifs, usages et esthétiques radiophoniques*. Celle-ci n'est forcément pas unique et façonne une multitude de genres et formes sonores. Le statut de la radio ou du lieu de production, la ligne éditoriale, la politique d'antenne, la direction esthétique, le contrat avec son audience, les moyens de productions accordés déterminent les dispositifs et l'appareil de production. C'est pourquoi je restreins ici le balisage de mon terrain au registre de la radio dite « de création », francophone, contemporaine et pour laquelle je m'intéresse en particulier au lien que l'écriture sonore peut entretenir avec la composition musicale dans un contexte de production dite « indépendante ».

C'est l'occasion de dresser un état de l'art de ce champ disciplinaire, en décrivant l'appareil de production radiophonique, les usages faisant de cette technique une forme de langage spécifique, et la relation que ce média génère avec l'auditeur dans le cadre d'une écoute acousmatique.

« Car l'art radiophonique [...] a ceci de commun avec les moyens d'expression moderne, d'être le produit intimement lié de l'art proprement dit et de la technique ²⁸ ». Ces interactions entre technique et esthétique dictent les besoins d'une grammaire d'expression radiophonique, souvent en lutte « contre » : contre une dictature des expressions précédentes (vaudeville, conférence, concert,

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ Bande B, début à 35:24. La partie entre crochets saute dans l'édition 1989/1994 in Pierre-Marie Héron, « Dix ans d'essais radiophoniques, de Pierre Schaeffer : les éditions de 1954 et de 1962 », Phonurgia Nova Editions, 1994.

cabaret), contre le théâtre (« une scène radiophonique pour porter atteinte au théâtre²⁹ »), contre une suprématie du texte (autonomisation, réécriture par l'expression sonore), contre une standardisation des écritures sonores (importance des espaces et temps de recherche), contre une insuffisance de moyens, contre un manque d'ambition (« l'étroitesse d'esprit de ceux qui dirigent³⁰ »).

DE LA NOTION DE DISPOSITIF À CELLE DE MISE EN ONDES

Le désir d'affirmation artistique du média radiophonique génère l'apparition de notions fondamentales. L'une d'elle, particulièrement évocatrice, me paraît cohérente pour parcourir les trois caractéristiques du dispositif, retenues et mentionnées *supra*, celle de « mise en ondes ». « Décalquée de la réalisation cinématographique, la fonction de metteur en ondes apparut très tôt, dès les premières réalisations. Les tâches qu'il accomplissait étaient multiples: il organisait la création du spectacle, il donnait le ton, le rythme, l'esprit de la pièce et son interprétation, il veillait également à la radiomorphose, au bruitage, aux coupures, et au minutage de la pièce. Il surveillait encore sa présentation à l'antenne, la manière dont le speaker l'introduisait pour accrocher l'attention des auditeurs ³¹ ». La mise en ondes articule ainsi des dispositifs techniques cumulés qui occupent d'une part les étapes de prise de son, montage et mixage, et plus largement de production et de diffusion du son. Dans un but de lisibilité, je propose ici d'en faire le fil rouge des étapes précitées, afin de définir les notions principales en jeu dans ces dispositifs radiophoniques. Des notions plus spécifiques seront introduites et mises en contexte en introduction de chacun des chapitres qui suivent.

Imaginée par Paul Castan en 1924, la mise en ondes définit les pratiques et savoir-faire spécifiques à la radio, « différents du théâtre et du cinéma, [qui permettent de] rendre radiophoniques les choses qui ne le sont pas ³² ». Pierre Schaeffer l'identifie comme « le personnage-clé de l'art radiophonique, qui n'est pas à ses yeux l'auteur du texte mis en ondes, mais son metteur en ondes. ³³ » Chaque étape se met au service d'une « radiogénie », définie comme « cette qualité sonore qui fait mieux passer certaines voix, certains textes ou certains timbres instrumentaux. [...] À la prise de son, le micro impose

²⁹ Marion Chénétier-Alev, « Sans arrêt l'oreille doit être à nouveau conquise » : la radio au service du théâtre des paroles novarinien, *Revue Komodo* 21 n° 10 | 2019, Atelier de création radiophonique (1969-2001): la part des écrivains.

³⁰ Benjamin (Walter), *Réflexions sur la radio*, 1930 in Baudouin (Philippe), *Au microphone : Dr. Walter Benjamin*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 242

³¹ Cécile Méadel. *Les images sonores. Naissance du théâtre radiophonique. Techniques et culture*, Maison des sciences de l'Homme, 1990, 16 (juillet-décembre), pp.135-160.

³² *Dix ans de création dans les lettres et les arts*, « L'univers sonore », France Culture, 28 janvier 1967 in Christophe Rault, *Le désir de belle radio aujourd'hui. Fiction, Documentaire*. Sous la direction d'Eliane Beaufils, Christophe Deleu et Pierre-Marie Héron, Presses Universitaires de Rennes, 2024, p. 130.

³³ Pierre-Marie Héron, « *Dix ans d'essais radiophoniques*, de Pierre Schaeffer : les éditions de 1954 et de 1962 », *RadioMorphoses* [En ligne], 9 | 2023, mis en ligne le 18 avril 2023. URL : <http://journals.openedition.org/radiomorphoses/3720>

bien évidemment ses contraintes. Il aplatit les voix et en exagère les défauts, les aigus sont discordants³⁴ ». L'agencement des sons nécessite un « art combinatoire³⁵ » qui contribue à la « radiomorphose³⁶ » : l'opération par laquelle l'écriture subit une « transformation en radio ». Cette pratique radiophonique permet l'expression « d'un style propre à chaque metteur en ondes³⁷ », et instaure une autorité sur le texte (« Son crayon bleu hachant le texte y a déposé ces silences plus éloquents que les mots. Il a scarifié ce paragraphe, exalté cet autre ») ; sur le choix des voix (« aussi n'a-t-il pas convoqué au hasard telle voix au grain mat, telle autre au reflet changeant, tel mezzo articulé »), des musiques et des bruits (« il a choisi ses bruits, déterminé ses musiques [... pour] un décor sonore³⁸ »). Sans faire la mention explicite de mise en ondes, Rudolf Arnheim exposait dès 1936 des préceptes dépositaires d'une grammaire radiophonique, destinée à « un cinéma pour l'oreille, vite ! »³⁹. La matérialité du sonore y est décrite à partir des dispositifs techniques et des effets dramaturgiques qu'ils produisent : « espaces réverbérés », « distances et plans sonores », « enchaînements et juxtapositions » de sons issus de temporalités et lieux variés, registres de timbres de voix et d'instruments de musique contribuent à l'esthétique de ce « monde des sons »⁴⁰. Il y décrit l'articulation de la double temporalité radiophonique, le pré-montage et le direct : « se libérer du lieu et du moment où les choses adviennent, se défaire de cet art du mixage improvisé en direct au profit d'un travail de montage minutieux, qui est achevé avant que l'émission ne commence »⁴¹. Cette distinction entre le direct, plus difficilement contrôlable, et le différé, auquel un soin doit être apporté par le pré-montage, est poursuivie quelques années plus tard par Pierre Schaeffer : « le caractère dynamique, lui, non seulement autorise mais requiert généralement le montage, le mixage et l'art de l'ellipse, à la manière d'un monteur de cinéma qui colle et raccorde les plans entre eux pour ainsi constituer l'œuvre d'art.⁴² » L'allusion au cinéma est fréquente au moment où il ouvre de nouvelles voies de création qui peuvent profiter à celles de la radio. La technique de l'enregistrement et du montage sonore « se trouve au cœur de la créativité de l'artiste en devenant le principe générateur de

³⁴ Eck Hélène. A la recherche d'un art radiophonique. In: Les Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent, n°8, juin 1988. Politiques et pratiques culturelles dans la France de Vichy. pp. 177-191. DOI : <https://doi.org/10.3406/ihp.1988.2033>

³⁵ Guillaume Abgrall, « Faire émerger les choix formels dans l'écriture des formats radiophoniques : une méthode pour analyser, transmettre et faire évoluer les pratiques d'un art combinatoire », *RadioMorphoses* [En ligne], 9 | 2023, mis en ligne le 18 avril 2023 ; DOI : <https://doi.org/10.4000/radiomorphoses.3634>

³⁶ ANTOINE Frédéric, *Analyser la radio : Méthodes et mises en pratique*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2016, p. 235.

³⁷ Schaeffer (Pierre), *10 ans d'essais radiophoniques*, Phonurgia Nova, 1994, p. 31

³⁸ Schaeffer (Pierre), *op. cit.*, 1994, p. 29

³⁹ Arnheim (Rudolf), *Radio*, Van Dieren Editeur, pour la traduction française et la préface, 2005, p. 135

⁴⁰ *Ibid*, p. 54

⁴¹ *Ibid*, p. 140

⁴² Au sujet de la définition du concept de « Dynema » imaginé par Pierre Schaeffer, in Le Tinnier, F., *Dynamique de la voix enregistrée selon Pierre Schaeffer*, *Entrelacs* 11 | 2014. La voix.

l'œuvre⁴³ », rappelle Philippe Baudouin à propos de la reproductibilité du son à la période de l'entre-deux-guerres.

TECHNIQUES SONORES POUR UNE DRAMATURGIE

Etienne Fuzelier poursuit cette pratique réflexive avec un ouvrage didactique datant de 1965 qui précise le langage : « L'image sonore possède ainsi une plasticité et une ambiguïté particulières, [...] capable de suggérer des objets phoniques différents ⁴⁴ ». Il réaffirme un principe formulé par les différents pionniers de l'art radiophonique : l'interdépendance entre l'exploration d'une technique, l'élaboration d'un langage et son élévation au rang d'art. « Le perfectionnement de la technique n'aurait pas suffi à en faire un véritable langage s'il n'avait pas procédé peu à peu à un inventaire de la nature même des sons qu'il transmettait (voix, bruits et musique), de leur valeur propre et de la valeur de leur mélange, du jeu de leurs rapports et de l'efficacité de leur emploi.⁴⁵ »

René Farabet décrit la nécessité de suggérer : « "Ecrire" pour la radio pourrait ainsi désigner cette opération seconde (qui entend déborder la fonction purement "représentative" du medium) : frappe oblique du son, mise en site (ou situation) du matériau, recherche de postures spatiales, de processus énergétiques, de signaux qui vont jeter sur ces petits idéogrammes vivants tout fraîchement copiés, des ombres, des reflets, des légendes. [...] Emboîter les figures du réel dans un récit qui les scande, les découpe, les articule, les relaie. ⁴⁶ » Farabet conclut par cette question : « Mais pourquoi dire encore "écrire" à propos de ce bricolage ? de cette... "typophonie" ? ⁴⁷ ». Lui aussi évoque cette figure de « magicien » façonnant le « simulacre ⁴⁸ » d'une opération dramaturgique, d'une fabrique de fiction radiophonique. Les étapes d'écriture sont soustraites de leur dimension purement technique. Ainsi, le montage y est décrit comme « une opération à la fois gestuelle et affective ⁴⁹ ». La « console » de mixage permet de « "consoler", qui veut dire "apaiser", "adoucir", "harmoniser", [...] technique d'approvisionnement du son⁵⁰ ». Les gestes de l'écriture sonore y sont comparés à ceux de la sculpture ; une analogie reprise par le réalisateur de documentaire radiophonique Yann Paranthoën dans son ouvrage intitulé *Propos d'un tailleur de sons* : « Moi, j'aimerais me comparer à un peintre ou à un sculpteur, plutôt qu'un écrivain... Quand je mixe, j'utilise mes six magnétos comme une palette ». Il

⁴³ Baudouin (Philippe), *Au microphone : Dr. Walter Benjamin*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, pp. 24-25

⁴⁴ Fuzelier (Étienne), *Le Langage radiophonique*, recueil multigraphié d'un cours à l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC), Paris, 1965, p. 22

⁴⁵ *Ibid*, p. 129

⁴⁶ Farabet (René), *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, Phonurgia Nova, 1994, p. 25

⁴⁷ *Ibid*, p. 41

⁴⁸ *Ibid*, p. 81

⁴⁹ *Ibid*, p. 136

⁵⁰ *Ibid*, p. 83

évoque le « stade de l'extraction ⁵¹ », processus indissociable du dispositif radiophonique. Cela plonge au cœur de la plasticité radiophonique, des « frottages ⁵² », de l'addition, la juxtaposition, la soustraction, la transformation de ses matériaux. Une expression également usitée par Christian Rosset, qui dans *L'expérience des frottages*, avance que « La bande magnétique est un support, comme pour les écrivains la page blanche, où tout ce qui s'inscrit est susceptible d'être, au moins partiellement, effacé. Pour reprendre une proposition de David Lynch, la tête principale du dispositif technique qui régit – entre autres – l'essai radiophonique a pour nom Eraserhead (ou « tête de gomme »). Il faut apprendre à effacer.⁵³ »

Les frontières entre radio et musique s'estompent lorsqu'il s'agit de décrire cette plasticité radiophonique, dont la composition rencontre celle de la sphère musicale et de ses principes d'écriture. L'introduction du bruit dans la musique du 20^{ème} siècle a créé un « élargissement du musical à de nouvelles formes artistiques⁵⁴ ». Si certains considèrent que toute forme radiophonique porte en elle une musicalité⁵⁵, il existe une pratique de composition musicale radiogénique. Andrea Cohen s'y consacre par une analyse des matériaux radiophoniques, à partir de cette répartition bien connue : « voix humaine », « bruit » et « musique ⁵⁶ ». Elle y associe les principes fondamentaux de l'écriture radiophonique à ceux de la composition et de l'arrangement musical. « Les juxtapositions par le montage : successions et alternances » répondent à une « logique narrative, discursive ou musicale », par laquelle « les sons s'enchaînent selon des paramètres musicaux, par analogie de hauteur, de rythme, de texture ou bien, au contraire, par opposition, tout en faisant jouer les mêmes paramètres ⁵⁷ ». À ces juxtapositions, l'écriture radiophonique consacre des « superpositions par le mixage : polyphonies et contrepoints », par lesquelles des sons de même nature ou de nature différente sont mélangés en tuilage ou contrepoints. Les propriétés de ce mixage caractérisent la

⁵¹ Paranthoën (Yann), *Propos d'un tailleur de sons*, Editions Phonurgia Nova, Arles, 2002, p. 23

⁵² Paranthoën (Yann), *L'art de la radio*, Editions Phonurgia Nova, Arles, 2009, p. 30

⁵³ Rosset, Ch. (2019). Une expérience des frottages. Komodo 21, (10). <https://komodo21.numerev.com/articles/revue-10/3265-une-experience-des-frottages>

⁵⁴ Cohen (Andrea), *Les compositeurs et l'art radiophonique*, L'Harmattan, Paris, 2015, p. 22

⁵⁵ « La musique est elle-même "radiophonique dans son essence" », nous avance Martin Kaltenecker en préface de l'ouvrage Radio in Arnheim, *op. cit.*, p. 34. À propos de l'œuvre de Yann Paranthoën, qui n'intègre pratiquement jamais de musique à son travail, Jean-Yves Bosseur exprime que « la musique était inscrite au plus profond de ses choix [...] Yann était un compositeur [qui] composait avec les voix ; concrètement. [...] Il les choisit avec autant de précision qu'un compositeur, lorsque ce dernier se détermine une palette de timbres in Paranthoën (Yann), *L'art de la radio*, Editions Phonurgia Nova, Arles, 2009, pp. 100-101. Rudolf Arnheim imagine ce « pont acoustique » créant la symbiose de tous les éléments sonores, par lequel « la musique lutte à armes égales avec la langue » in Arnheim, *op. cit.*, p.193. Farabet décrit la « stratégie musicale de l'écoute » in *op. cit.*, p. 76.

⁵⁶ Cohen (Andrea), *op.cit.*, p. 110

⁵⁷ *Ibid*, pp. 123-124

plasticité de cette « masse sonore ⁵⁸» en faisant entendre les différents éléments mixés, de façon plus ou moins transparente ou opaque.

RÉCEPTION ET ÉCOUTE ACOUSMATIQUE

De façon analogue à la notion de dispositif, celle de mise en ondes intègre la place de la réception : « À l'autre bout de la transmission, l'auditeur doit pouvoir immédiatement identifier les personnages et par conséquent les voix qui les incarnent. ⁵⁹» C'est aussi par les moyens techniques que s'opère la coupure entre la cause réelle des sons et leur reproduction par un dispositif, générant de ce fait la situation acousmatique qui caractérise la relation entre la radio et son auditeur. Si l'acousmate, « nom donné aux disciples de Pythagore qui, pendant cinq années, écoutaient ses leçons cachés derrière un rideau, sans le voir, et en observant le silence le plus rigoureux », préexiste aux techniques sonores, cette expérience acousmatique ancienne est actualisée par les innovations techniques du 20^{ème} siècle : « Autrefois, c'est une tenture qui constituait le dispositif ; aujourd'hui, la radio et la chaîne de production, moyennant l'ensemble des transformations électro-acoustiques, nous replacent, auditeurs modernes d'une voix invisible, dans les conditions d'une expérience semblable. ⁶⁰» Les dispositifs constituent un objet d'étude de cette relation de communication : « nous chercherons la trace des dispositifs scéniques par lesquels les producteurs radiophoniques cherchaient à définir leurs auditeurs, à les attirer, à les convaincre ⁶¹».

Cet auditeur prend part à la construction invisible de la fiction : « La mécanique radiophonique se met en prise directe sur le mécanisme psychologique et le rêve se déclenche à partir du réalisme pur. C'est dire que le metteur en ondes est une sorte de magicien praticien et que son action sur le rêve est fonction de son pouvoir sur les machines, de sa science de la machinerie associée à son sens de l'efficacité psychologique. ⁶²» La radio fut déjà investie par Paul Deharme, contemporain des surréalistes, comme laboratoire permettant à « l'auditeur en état de demi-sommeil », de vivre « un rêve dirigé » ⁶³, dans lequel les images suggérées par les mots, et les sensations émergeant des musiques et des sons constituent les « symboles verbal-sonores ⁶⁴ », matériaux par lequel la conscience de cet auditeur entre en contact direct avec la conscience de l'auteur du théâtre radiophonique.

⁵⁸ *Ibid*, pp. 125

⁵⁹ Eck Hélène. Op. cit.

⁶⁰ Schaeffer (Pierre), *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Editions du Seuil, Paris, 1966, p. 91

⁶¹ Méadel Cécile. 2. Le spectacle sonore, histoire des mises en scène radiophoniques. In: Vibrations, N. 5, 1988. La scène. pp. 210-220 ; doi : <https://doi.org/10.3406/vibra.1988.1038>

⁶² Schaeffer (Pierre), *op. cit.*, 1994, p. 27

⁶³ Deharme (Paul), *Pour un art radiophonique* [1930], Paris, Allia, 2022, p. 36

⁶⁴ *ibid*, p. 66

La qualification du métier de metteur en ondes continue d'être véhiculée aujourd'hui par des héritiers de la réalisation radiophonique ayant fréquenté les institutions de broadcast⁶⁵. « La mise en ondes demande aux créateurs et créatrices l'utilisation consciente d'un code qui regroupe l'éventail des moyens disponibles pour suggérer et raconter en guidant l'écoute le mieux possible.⁶⁶ » Je mobiliserai cette notion, dans les usages radiophonique et radio-scénique, et tâcherai de la mettre en perspective dans le contexte sociotechnique de production actuelle.

2.1.2.3 La scène : « lieu où l'on entend »

Ma problématique mentionne ces *nouveaux espaces où ces dispositifs, usages et esthétiques radiophoniques se déplacent*. Je restreints ces espaces à des lieux de scène, afin d'écarter bon nombre de situations par lesquelles la radio se produit sur le terrain, comme c'est le cas des reportages en direct, ou des émissions réalisées en public dans le cadre d'événements culturels ou sportifs par exemple. Longtemps ramené à son essence étymologique en tant que « lieu où (et d'où) l'on voit⁶⁷ », le théâtre peut aussi devenir celui « où l'on entend ⁶⁸».

LA MÉDIATION DU SON AU THÉÂTRE

Imprégné de signes médiatiques qui le traversent et s'y succèdent, le théâtre est un lieu « d'intermédialité », que Chiel Kattenbelt décrit comme « ce qui se rapporte à la co-relation et aux influences mutuelles entre les médias. ⁶⁹ » Quant aux rapports entre intermédialité, dispositif et perception des médias au théâtre, Jean-Marc Larrue les relie à travers un contexte identitaire historique : « Pratique fertile où se croisent et se mêlent, de temps immémoriaux, les arts et les technologies, où la question du dispositif est cruciale, le théâtre se trouve lié, d'une façon ou d'une autre, à tous les grands bouleversements médiatiques qui ont marqué le monde des communications.⁷⁰ » Il parle cependant d'une « rencontre tardive » entre les études intermédiales et le théâtre, laquelle aurait été freinée par une approche essentialiste : « un discours identitaire fondé sur l'acteur (sa voix, son corps) et son rapport immédiat au spectateur ». L'identité séculaire du théâtre reposerait quasiment exclusivement sur le principe de « présence » ou incarnation de l'acteur

⁶⁵ Blandine Masson en fait le titre de son ouvrage : *Mettre en ondes. La fiction radiophonique*, Actes Sud, 2021, 221 pages. Christophe Rault, après ses premiers pas à Radio France et la co-fondation d'Arte Radio en 2001 avec Sylvain Gire, arrive en Belgique et intègre l'ACSR où il donne des formations, partage cette notion et la dimension artisanale du métier.

⁶⁶ Christophe Rault, op. cit., p. 133

⁶⁷ Marcus Borja, « Présences audibles et écoute en présence : pour une poétique sonore du théâtre », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 5 | 2017, DOI : <https://doi.org/10.4000/rs1.1256>

⁶⁸ Formule empruntée à Mervant-Roux et Larrue, notamment ici : « théâtre : le lieu où l'on entend » in Larrue, Jean-Marc et Marie-Madeleine Mervant-Roux. « Théâtre : le lieu où l'on entend. » *L'Annuaire théâtral*, numéro 56-57, automne 2014, printemps 2015, p. 17–45. <https://doi.org/10.7202/1037326ar>

⁶⁹ Kattenbelt Chiel, *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2008, pp.20-21 (Traduction libre)

⁷⁰ Larrue, J.-M. (2008). Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive. *Intermédialités / Intermediality*, (12), 13–29.

s'exprimant sur scène face à un public, sans le filtre d'un dispositif ou d'une médiatisation qui n'en serait que trahison : « Les technologies de reproduction sonore portaient atteinte à l'*aura*⁷¹ de la scène⁷² ». L'intrusion du son médiatisé sur scène aurait été perçu et présenté par les défenseurs d'un théâtre séculaire, comme une double agression : « celle de la "nouvelle culture décadente" des amusements mécaniques contre l'"autre" culture ; celle de la technologie contre l'artiste et contre l'art, du factice contre le vrai. Non seulement ce son instaurait-il une première rupture historique de la voix et du corps, mais il lançait la pratique "contre-nature" de l'écoute acousmatique.⁷³ » Dans ses *50 Questions pour une écriture du son*, Daniel Deshays interroge les outils de conception sonore en invitant à une pratique croisée, entremêlée voire intermédiaire des écritures du son par un déplacement de ses techniques : « Les peintres ne sont-ils pas à la fois graveurs, sculpteurs ou vidéastes ? Leurs œuvres portent parfois l'indication "techniques mixtes" : mettons donc au point les techniques mixtes du sonore.⁷⁴ » Il y définit aussi le double statut du son au théâtre, partagé entre un « sonore éphémère » (vivant, fugitif, produit en scène) et un « sonore inscrit » (déposé sur support, invariable, ne valant qu'en regard du vivant produit sur scène)⁷⁵. On trouve ici un écho à la distinction susmentionnée par les techniques de mise en ondes du direct et du différé. Deshays creuse les relations entre l'appareil de production (les choix de matériel opérés par les théâtres et la qualité médiocre de l'archivage⁷⁶), les formes esthétiques (« en quoi le son induit-il des plasticités ?⁷⁷ »), les modes de représentation (« les situations d'écoute⁷⁸ ») et les enjeux de perception⁷⁹. Ces éléments de dispositif mettent en jeu des conventions et des variantes de l'écriture du son en scène : « Dans le théâtre, le son enregistré doit fondre son acoustique à l'espace imaginaire proposé par le texte⁸⁰ ». Le dispositif sonore au théâtre relie ce que Larrue et Mervant-Roux nomment la métamorphose esthétique du théâtre et la transformation de l'écoute : « Nous souhaitons faire apparaître l'impact sur la création dramatique et scénique de la transformation des représentations (mentales et scientifiques) de l'ouïe et de l'espace aural.⁸¹ » C'est précisément à partir de cette notion que la revue *Thaître* consacrait son huitième

⁷¹ Le terme rendu célèbre par l'essai retentissant de Walter Benjamin n'est évidemment pas utilisé à l'époque, mais les enjeux qu'il soulève sont les mêmes.

⁷² Larrue, J.-M. (2008), *op. cit.*

⁷³ Larrue, J.-M. (2008), *op. cit.*

⁷⁴ Deshays, D. (2006), *op. cit.*, p. 18

⁷⁵ Deshays, D. (2006), *op. cit.*, p. 90

⁷⁶ Daniel Deshays, « Régie et archivage au quotidien des représentations », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 6 | 2019, mis en ligne le 10 décembre 2018. DOI : <https://doi.org/10.4000/rsl.1829>

⁷⁷ Deshays, D. (2018), *Sous l'avidité de mon oreille*, Klincksieck, Paris, 2018, p. 129

⁷⁸ Deshays, D. (2023), *Libertés d'écoute. Le Son, véhicule de la relation*. Editions MF, Coll. Répercussions, 2023, 325 pages

⁷⁹ Voir à ce sujet cette masterclass dans laquelle il décrit les modes de représentation et la perception du sonore : <https://www.youtube.com/watch?v=rFsPgvHDr4>

⁸⁰ Deshays, D. (2018), *op. cit.*, p. 51

⁸¹ Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Annuaire théâtral*, Numéro 56-57, automne 2014, printemps 2015, p. 17-45

*Chantier : Dispositifs sonores*⁸² insistant sur « l'élaboration, le choix et la disposition d'un système technique ou d'une structure acoustique, déterminant la manière dont les émissions sonores parviennent aux spectateur·rices et conditionnent leur écoute.⁸³ »

RADIO ET THÉÂTRE : DISPOSITIFS CROISÉS

Liés par un « compagnonnage intermédiatique ⁸⁴ », radio et théâtre s'échangent assez naturellement des techniques et usages, et ce dès les années 1920 : « Au commencement, c'est le poste récepteur qui joue les vedettes, les curiosités, planté sur l'estrade d'un théâtre devant un public choisi. [...] C'est la radio alors que l'on montre, non le musicien ou la chanteuse. En ces premières années, la radio est liée indéfectiblement au théâtre : par le théâtrophone [...] ; mais aussi par le premier journal parlé qui est une conférence sur l'actualité lue par ses différents auteurs dans une salle de théâtre. [...] En fait, la radio est en elle-même le clou du spectacle. ⁸⁵ » Ce « dispositif spectaculaire » est dissocié du « dispositif du spectaculaire » par Kessler : la cinématographie met en jeu un « dispositif spectaculaire, dans le cadre duquel c'est la reproduction du mouvement qui constitue le spectacle principal [et un] dispositif du spectaculaire, où ce sont les attractions filmées qui doivent attirer le public ⁸⁶ ». Le théâtrophone propose l'écoute du théâtre par une expérience acousmatique au casque, à une époque concomitante à l'apparition de la jeune TSF (Télégraphie sans fil, ancêtre de la radio). Son dispositif est décrit par Melissa Van Dries⁸⁷ à partir d'un recueil de conventions avant-gardistes qui seraient propices à l'expérience auditive : « En passant par "des portes doubles et faites d'épaisses étoffes", le visiteur trouve à l'intérieur de ces deux salles une lumière nettement plus filtrée ; précisément "pour y laisser un caractère éminemment mystérieux" — et on ajoute silencieux — et "pour ne point distraire l'attention des oreilles par l'impression des yeux". [...] Les parois des salles sont également recouvertes de tapis pour réduire les bruits extérieurs. Les auditeurs sont tournés vers le mur sur lequel les écouteurs sont accrochés, physiquement séparés les uns des autres. Cette configuration aide à obtenir, voire à éduquer, une attention dirigée vers le son, dans un vide optique, sans repère visuel.⁸⁸ » Ce dispositif brouille les frontières entre théâtre (écoute

⁸² Dirigé par Marion Chenetier-Alev, Noémie Fargier et Élodie Hervier, et accessible en ligne (<https://www.thaetre.com/2024/01/15/dispositifs-sonores-avant-propos/>), ce numéro accueille un de mes articles.

⁸³ *Ibid*

⁸⁴ Marion Chenetier-Alev, « Les archives radiophoniques du théâtre. Du théâtre pour les aveugles à un théâtre de sourds ? », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 6 | 2019 ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rsl.1843>

⁸⁵ Méadel Cécile, 1988, *art.cit.*

⁸⁶ Kessler, F. (2003). *Op. cit.*

⁸⁷ Nous avons réalisé un entretien enregistré avec Mélissa Van Dries le 04 juin 2024, dont des passages seront cités.

⁸⁸ Van Drie, M. (2015). L'espace scénique du théâtrophone (1881-1930) et la figure nouvelle du spectateur-auditeur. In J.-P. Garric (éd.), *Modèles et modalités de la transmission culturelle* (1-). Éditions de la Sorbonne. <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.8265>

collective d'une représentation vivante en direct) et radio (transmission à distance par un dispositif microphoné, et de diffusion au casque pour une écoute individuelle). La concentration d'écoute offerte par le casque permettrait un éveil particulier de l'oreille, voire une éducation du sens auditif : « Cela ne signifie pas que l'auditeur soit encore à un stade infantile, mais fait allusion au fait que l'écoute se faisait alors par casque et que cette situation mettait l'auditeur dans une situation de réceptivité et d'attention extrêmes. ⁸⁹»

Dès 1930, poursuivant ses recherches autour des préceptes freudiens, Paul Deharme entrevoit l'art radiophonique comme « le cadre d'un mode d'enseignement, d'une maïeutique nouvelle qui accoucherait le subconscient ⁹⁰ ». Il imagine une scène qui représenterait, de manière ludique, le déroulement onirique du film intérieur de l'auditeur-spectateur, afin d'illustrer ou de vulgariser le radio-film. Sur cette scène, le dispositif sonore occuperait alors la partie cour avec « au fond, les belles machines électriques et les mouvements rythmés d'opérateurs diaboliques » et, au premier plan, le microphone autour duquel des acteurs, masqués d'un demi-œuf inexpressif sans traits et sans yeux, se déplaceraient pour régler leur distance de plan sonore ⁹¹. Ce spectacle fantasmé par Deharme illustre sa précoce réflexion radio-scénique, qui inclut la fonction dramaturgique de l'esthétique sonore sur le plateau par la variation de plans. Le matériel et les sources sonores y sont scénographiés de telle sorte que les indices visuels ne compromettent pas les images mentales émergeant des signes sonores, ceci pour rapprocher la réception de l'œuvre radiophonique de l'expérience onirique.

Si l'influence du théâtre sur sa cadette a alimenté un rejet, par désir d'autonomisation de la radio (décrit ci-dessus), elle marque néanmoins son empreinte sur les usages radiophoniques du début : « Le genre théâtral à la radio disposait de plusieurs noms, radio-drames, théâtre radiophonique, radio-théâtre ou encore art, scène, roman... radiophonique. [...] La distinction entre théâtre radiophoné (retransmission sur les ondes d'une pièce de théâtre jouée sur une scène) et théâtre radiophonique (réalisation dans un studio d'une pièce soit écrite spécialement pour le micro, soit encore adaptée) ne sera instituée que plus tardivement. [...] Dans les deux cas un véritable travail de mise en ondes et d'adaptation [...] primait ⁹² ». Ces deux genres témoignent d'une transmission radiophonique en direct ou en léger différé, d'une forme de théâtre dont le degré de transposition varie en fonction des transformations que ces passages d'une expression à l'autre lui a fait subir. Comment « transposer sans trahir », et faire apparaître des « qualités radiogéniques ⁹³ » ? L'évolution crée des sous-genres :

⁸⁹ Cécile Méadel. 1990, *art. cit.*

⁹⁰ Paul DEHARME, *Pour un art radiophonique*, Paris, Allia, [1930] 2022, p. 82.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Cécile Méadel. 1990, *art. cit.*

⁹³ Cécile Méadel. 1990, *art. cit.*

« Le théâtre radiophoné maintient la présence sonore d'un public (factice ou véritable) devant une pièce du répertoire (théâtral ou radiophonique). La "dramatique radiophonique" raconte au seul auditeur son histoire, qu'elle le prenne à partie ou qu'elle le fasse assister en voyeur sonore à des scènes qu'elle déroule pour lui. Les "décors sonores" illustrent de bruits, de musique et de paroles, un texte qui peut être journalistique ou fictionnel. ⁹⁴»

Rejouée chaque soir comme au théâtre, « la "performance" devait être réactivée à chaque coup. Mais, à la différence du théâtre, il n'y avait ni continuité dans le temps, ni continuité de l'équipe; ainsi fallait-il refaire à chaque fois la mise en ondes. ⁹⁵» Du point de vue du jeu de l'acteur, le dispositif « microphoné » déplace également les techniques de scène, déjà bousculées par l'acoustique du cinéma : « il nous paraît aujourd'hui évident que le cinéma et le théâtre ne peuvent pas s'échanger purement et simplement leurs comédiens, on ne tardera pas à faire la distinction, dans le domaine acoustique, entre l'artiste de micro et l'artiste "de salle" ⁹⁶» Or à la radio, « Professionnel ou amateur, le comédien vient le plus souvent du théâtre. A lui également, se posent des questions spécifiques à la radio. Faut-il jouer ou pas? Comment jouer sans applaudissements, sans costume et sans décor? Comment jouer sans se déplacer et en restant figé devant un micro qui ne vous entend plus dès que vous vous en éloignez? ⁹⁷»

De nombreux usages lexicaux hérités du théâtre se glissent dans la nomenclature radiophonique. Arnheim évoque un « théâtre pour aveugles », Deharme un « théâtre intérieur », Castan transpose la notion de « mise en scène » à celle de « mise en ondes ». René Farabet, metteur en ondes et en scène, projette dans le champ de la radio ce qu'il nomme le « théâtre des opérations ⁹⁸ » pour décrire quatre stades du processus créatif, qui seraient autant de « plateaux successifs, coulissant les uns sur les autres » : a) le théâtre de la scène mentale ; b) le théâtre de l'événement sonore ; c) le siège de l'opération chirurgicale (textuelle) et dramaturgique (studio acoustique) ; d) l'oreille cavernueuse et labyrinthique de l'auditeur (ultime opérateur)⁹⁹. Elaborer un langage sonore de scène nécessite le support de notation mêlant texte, didascalies, intentions sonores, nuances dynamiques et gestion du rythme, des temporalités : « Certains auteurs tentèrent de mettre sur pied une notation scénique conventionnelle. Les textes des radiodrames auraient indiqué non seulement le décor sonore mais aussi la manière dont décor et texte devaient être interprétés. "Nous avons adopté une notation

⁹⁴ Cécile Méadel. 1990, *art. cit.*

⁹⁵ Cécile Méadel. 1990, *art. cit.*

⁹⁶ Arnheim, *op. cit.*, p. 96

⁹⁷ Cécile Méadel. 1990, *art. cit.*

⁹⁸ Conférence enregistrée par Radio Grenouille à Marseille le 15 mars 2008, dans le cadre des rencontres « Sons de plateaux ». René Farabet y intervient avec « Le théâtre des opérations », écoutable en ligne : <https://archive.radiogrenouille.com/audiotheque/le-theatre-des-radio-operations-rene-farabet/>

⁹⁹ Notes retranscrites de l'écoute de la première minute de l'enregistrement susmentionné.

s'inspirant un peu de celle employée dans les textes de musique. Au lieu de recourir aux barres de musique, nous avons partagé le texte en paragraphes requérant chacun un temps standard d'ailleurs arbitraire de 20 secondes. Nous avons utilisé le crescendo, le decrescendo, le point d'orgue..."¹⁰⁰»

Des influences s'opèrent dans le sens inverse également, comme l'évoque Marion Chénétier-Alev : « ce dialogue a déplacé les modes de l'écoute et du parler au théâtre, il a transformé l'écriture et la représentation des œuvres dramatiques, il a conduit à l'apparition d'une nouvelle temporalité, d'un nouvel espace, d'une nouvelle phénoménologie du sonore qui appartiennent en propre à la radiophonie¹⁰¹ ».

ENRICHISSEMENT

Qu'il s'agisse de l'appareil de production, de la mise en forme du discours ou encore de la réception, des similitudes et des enrichissements mutuels se dégagent entre les dispositifs sonores radiophoniques et théâtraux. Cette perméabilité semble liée à la plasticité même du dispositif et à la diversité des usages qu'il autorise. Loin de privilégier un matériau plutôt qu'un autre —texte, image, musique », le dispositif « les fait coexister ; loin de se contenter de les juxtaposer, il les fait s'entrechoquer pour créer un nouvel espace de visibilité et d'écoute¹⁰²».

¹⁰⁰ Gabriel Germinet in Cécile Méadel. 1990, *art. cit.*

¹⁰¹ Marion Chénétier-Alev, 2019, *op. cit.*

¹⁰² Rykner, Arnaud, *art. cit.*

Tout est FICTION faux

est Le théâtre

celui

d'une

opération

tout est de simulacre fiction

radio-scénie est

La

celle

de vos

opérations :

le

son

suggère

des

images

phoniques

qu'il vous appartient

d'échafauder

dans votre théâtre intérieur.

3 Méthodologie

Cette problématique et l'état de l'art que je viens d'exposer permettent de mobiliser et contextualiser les paramètres en jeu dans les processus de transposition (objets de mon laboratoire) en les structurant autour des trois axes du dispositif, comme suit :

1. Décrire l'appareil de production radiophonique, puis l'appareil de production radio-scénique mis à « disposition », à travers ses techniques (voix, instruments, effets sonores, double sonore), technologies (matériel, microphones, supports, consoles, etc.), et les opérations qu'ils mobilisent respectivement. Ces contextes de production génèrent des interactions entre l'artefact et les acteurs présents dans ces contextes.
2. Observer les modes de représentation, d'adresse, et de forme radiophonique et radio-scénique. Ceux-ci constituent le langage de médiation faisant apparaître un certain type de signes sonores (mots, bruits, musiques) et visuels (scène, corps, lumière, machinerie, décor), de contenus spécifiques et conventions (grammaire radiophonique, mise en ondes, scénographie, etc.).
3. Décrire le dispositif de réception dans lequel le sujet à qui il s'adresse est inclus et investi d'un point de vue psychologique et/ou cognitif (transmission, écoute au casque, salle et rapport au public, espaces imaginaires...)

Ces composantes seront largement analysées et mises en perspective dans les chapitres qui suivent. (Des tableaux situés en annexe les schématisent et résument leurs enjeux à des fins didactiques)

Je m'appuie sur une démarche permettant de faire de la pratique créative la matrice de la méthodologie ¹⁰³. Les deux moteurs d'action de cette recherche sont formulés dans les sous-chapitres suivants.

3.1 Expérimenter les opportunités et limites à partir de transpositions

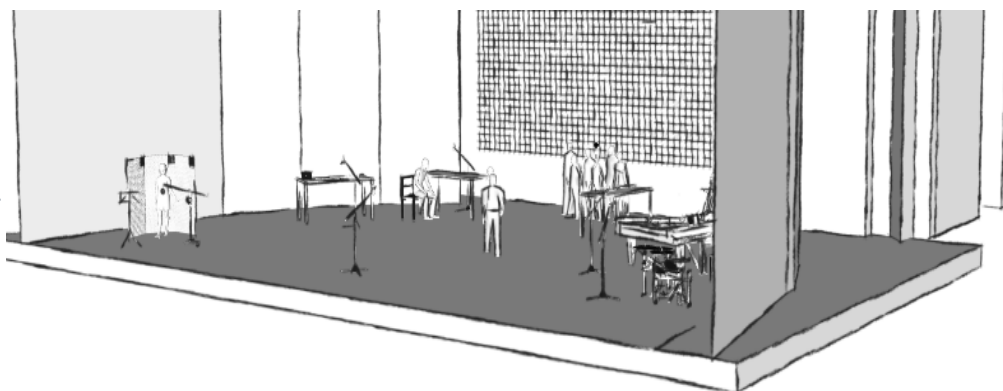
¹⁰³ Anthony Rageul, « La méthode de recherche-crédation en Arts Plastiques : prescription, prospective et mise à l'épreuve de l'objet », *Belphégor* [En ligne], 19-1 | 2021, mis en ligne le 22 juin 2021, consulté le 16 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/3893>

Nous mentionnons par ces transpositions, le passage d’une écriture de fiction radiophonique à celle de fiction radio-scénique¹⁰⁴. Le foyer de recherche doit donc émerger d’une œuvre faisant le chemin du studio vers la scène afin d’expérimenter ces opportunités et limites. L’expérimentation radio-scénique est au centre d’un laboratoire dont les variables mettent à l’épreuve les composantes précitées du dispositif. Ce processus s’est fait une première fois avec l’adaptation de la fiction radiophonique Piletta Louise (2011) à la forme radio-scénique *PR* (2016). Elle se fera plus spécifiquement en tant qu’objet de recherche, par la transposition de la fiction radiophonique *BJM* (2016) à la scène (2023), et pour laquelle j’ai contribué à la réalisation de la fiction radiophonique, et à la mise en « radio-scène » avec Florent Barat et Emilie Praneuf, en tant que compositeur, créateur sonore et interprète au plateau. Œuvre radio-scénique, elle mobilise les champs de la création radiophonique et du spectacle vivant. Depuis 2023, nous continuons d’explorer d’autres formes radio-scéniques non reprises dans le corpus, mais qui ont alimenté les apports réflexifs.

Les « transpositions » ouvrent une constellation de rapports, d’acointances, de tensions et de frottements, de désirs et de rejets, que nous avons rassemblés sous la notion de *f(r)ictions* :

- Celles inhérentes au dispositif radiophonique (chapitre 4) ;
- Celles générées par le dispositif radio-scénique (chapitres 5,6 et 7). La scène y devient le lieu d’observation de ce média radiophonique, situation rare qui génère des interactions issues du déplacement du lieu de production et de diffusion du sonore.

PROJECTION SCÉNOGRAPHIQUE DE *BJM*, 2022.
LES PANNEAUX ACOUSTIQUES ENTOURANT LE
PLATEAU NE SERONT PAS CONSERVÉS DANS LA
CONCRÉTISATION SCÉNOGRAPHIQUE. PLAN
RÉALISÉ PAR SÉBASTIEN CORBIÈRE



La recherche de ces opportunités et limites me permet de baliser plus précisément le terrain radio-scénique par des sous-questions: De quelle façon cette constellation de frictions agit sur les

¹⁰⁴ Nous avons également réalisé un cas dont l’écriture fut préalablement destinée à une forme radio-scénique avant d’être adaptée à une écriture de fiction radiophonique afin de concrétiser l’aller-retour du principe de transposition.

composantes du dispositif : sonorisation, composition et arrangements musicaux, techniques vocales, présence des corps sur le plateau, création lumière, bruitage, montage et construction d'éléments sonores en conduite ou partition ? Comment le contexte (audio)numérique intervient dans ce processus ? Quelle place accorder au statut visuel des mouvements corporels, des éléments de décor, de lumière, de la machinerie ; et de quelle manière la visibilité des sources sonores perturbe-t-elle l'expérience acousmatique si spécifique à la situation radiophonique ? Comment faire persister par ce changement du contexte d'écoute, une expérience intime, sensible, esthétique, caractéristique d'une essence radiophonique ?

Concrètement, le glissement volontaire de l'expression radiophonique vers la scène théâtrale permet-il la recherche de pratiques, usages et gestes créatifs nouveaux depuis la scène ? Les dispositifs radio-scéniques peuvent-ils évoluer d'une création à l'autre de sorte qu'une multitude de mises en scène radiophoniques coexistent ? Quels liens les outils de fabrication sonore peuvent-ils entretenir avec la dramaturgie déployée sur scène ou sur le plateau ? Quelle place le public occupe-t-il et comment perçoit-il ce mode d'adresse radio-scénique ? Les « opportunités » pourraient alors se traduire en enrichissements mutuels ou renouvellement des écritures sonores scéniques. Ces apports peuvent-ils être ramenés à posteriori dans les studios de production radiophonique et de podcasts ? Seraient-ils transposables à d'autres secteurs ? Conjointement existe-t-il des impossibilités de rencontre entre ces deux expressions ? Des limites pourraient-elles engendrer un appauvrissement ou un formatage des écritures sonores respectives issus de ces rapports ?

3.2 Partage des savoir-faire mobilisés au cours de ces opérations radio-scéniques.

Cette dernière proposition imprime la nature pratique de notre recherche, ainsi que la fonction de partage didactique des résultats obtenus au cours des laboratoires successifs. Elle met par ailleurs en valeur la place d'un artisanat dont les savoir-faire et usages sont au centre de la pratique. Le glissement d'une écriture du sonore radiophonique vers celles du sonore de scène engendre celui des usages. De quelle manière ceux-ci sont-ils communiqués ? Il va de soi que les savoir-faire partagés sont principalement limités à ceux que nous avons développés au cours de nos laboratoires spécifiques et ne sont donc pas exhaustifs. Ils furent limités au cadre des besoins que nous avons rencontrés et aux solutions que nous avons explorées pour y répondre. En ce sens, d'autres usages, développés par des *pairs* ou par nos laboratoires de création ultérieurs pourraient s'ajouter aux options radio-scéniques exposées ici et poursuivre ainsi la recherche. Sur base de ces expériences de création, et en cohérence

avec mes pratiques didactiques, j'ai constitué un matériel didactique¹⁰⁵ et théorique en guise de boîte à outils pour une écriture radio-scénique.

3.3 Sur les enjeux d'observer et analyser son propre travail artistique

Outre la restitution du travail délivré en cours et à l'issue de la thèse, qui rassemble un matériel polymorphe de traces écrites, dessinées, sonores et audiovisuelles (décrites en fin de ce chapitre), notre démarche scientifique repose sur l'analyse exclusive de processus et créations auxquels nous avons œuvrés. Comment faire de ceux-ci des objets d'étude ?

3.3.1 Deux postures

- Dans le chapitre 4, les quatre œuvres du corpus ont été réalisées au cours des dix dernières années et récompensées par au moins un prix en festival international radiophonique dans la catégorie « fiction sonore » (Phonurgia Nova Awards et Festival Longueur d'Ondes) ou « radio drama » (Prix Europa, Grand Prix Nova, Uk International Radio Drama Festival). Ce critère de sélection resserre le corpus autour d'œuvres identifiées par le secteur comme appartenant au genre « fiction », non « docu-fiction », « auto-fiction » ou « art sonore¹⁰⁶ ». Cette précision balise le corpus autour de créations soumises à des enjeux de structure narrative (incluant des modes d'énonciation du discours), dont la forme esthétique peut en revanche varier largement. Ces fictions sont ensuite décortiquées dans le détail, bien *a posteriori* du moment de leur création. Devenues des traces figées du passé, la mise à distance temporelle et le déplacement de mon rapport devenu critique à l'égard de ces objets sonores me permettent d'objectiver l'opération d'analyse, un peu comme si nous considérions les œuvres en tant qu'archive. L'analyse à froid de ces documents sonores numériques, réécoutables dans le détail et indéfiniment¹⁰⁷ permet, par ce recul, de modifier ma posture d'écoute, d'activer une « constellation faisant entrer en résonance un Autrefois et un Maintenant¹⁰⁸ », un dedans et un dehors de l'œuvre. L'acte réflexif qu'enclenche l'analyse de l'œuvre-archive et le travail de rédaction scientifique mettent la fabrique de création en contexte, en perspective, et questionnent,

¹⁰⁵ Des documents audio, audiovisuels (via le lien partagé) ; des illustrations graphiques et des tableaux en annexe.

¹⁰⁶ Phonurgia Nova Awards opère par exemple cette distinction entre les catégories « fiction sonore » et « art sonore ».

¹⁰⁷ Pour rappel, le lecteur a également accès à ce matériel via le lien partagé en première page.

¹⁰⁸ Klein, A. & Lemay, Y. (2013). Les archives à l'ère de leur reproductibilité numérique. Dans : Joumana Boustany éd., La médiation numérique : renouvellement et diversification des pratiques: Actes du colloque Document numérique et société, Zagreb 2013 (pp. 37-50). Louvain-la-Neuve: De Boeck Supérieur. <https://doi-org.ezproxy.ulb.ac.be/10.3917/dbu.chron.2013.01.0037>

voire reconsidèrent, des actes antérieurs. « La temporalité de l'archive ne situe donc pas dans le passé, mais bien dans l'entrecroisement des possibles qu'elle ouvre.¹⁰⁹ » Ce processus par lequel l'œuvre en tant que document sonore devient objet d'étude, neutralise par la même opération, le passage de l'artistique au scientifique et clarifie ma posture.

- Dans les chapitres 5, 6 et 7, je documente et analyse les processus de création radio-scénique à partir desquels je réalise une observation participante en tant que coordinateur d'une partie des ressources de création. La documentation¹¹⁰ générée par les étapes de création crée un matériel d'archivage précieux : croquis scénographiques, plans techniques des dispositifs sonores au plateau, documents d'annotation, captations visuelles et sonores des essais. Ces traces ont une double fonction. Elles constituent d'une part un matériel inhérent à la genèse du spectacle car leur utilisation fréquente en cours de création ou lors des reprises du spectacle permet des rafraîchissements, adaptations et réajustements perpétuels par les interprètes. Elles offrent d'autre part un support de recherche pour les phases ultérieures d'analyse et de rédaction. La consultation et le partage de cette matière *a posteriori* en fait un précieux outil didactique qui objective également l'observation des processus, et fait de ce matériel les archives de demain.

3.3.2 Collectif créatif – Individuel – Collectif pédagogique

Au cours de ces processus, mon observation participante et le regard holistique sur la chaîne de production de l'écriture sonore depuis la position d'un seul de ses maillons, inscrivent le principe d'une méthodologie de recherche-crédation et neutralisent plus globalement le passage du collectif à l'individuel. Je n'occupe qu'une fonction dans un écosystème complexe et je retransmets par écrit différents aspects des métiers rassemblés autour du projet collectif. Dans le chapitre 4, je fais principalement l'analyse de mon travail de réalisation et composition musicale, en m'appuyant sur des entretiens réalisés *a posteriori* avec des réalisateurs avec lesquels j'étais en dialogue au moment de la création.

Mon parcours d'enseignant dans le domaine des écritures sonores (IHECS-ULB) et des ateliers radiophoniques (ACSR, Phonurgia Nova, IAD) accompagne la mise à distance des processus et œuvres en objets d'étude, dont les archives font partie. Passant par la synthèse didactique et la confrontation des usages de création partagés ensuite à d'autres publics, la pédagogie clôture la boucle allant du

¹⁰⁹ *Ibid*

¹¹⁰ Dont une partie est disséminée sous différentes formes dans ce document et ses annexes.

collectif (création), à l'individuel (observation, analyse, synthèse des savoir-faire et organisation des apprentissages), au collectif (ateliers et groupe d'apprenants).

Ce n'est donc pas la pluralité de cas, qui impliquerait un corpus élargi à une variété de créateurs, qui structure ma méthodologie, mais une pluralité d'approches et d'observations des écritures sonores au sein d'un groupe de création restreint. Et chacune des positions correspond à un moment au cours duquel s'active une série de repères propres à cette activité. Lors de la création radiophonique, l'attention est portée sur l'orchestration et la dramaturgie sonore. Le travail radio-scénique, plus explicitement collectif, permet l'observation simultanée de toute une fabrique de création, ouvrant une variété d'activités et de métiers à observer. La pratique pédagogique réclame objectivation, synthèse, partage de ressources et acceptation de voir les usages critiqués, redéfinis, appropriés différemment.

3.4 Où nous situons-nous ? Expérimentation et entretiens.

La dénomination « radio-scénie » pour laquelle nous avons optée, exprime ouvertement le désir de marquer la co-présence radiophonique et scénique et de la nommer pour en faire un moteur de recherche. Par son déplacement sur une scène, la radio conserverait une partie de son essence, de sa substantifique moelle. Evincer de la formule la référence au « théâtre » et lui préférer la copule « scène » offre au nom composé « radio-scénie » une acception qui ramène à l'espace physique du lieu de représentation comme support de monstration et d'écoute. Dans ce contexte, ma position est située et m'invite à observer le sonore et l'écoute de scène par un pas de côté, et d'y confronter des références et un matériel théorique issus de pratiques radiophoniques, lesquels seront forcément discutés, négociés, enrichis par cette rencontre avec la scène. Notre démarche me permet aussi de compenser ce manque « d'assise historique », mentionné par Daniel Deshays, dont souffrent les praticiens du son et par laquelle ils sont tentés de « réinventer la poudre. » Elle me mène à l'encontre de ce qu'il décrit comme une sectorisation des métiers en « mondes parallèles¹¹¹ ». Nous nous situons également dans le prolongement des travaux sur les dispositifs sonores mentionnés *supra*. Marie-Madeleine Mervant-Roux appelle à un effort d'historicisation par l'observation des matériaux sonores des spectacles passés ; la compréhension des outils de diffusion et de la technique ; et le recensement des pratiques contemporaines. Nous inscrivons ouvertement notre recherche dans ce dernier axe, en décrivant les processus et dispositifs par lesquels nous avons, en tant qu'artistes, tenté de faire évoluer des pratiques. Et ma spécificité, en tant que musicien dans ces processus, est d'observer le

¹¹¹ Deshays (Daniel), 2023, op. cit., p. 27

prolongement, voire l'extension du travail de l'écriture musicale radiophonique au contact de la scène, du théâtre. Ce travail contribue aux études radiophoniques consacrées à l'art et la critique des œuvres de création contemporaine.

Malgré l'absence d'une définition préalable satisfaisante du genre radio-scénique, il va de soi que des formes à la croisée de la radio et de la scène préexistent au terrain et à la temporalité de cette recherche-crédation. Les plus pertinentes pour notre laboratoire seront mentionnées en chapitre 5. Ma recherche n'a pas pour objectif d'en arrêter une définition, ni d'envisager l'étude de tous les territoires radio-scéniques à partir d'un corpus d'œuvres élargi¹¹². Je ne me consacrerai pas à une historiographie du genre. Expérimental, mon laboratoire se complète d'une approche qualitative à partir d'une série d'entretiens réalisés :

- Avec des personnes impliquées dans les processus de création¹¹³. Je ne cite ici que ceux qui interviennent régulièrement dans le document :
 - Equipe de mise en scène : Florent Barat (auteur, réalisateur), Emilie Praneuf (metteuse en scène, comédienne)
 - Jeu d'acteur : Deborah Rouach (comédienne), Michele de Luca (comédien)
 - Création lumière : Sybille Cabello
- Avec des personnes dont l'accompagnement éclaire mon travail, approfondit ma réflexion et nourrit ma démarche de recherche :
 - Lenka Luptakova : artiste plasticienne et performeuse qui mène un projet scénophonique entre radio et scène.
 - Melissa Van Drie : chercheuse de l'histoire culturelle du son, des sens et du théâtre.
- Avec des personnes ayant participé aux workshops radio-scéniques ;
- Avec des spectateurs de *Piletta Remix* et de *Beaux Jeunes Monstres* (rencontrés en ateliers et bords de scène).

Comment organiser concrètement ce lieu d'expérimentation et intégrer la multiplicité de pratiques collectives dans une démarche personnelle de recherche-crédation ?

¹¹² Elodie Hervier, doctorante dirigée par Mireille Losco-Léna au Laboratoire 3LA-Lyon 2, avec qui nous avons co-écrit l'article « Ableton Live et la fonction imprévue de conducteur », consacre précisément sa thèse à l'élaboration d'une définition de la radio-scénie à partir d'une grille d'analyse permettant la délimitation d'un corpus d'œuvres. Nous échangeons régulièrement depuis 2021 et nos études complémentaires s'enrichissent et progressent en concertation.

¹¹³ Certains de ces entretiens se trouvent dans le document audio *Les coulisses de BJM* et dans une version commentée en direct par Florent Barat et moi, de la captation du spectacle BJM.

3.5 Organiser la temporalité et les espaces de recherche

La méthodologie de recherche s'est construite autour d'une articulation dynamique entre « agirs de création » et « agirs de recherche ¹¹⁴ ». J'ai ainsi pu intégrer une multiplicité de laboratoires répartis sur les cinq années de thèse en des lieux différents. En réalité, certains de ces espaces d'expérimentation existaient avant d'être considérés comme laboratoire, ce qui me semble plus propice à l'émergence de formes nouvelles car ils n'ont pas, dès l'origine, prédéterminé les outils et facteurs qui allaient y être testés. « La recherche n'a jamais commencé dans les laboratoires. [...] Nous envisageons donc le laboratoire comme une place transitoire, avec un dedans et un dehors. ¹¹⁵ » Nous verrons en conclusion les limites de cette méthodologie.

Avant de détailler l'articulation de ces différents lieux de recherche générateurs d'une production de savoir-faire et de connaissances théoriques, décrivons-les sommairement en les regroupant en trois types de laboratoires complémentaires :

3.5.1 Les résidences ou laboratoires de création

Le fil rouge fut l'adaptation de *Beaux Jeunes Monstres* à la scène, entamée en 2019 et dont le processus de création évolua par rendez-vous ponctuels en résidences de création. Nous en avons réalisé sept ¹¹⁶ d'une durée d'une à trois semaines chacune, entre 2020 et la sortie de création au MARS. (Mons arts de la scène) le 22 janvier 2023. Nous avons choisi d'alterner des moments de pure recherche, en équipe réduite de quatre à cinq personnes constituant le noyau de recherche (mise en scène, musique et technique), et des moments avec l'équipe complète de 11 personnes qui ont permis la transmission de savoir-faire spécifiques à notre pratique radio-scénique et à l'orchestration de l'ensemble.

Ces résidences sont soutenues par des institutions culturelles qui offrent, parfois dans le cadre plus global d'un soutien de production au projet, un lieu d'accueil (salle avec plateau plus ou moins équipé, hébergement) et parfois une rémunération. Ces phases de travail ont pour objectif d'aboutir *in fine* à la création d'un spectacle. Ceci signifie que la recherche s'y déploie, mais avec la contrainte d'une

¹¹⁴ Louis-Claude Paquin (Professeur [titulaire] à l'École des médias Faculté de communication UQAM), La recherche création comme pratique. <http://lcpaquin.com>

¹¹⁵ *Recherche en histoire de l'acoustique moderne*, entretien avec Viktoria Tkaczyk, directrice de l'équipe Epistemes of Modern Acoustics, Max Planck Institute for the History of Science, Berlin, par François Ribac p. 714, in *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2019/3, Vol. 13, N°3, S.A.C.

¹¹⁶ Entre la France et la Belgique, avec équipe réduite puis complète, respectivement au Centre Culturel Jacques Franck de Bruxelles (2020), à MA Scènes Nationales de Montbéliard dans le cadre du développement de MA Radio (2022), au Festival Warm Up de Montpellier (2022) ; puis, avec équipe complète, trois semaines au Théâtre Varia de Bruxelles (2022), trois semaines au Théâtre Le Manège de Mons Arts de la Scène (2023). Ensuite, nous avons déplacé des résultats de recherche obtenu à partir de BJM pour les injecter dans un ReRemix de Piletta, à Montpellier en novembre 2023 et novembre 2024, au Festival organisé par France Bleu Hérault : « Radio à Hauteur d'enfant ».

finalité, d'un objectif de résultat pouvant se traduire parfois en une logique d'efficacité. La plupart de ces étapes, étalées chacune sur une à trois semaines, se sont clôturées par une restitution de travail devant un public. Ces moments de rencontre et d'échanges précieux obligent les artistes à une prise de recul, une réflexivité, voire une auto-analyse de la démarche en cours, afin de communiquer, même à ce public réduit, le sens sous-jacent de ce qui est montré, et de rendre compréhensibles les enjeux de création qui ont été explorés au cours de cette étape de travail.

Dans le cadre de la mise en scène d'un texte de fiction et forts des résidences qui ont servi aux créations précédentes, ces processus ont fait évoluer un protocole de recherche¹¹⁷ autour de nos agirs de création et de nos outils : un plateau équipé de différents dispositifs de sonorisation (mono, stéréo et tête binaurale) permettant de répondre aux différents postes (narration, scènes in situ, bruitage, objets musicalisés, musique, personnages en mouvement...); l'articulation dynamique et rigoureusement rythmique de sons vivants et d'enregistrements fixes (la gestion de ce double sonore par des outils tels que Ableton Live et ses contrôleurs); le recours aux effets sonores comme écriture dramaturgique (effets de filtrage, de transformation de voix, d'espaces artificiels, de pure esthétique musicale); le chœur polyphonique comme personnage et le tuilage de parties chantées avec les voix narratives (harmonisation, contrepont et texte); la diffusion du son au travers de casques sans fil pour les interprètes au plateau et pour le public (condition technique et choix d'une adresse sensible au public); la potentielle ubiquité du spectacle qui doit pouvoir être retransmis sur les ondes et apprécié d'un public absent. Ce protocole repose sur un point de départ narratif, sous forme de récit de fiction, écrit par l'auteur de notre collectif (Florent Barat), un processus d'écriture sonore collectif articulé autour de ce canevas et inscrit dans une conduite, une série d'instruments permettant une orchestration esthétique des parties (bruitage, musique, musicalisation), un mode d'écriture radiophonique établi à partir du transfert et de l'adaptation de ses outils, de ses dispositifs techniques de production du son, ainsi que de sa diffusion.

Ce protocole radio-scénique montre des usages de la production radiophonique, ayant eux aussi fait l'objet de recherches en dehors de ces résidences, et leur rencontre avec les conditions d'une scène de théâtre. Des savoir-faire radio-scéniques s'y développent et s'affinent au cours de l'évolution des étapes, faisant émerger de ce laboratoire des usages singuliers, spécifiques à ce terrain : exploration de la conduite vivante, jeu de spatialisation par déplacement dans les plans sonores, pointage des micros, travail au casque, régulation des projections de la voix, acquisition d'usages de bruitage,

¹¹⁷ Exposés schématiquement ici, les éléments de ce protocole sont largement décrits, et leurs fonctions explicitées, dans le chapitre 5 et 6.

compréhension des effets sonores, intégration d'harmonies polyphoniques et de la pose de chaque voix, mémorisation sonore des départs et sorties...

Le spectacle a été joué à dix-sept reprises en Belgique en 2023 (MARS., Théâtre Royal de Namur, Varia, Théâtre de Liège et Centre Culturel de Huy) et compte encore des reprises en 2025 (Théâtre Jean Vilar).

3.5.2 Les ateliers pédagogiques ou laboratoires de recherche :

Trois workshops radio-scéniques furent réalisés pendant 7 jours consécutifs, les étés 2021, 2022 et 2023 à Dinard ¹¹⁸. Organisés par l'association française Phonurgia Nova¹¹⁹, ils rassemblaient une douzaine de participants âgés de 24 à 65 ans. Je dispensais ces ateliers avec Florent Barat et Michel Bystranowski au Château de Saint Enogat où nous étions également logés, faisant de ce cadre spectaculaire un laboratoire immersif permanent. Voici comment ce stage fut communiqué :

De plus en plus d'expériences artistiques font se croiser théâtre et création radiophonique. Quelle forme prend la radio quand elle se fabrique sur scène et en public ? Comment écrire à la fois pour le plateau et pour les ondes ? Ce workshop rebat les cartes de la fiction radio en proposant aux auteurs, réalisateurs-trices, comédiens d'en expérimenter la syntaxe et le potentiel créatif, pour se rapprocher d'un théâtre contemporain transdisciplinaire. Une invitation à transformer le dispositif de la radio en un instrument de production théâtrale. Et une incitation à faire d'elle un spectacle.

Un autre atelier fut mis en place pendant quatre jours à l'IAD en 2022. Il réunissait sept étudiants de Master 1 en interprétation dramatique et deux en ingénierie sonore. L'atelier a d'abord consisté à partager notre dispositif radio-scénique et à le mettre à la disposition de nouveaux protagonistes : étudiants en arts, artistes confirmés à la croisée des arts de la scène, du cinéma, de la musique et des arts plastiques. L'interdisciplinarité des candidats illustre le point d'intersection où se situe la radio-scénie. Chacun vient y chercher des savoir-faire liés aux écritures sonores radiophoniques et scéniques, permettant un complément à sa pratique personnelle, un pas de côté, une autre façon de penser sa discipline par les apports de l'expérience et des outils radio-scéniques.

Le dispositif du plateau radio-scénique a aussi été mis à l'épreuve de nouvelles situations d'écriture sonore. L'absence d'un plateau traditionnel de théâtre ouvre des opportunités créatives, faisant de tout espace, un lieu de radio-scène potentiel. Cela a permis de creuser des paramètres inhérents à la délimitation de cette thèse (les composantes qui seront décrites dans ce document) mais aussi d'ouvrir de nouveaux paramètres de recherche qui sortent du cadre de cette recherche tout en ouvrant des

¹¹⁸ Le document audio *Les coulisses des Workshops* retrace quelques éléments de ces trois années de laboratoire didactique.

¹¹⁹ Association qui se définit comme suit sur son site : « Initiée en 1986 avec la complicité de Pierre Schaeffer, l'association forme à cette radio qui s'éloigne de la radio de tous les jours pour basculer dans autre chose : la fiction, le documentaire, un art sonore parfois. Radio, podcast ou spectacle vivant. »

perspectives : l'intégration d'un décor naturel en situation radio-scénique, le guidage narratif d'un espace à l'autre par un récitant, la convocation aléatoire du réel sonore dans la fiction, le déplacement du public (dans et en dehors du château). Ces ateliers se clôturent par un spectacle radio-scénique pour un public au casque (sans fil). Restitués en fin de semaine de formation, ces spectacles intègrent des éléments didactiques issus du partage de nos outils. Cela permet de les tester et de concrétiser le rapport au dispositif de réception.

Cet atelier mené à l'IAD a suscité le désir d'un étudiant en 3^{ème} Bachelier, Antoine Pouchoulou, de réaliser son stage avec Le Collectif Wow ! ¹²⁰. Il a rejoint l'équipe de *BJM* au MARS. lors de la dernière résidence de création, au cours de laquelle il a également réalisé des entretiens¹²¹. Ma consœur de recherche sur la radio-scénie, Elodie Hervier, a participé à l'atelier réalisé à Dinard en 2021 dans le cadre de sa thèse et l'a documenté.

Depuis le début de 2023, plusieurs artistes en résidence de création ont, dans le cadre de leur recherche radio-scénique, fait appel à nous en tant que conseillers ou regard extérieur. Ces riches moments d'échange nous permettent de confronter *in situ* notre matériel (résultats de recherche autour de notre protocole) à des situations concrètes, et ainsi, de questionner et affiner certains paramètres inhérents à notre recherche (absence de casque, spectacle en extérieur, ubiquité radiophonique...).

3.5.3 Le discours réflexif ou laboratoire d'incubation :

3.5.3.1 Camionnette et immersion

Sous le nom de ce laboratoire réflexif, je souhaite d'abord donner une réelle valeur scientifique à l'observation participante de tous les moments et circonstances informels d'un terrain élargi qui a permis d'enrichir la réflexivité du discours sur l'objet de recherche. Je relie ici avec des éléments décrits en introduction, sur ma pratique quotidienne de l'enseignement de la radio à l'IHECS et le contact avec la jeune génération à travers le médium radiophonique. Je fais aussi référence à la très riche tournée du spectacle *Piletta Remix*, qui m'a projeté sur le terrain dense et varié du réseau francophone de théâtre jeune public, en Belgique, en France, en Suisse et à Tahiti. Pendant cinq années, ce contexte immersif d'observation a permis de faire émerger, à partir de nombreuses situations inattendues et informelles, des indices et enjeux liés à mon terrain radio-scénique : les débats et échanges, parfois musclés, au sein de notre équipe à propos de l'identité du spectacle et de la frontière entre théâtre et radio, dans la camionnette entre deux dates sur les routes, dès le petit déjeuner avant le montage du

¹²⁰ J'étais promoteur de son stage en janvier 2023.

¹²¹ Ceux-ci sont ont été montés par Antoine Pouchoulou. J'ai complété ce montage pour le partager dans le matériel de thèse. (Les coulisses de *BJM*)

décor ; l'accueil dans d'innombrables salles et lieux, par tous les protagonistes du secteur (régie, technique, communication, programmation, sécurité, catering, pompiers, bénévoles) avec lesquels échanger sur la nature du projet, sa fable, son esthétique et son dispositif technique et d'écoute particulier, a permis de considérer la multiplicité de la réception par la sphère de la profession élargie (partage avec les pairs du secteur théâtral) ; les invitations par les médias locaux pour la promotion, forçant la vulgarisation et la synthèse du projet radio-scénique pour un public non initié (partage avec les pairs médiatiques) ; la passation pour le dédoublement des rôles à de nouveaux interprètes, qui a nécessité une prise de recul et une théorisation de notre langage pour le communiquer et le faire comprendre (échanges avec les pairs artistiques lors de la passation des outils).

3.5.3.2 Expositions, rencontres, colloques

Les rencontres avec un public lors des représentations, des sorties de résidences, des bords de scène et des nombreux ateliers radio-scéniques réalisés dans le cadre de médiations culturelles. Ensuite, parce que ces moments plus officiels nécessitent la préparation d'un discours réflexif, je souhaite mentionner mes interventions à :

- Des festivals internationaux de radio :
 - Présidence du jury de fictions radiophoniques au UK Drama Festival à Canterbury (2022).
 - LUCIA Festival: Bambini all'ascolto, Florence (2022) : Intervention : « N'écrivez pas pour les enfants. »
 - Création radio-scénique à Radio à Hauteur d'enfants, Festival France Bleu Hérault, Montpellier (2023 + 2024)
 - Invitation à une création intitulée « galaxie radio-scéniques » au 21ème Festival Longueur d'ondes du 01 février 2025 + Présentation de l'ouvrage *Désir de Belle Radio* (Longueur d'ondes 2025)
- Des colloques :
 - Présentation de la thèse radio-scénique au colloque du GRER « Radio et Mobilité » (2019)
 - Participation au Colloque De la Page au Micro (KBR, 2022) : F(r)ictions radiophoniques.
 - Participation et communication au colloque Media & Learning les 20 et 21 juin 2024 avec *Philosophy through podcast : Sense and sound* (une série de podcasts récompensée du 3ème prix)
 - De la recherche à la scène (Journée de la recherche, 18 octobre 24)

- From lecture to radio, from amphitheatre to radio-scénia : How can the language and uses of radio/podcasts contribute to pedagogical practice ? Laboratory of teaching Media & Learning (12 décembre 24)
- De l'amphithéâtre à la radio-scénie. Laboratoire utopique. (Synhera, JDCHE, 24 avril 25)
- Des masterclass que j'ai animées sur l'expression radiophonique et la radio-scénie.
 - Festival Les créations sonores (Montreal, 2019) : Masterclass « Quelle création sonore pour le jeune public ? »
 - ACSR-CTEJ : Masterclass : « Transposer et réécrire les spectacles Jeune Public en fiction radio » (4 jours, 2019)
 - La Casette - Transmission, Aubervilliers (2022) : Masterclass : « De la radio à la scène. »
 - Festival Longueur d'ondes (2023) : « F(r)ictions radio-scéniques. Quand la radio se frotte aux planches. »

Outre leur fonction de communication, ces lieux permettent des échanges réflexifs avec les pairs des corps artistiques et académiques.

3.5.3.3 Articles scientifiques

Cinq contributions ont été rédigées pour des revues scientifiques consacrées au média radiophonique (*Radiography*¹²²), aux études littéraires (*Komodo 21*¹²³, *Textyles*¹²⁴) et théâtrales (*Thaître*¹²⁵). Rédigés entre début 2020 et fin 2023, ces articles incarnent la progression d'une pensée au fil du parcours de thèse. J'ai profité du cadrage thématique et de la temporalité qu'imposait chaque revue comme contrainte pour déposer une pensée « en l'état » à un moment donné du processus.

Ils articulent une pensée autour d'œuvres auxquelles j'ai contribué, ce qui force l'emploi de la première personne. Prendre pour matière d'analyse son propre travail de création renforce l'impression d'une position autocentrée, de laquelle je tente de prendre du recul en donnant la parole

¹²² - Sébastien Schmitz, « Transposer la fiction à la radio-scénie : BJM, mettre en scène l'expression radiophonique », *RadioMorphoses* [En ligne], 10 | 2023 ; DOI : <https://doi.org/10.4000/radiomorphoses.4655>.

- Élodie Hervier et Sébastien Schmitz, « Ableton Live et la fonction imprévue de conducteur », *RadioMorphoses* [En ligne], 9 | 2023, mis en ligne le 18 avril 2023 ; DOI : <https://doi.org/10.4000/radiomorphoses.354>

¹²³ *Le désir de belle radio aujourd'hui. Fiction, Documentaire*. Sous la direction d'Eliane Beaufils, Christophe Deleu et Pierre-Marie Héron, Presses Universitaires de Rennes, 2024, dans lequel j'ai publié le chapitre : *La composition musicale comme moteur de réalisation sonore dans la fiction radiophonique*

¹²⁴ Guillaume Abgrall et Sébastien Schmitz, « Frictions contemporaines », *Textyles* [En ligne], 65 | 2023, mis en ligne le 31 décembre 2023, DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.6515>

¹²⁵ Sébastien Schmitz, « Créer l'espace radiophonique sur scène. Laboratoire de dispositifs sonores avec le Collectif Wow ! », *thaître* [en ligne], Chantier #8 : Dispositifs sonores. À l'écoute des scènes contemporaines (coord. Marion Chénétier-Alev, Noémie Fargier et Élodie Hervier), mis en ligne le 15 janvier 2024. URL : <https://www.thaetre.com/2024/01/15/creer-lespace-radiophonique-sur-scene/>

à des pairs et en partageant la richesse des interactions et du travail collectif. J'invite donc le lecteur à y voir mon désir de partager une réflexion en cours de processus émergeant spécifiquement du cœur de mon territoire, peu exploré. De nombreux échanges sur le terrain ont nourri ce laboratoire d'incubation pour que cette pensée réflexive reflète la densité du terrain de la pratique.

3.5.4 Articulation - enchevêtrement

Ces trois laboratoires se sont étalés chacun sur plusieurs années : dix ans pour le laboratoire de création, trois ans pour le laboratoire de recherche, et huit ans pour le laboratoire d'incubation, qui s'est ouvert au début de la tournée de *PR*. Bien qu'ayant leur propre temporalité, ils sont profondément liés les uns aux autres. Leur enchevêtrement est devenu, sous l'effet de l'exercice méthodologique imposé par la thèse, le mode opératoire privilégié d'un dialogue régulier : « c'est depuis la pratique que la pensée fait retour sur elle-même »¹²⁶. La triangulation entre la recherche spécifique à cette création, la recherche dans les conditions d'un cadre pédagogique, et la réflexion sur le plan théorique a façonné notre protocole radio-scénique, comme vecteur de création artistique, objet de recherche et modèle théorique. Et le dialogue s'enrichissait des allers-retours : les éléments ayant fait l'objet de recherches collectives au cours de phases de création ont été partagés et soumis à des laboratoires pédagogiques, puis étudiés avec un recul nécessaire à la rédaction d'articles scientifiques, par lesquels je confrontais nos essais à la production d'un discours réflexif. Ce matériel théorique était partagé avec les protagonistes de phases de création ultérieures, permettant une restitution des étapes précédentes en guise d'état des lieux, et de nourrir une réflexivité collective, faisant évoluer à son tour la phase de création. La phase d'incubation aboutissant à la rédaction d'articles scientifiques me paraissait le meilleur endroit pour prendre du recul par rapport aux agirs de recherche et de création collectifs et poser une réflexion individuelle, autrement dit, pour passer du « nous » au « je ». La pratique a constitué non seulement un point de départ, mais aussi une source d'oxygène continu alimentant le discours et le maintenant vivant.

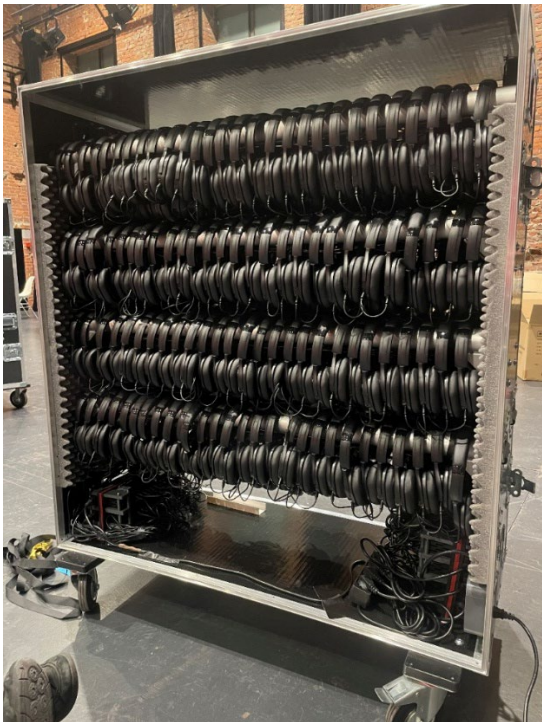
3.6 Le matériel de la thèse :

Il contient divers supports, décrits ci-dessous :

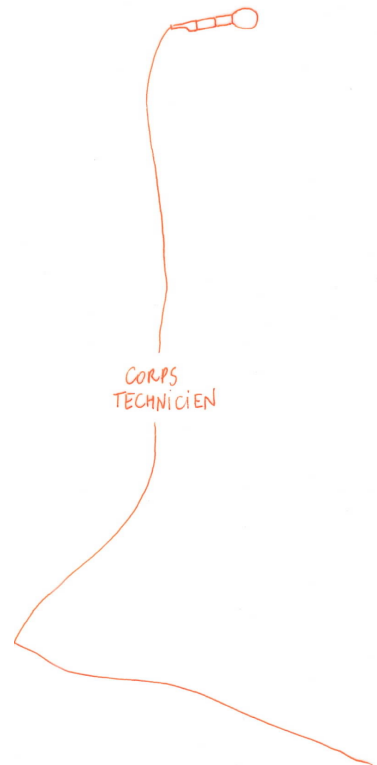
- Ce document écrit : Il synthétise et prolonge des pistes formulées dans les cinq articles susmentionnés. De nouvelles pistes explorées depuis la publication des articles sont exposées ici. Certains éléments des articles ont en revanche été écartés pour une meilleure lisibilité de ce document.

¹²⁶ Deshayes, D. *Libertés d'écoute. Le Son, véhicule de la relation*, Editions MF, Collection Répercussions, 2023, p. 15

- Quelques réflexions radio-scéniques posées sous une forme poétique et mises en formes graphiques par Elise Neirinck s'invitent en intermèdes de chaque partie afin de proposer une dynamique de lecture faite de reliefs, silences, résonnances. L'ensemble de ces réflexions se trouve en annexe.
- Des dessins réalisés par Emilie Praneuf, membre du Collectif Wow ! et co-metteuse en scène de *BJM*, interagissent avec des notions du texte. Ils sont également repris en annexe.
- Un lien You tube donne accès au matériel audio et audiovisuel de la thèse, décrit en préambule, en amont de la page 1.



450 CASQUES SANS FIL CHARGÉS EN USB, SECONDE GÉNÉRATION POUR BJM



Les matériaux
sonores
se frottent
dans la plastique
radiophonique.

Certains

se frac

a
ss
e
n
t

SILEX, VOLCAN

et
se

b

r

i

s

e

n

t

pour disparaître

en poussière .

La pierre brute
laisse peu à peu
apparaître

la forme sculptée.

J'entends les échos
du « tailleur de son »,
Yann Parenthoën.

D'autres s'attirent,
se fondent l'un
dans l'autre
en fusion.

L'hétérogénéité
des matériaux
disparaît

en une matière nouvelle.

4 EXPRESSION RADIOPHONIQUE : Musicalité, esthétiques et dramaturgies sonores

Dans ce chapitre, il sera question
de grammaire radiophonique, d'enjeux dramaturgiques,
de montage musical, d'esthétique radiogénique :
plasticité sonores - montage – fiction – home studio - poésie

Dans ce chapitre, je propose d'apporter un éclairage sur l'écriture de fiction radiophonique contemporaine en partant de ma position située, celle d'un maillon au sein d'un tissu interrelations générées par le dispositif. Je choisis donc la fonction musicale comme porte d'entrée à l'écriture de fiction parce que c'est la fonction principale que j'y occupe, à différents degrés d'intervention selon les projets. C'est pourquoi je prends comme cas d'étude des œuvres auxquelles j'ai contribué de très près afin d'en disséquer les processus de fabrication. J'invite le lecteur à faire l'expérience de sa propre écoute des pièces analysées, toutes accessibles dans leur intégralité. J'expose la richesse des collaborations et échanges qui sont au cœur des processus de création. Je souhaite également m'inscrire dans le prolongement de mes *pairs*, en posant un regard réflexif sur l'évolution constante de ce qu'on pourrait appeler un héritage de pratiques. C'est ici que se trouve le premier usage de la notion de « friction » mentionnée dans le titre, laquelle renvoie dans ce chapitre à une signification double :

- Frictions issues d'interactions et de rapports humains : les négociations stimulantes avec les différentes parties prenantes à la mise en ondes, la *radiomorphose* (auteurs, réalisateurs, monteurs, compositeurs, mixeurs).
- Frictions issues des frottements (ou « frottages ») de différents matériaux et technologies sonores qui, par leur rencontre et leur truchement, créent une matière nouvelle, unique et résolument radiophonique.

Si la fabrique de fiction sonore est ainsi décrite, c'est précisément parce qu'une partie de son dispositif –incluant son appareil de production, ses modes de représentation, d'énonciation et d'adresse- fait l'objet d'un déplacement vers la scène, au profit d'une forme radio-scénique. Le point de départ de nos créations radio-scéniques étant systématiquement radiophonique, le sonore en constitue la matrice de création. Et c'est avec une sensibilité profonde et un attachement viscéral envers la forme radiophonique que je mène, et que nous menons en collectif, la recherche radio-scénique.

C'est l'occasion d'inviter le lecteur dans l'analyse détaillée (voir 4.2.1 « Substitution ») des modes de représentation et d'esthétique de certaines scènes de la version radiophonique de *BJM*. Ils façonnent des objets sonores musicalisés, qui deviendront centraux dans les enjeux de transposition abordés dans les chapitres suivants.

Avant d'entrer dans l'analyse du corpus, je souhaite lister schématiquement dans ce tableau, quelques composantes de notre appareil de production, spécifiques à nos usages dans le cadre de la réalisation des œuvres radiophoniques du corpus.

Composantes de l'appareil	TYPE	DESCRIPTION
Microphones*	Mono	TLM 103, KMS 104 ou 105, MD21, SM7B
	Stéréo	XY AT8022, MS Schoeps CCM 41 lg + CCM 8 lg, XY Capsules Zoom H5
	Accessoires	Pieds, poignées, perches, suspensions, bonnettes, câbles
Enregistreurs	Fixe	Carte son reliée à ordinateur (RME Fireface ou Focusrite)
	Mobile	Sound Device Mix Pre 3, Nagra LB ou Zoom H5
Montage /mixage	Contrôleurs	1 Akaï APC 40, Push 2, MPK mini25
	Ordinateur	PC + Softwares : Reaper et Ableton Live + plugins
Sources sonores variées	Instruments	Piano, Synthés (Clavia Nord Stage 88, Moog DFAM-Mother32-Subharmonicum, Solina Eminent String ensemble, Yamaha CP Reface, Korg Minilogue, Soma Iyra)
		Boîtes à rythmes et à effets : Roland TR8, Roland Loop Scooper, Bitrazer, Réverb Meris Mercury 7, Delay Eventide Rose, Strymon DECO, Strymon Flint
	Bruitage	Objets, matières.
		Banques de son (BBC Soundbank)
	Autres	Archives, supports divers (telephone, IA, ...)
Interprètes	Voix et corps	Parler, chanter. Le corps comme instrument sonore

* Leurs caractéristiques techniques (directivité, sensibilité, largeur de membrane, réponses en fréquence) produiront des esthétiques mises au service d’une dramaturgie (voix, bruits, musiques). Le choix est déterminé par l’acoustique du lieu d’enregistrement (intérieur /extérieur / studio), la nécessité d’espace dans la scène jouée (plan sonore, spatialisation), le rapport à l’action et aux personnages (nombre, mobiles ou statiques, environnement bruyant...)

4.1 La composition musicale comme moteur de réalisation sonore dans la fiction radiophonique¹²⁷

Observer la composition musicale dans le langage de la fiction radiophonique se heurte d’emblée à la notion de relation : une relation entre matériaux sonores hétérogènes (voix humaines ou discours, bruits, musiques ou discours de la musique¹²⁸) ; une relation entre enjeux narratifs, intention dramatique et choix esthétiques ; une relation entre auteur, réalisateur, metteur en ondes et compositeur. Délimiter le terrain du strictement musical de cet art hybride dont tous les matériaux qui le composent peuvent contenir une forme de musicalité, relève d’une gageure qui questionne par la même occasion le rapport du fond et de la forme. « La forme, c’est le fond qui remonte à la surface » (Victor Hugo), et c’est précisément lorsque se brouille cette frontière que se révèle l’œuvre de fiction radiophonique. Quand la composition musicale est associée à un strict registre de décor, d’enveloppe esthétique, elle se trouve étriquée et son analyse limitée par une argumentation fonctionnaliste. Les surnoms qui lui sont donnés empruntent soit au lexique textile quand il s’agit de couches : musiques « d’habillage », « en tapis » ; soit à celui de la mécanique temporelle pour évoquer les durées : transition, virgule, pause musicale ; ou encore à celui de la comptabilité pour décrire les catalogues de musiques dites « additionnelles », « libres de droit » ou de « librairie ». Les recherches de l’ACR pour renouveler le langage d’une *Radio Sauvage* refusait « obstinément l’usage de toute musique

¹²⁷ Ce sous-chapitre reprend un article paru en septembre 2024 dans l’ouvrage collectif *Désir de Belle Radio*, dirigé par au Presses Universitaires de Rennes, sous la coordination de Eliane Beaufils, Christophe Deleu et Pierre-Marie Héron. Cet ouvrage fait suite au colloque en ligne organisé par l’EA 1573 de l’université Paris 8 (Éliane Beaufils) et le laboratoire Rirra 21 de l’université Paul-Valéry Montpellier 3 (Pierre-Marie Héron, Florence Vinas-Thérond), en partenariat avec l’Institut national de l’audiovisuel (INA).

¹²⁸ Classification des matériaux radiophoniques largement reprise, par Pierre Schaeffer, Étienne Fuzelier ou plus récemment Andréa Cohen.

illustrative¹²⁹ ». Mais la musique n'est-elle pas aussi « l'incarnation la plus pure de l'idée radiophonique¹³⁰ » ?

L'art radiophonique offre un « élargissement de la notion du musical¹³¹ » à une autre forme d'expression, que le compositeur pourra investir de différentes façons selon la place qu'il occupe dans la réalisation radiophonique. Andréa Cohen distingue à ce titre deux cas : celui d'un art radiophonique comme art autonome, auto-référentiel et dans lequel la musique ne constitue qu'un des matériaux sonores utilisés ; et celui d'une œuvre radiophonique comme genre musical à part entière, pour laquelle le compositeur prend en charge tous les matériaux sonores et participe à chaque étape de réalisation¹³². Je proposerai d'observer cette distinction à travers la description du processus de réalisation de 2 fictions radiophoniques contemporaines. Ces études de cas posent également la question des rôles en jeu dans la collaboration entre compositeur et réalisateur, qui se traduit par une actualisation de la notion de mise en ondes.

4.1.1 Balises, contexte

Afin d'objectiver une analyse esthétique des écritures sonores, nous nous focaliserons sur le son en tant que matériau propre à partir d'une observation des strates. Elles se composent d'une dimension plastique, façonnée en juxtaposition d'objets sonores, et d'une dimension cinétique dans un rapport d'enchaînement des sons dans le temps¹³³. Ces agencements modelés par le montage et le mixage mettent à jour les perspectives réellement créatives (l'entrelacement des aspects technique et artistiques) et musicales (polyphonies et contrepoints)¹³⁴ de ces étapes de réalisation de l'œuvre radiophonique. L'organisation en verticalité et horizontalité permet une analogie avec l'écriture musicale et l'orchestration : la verticalité pour l'accord et le travail des harmonies ; l'horizontalité pour le rythme et les mélodies.

¹²⁹ ROSSET Christian, « Une expérience des frottages », Komodo 21, n°10, 2019 : « Atelier de création radiophonique (1969-2001) : la part des écrivains » [<http://komodo21.fr/une-experience-des-frottages/>].

¹³⁰ KALTENECKER Martin, préface à ARNHEIM Rudolf, *Radio* (1936), traduit de l'allemand par Lambert Barthélémy et Gilles Moutot, Paris, Van Dieren éditeur, « Musique », 2005, p. 34.

¹³¹ COHEN Andréa, *Les Compositeurs et l'art radiophonique*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 28.

¹³² Ibid.

¹³³ ANTOINE, *op. cit.*, p. 125.

¹³⁴ COHEN Andréa, *op. cit.*, pp.122-126.

L'écriture musicale et le geste de composition agissent ainsi sur les lignes, rythmes et la plastique musicale, par la rupture, la suspension, l'emboîtement, le filtrage, l'étirement de motifs... Les effets de perception produits par ces actions de montage et mixage du son entrent en résonnance avec les phénomènes psycho-auditifs décrits par le Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain¹³⁵. Leur *Répertoire des effets sonores* met une série d'effets en perspective esthétique et narrative. A titre d'exemple, le créneau (« Occurrence d'une émission sonore au moment où le contexte est le plus favorable et ménage une place particulièrement adaptée à son expression¹³⁶ »), la suspension (« Effet de composition sémantique caractérisé par le sentiment d'incomplétude de la séquence sonore entendue [...] Il laisse l'auditeur dans l'incertitude, l'indécision ou l'impuissance¹³⁷ »), le masque (« Présence d'un son qui, par son niveau ou la répartition de ses fréquences, recouvre complètement ou partiellement un autre son¹³⁸ »). Les compositeurs et metteurs en ondes reproduisent, parfois involontairement, souvent inconsciemment, ces effets que nous évoquerons dans l'analyse qui suit. Ces recherches permettent aussi d'objectiver la réception du son par les publics. Se fixer sur le point d'écoute offre une explication au succès de certains formatages sonores largement utilisés, comme la gestion du suspense, ou le dosage du silence comme moteur dramaturgique.

Observer la composition musicale radiophonique actuelle nécessite de décrire ses outils. La transition numérique et le contexte de la production musicale contemporaine ont fait apparaître des usages communs façonnés par la plupart des compositeurs : électroacousticiens, *beatmakers* et *sound designers*. Les logiciels de composition de musique assistée par ordinateur (aussi appelée MAO), comme Ableton Live ou Soundtrap et ceux du montage audionumérique, comme Reaper, Sequoia, Logic Pro et beaucoup d'autres, se confondent et sont développés selon la même pensée temporelle horizontale, linéaire, organisant les pistes en couches superposées sur lesquelles la tête de lecture se déplace de gauche à droite. Le plan de montage multipiste dans lequel s'opère l'échafaudage des sons présente des similitudes avec la partition, si bien que le geste musical peut se poursuivre, voire se révéler dans ce moment d'écriture avec les sons. L'ergonomie de ces logiciels est par ailleurs de plus en plus augmentée par des prolongations sous forme de surfaces de contrôle dédiées à la composition musicale et à la manipulation des effets sonores. Les usages musicaux peuvent, dans ce contexte, facilement être transférés et appliqués au traitement de tous les sons. Équipés de claviers midi, *faders* motorisés, *pads*, ou boutons de déclenchement, de plus en plus sensibles, de véritables instruments se démocratisent pour une utilisation expressive et musicale du montage.

¹³⁵ Je rends ici hommage à Christophe Rault qui apprécie partager cette référence.

¹³⁶ AUGOYARD Jean-François et TORGUE Henry, À l'écoute de l'environnement sonore. Répertoire des effets sonores, Marseille, Éditions Parenthèses, « Habitat-ressources », 1995, p.46.

¹³⁷ Ibid, p. 133.

¹³⁸ Ibid, p. 78.

Quels territoires esthétiques continuent de s'ouvrir à travers l'expression du langage radiophonique, par-delà la constance de ses matériaux (voix, bruit, musique) ? Comment les outils actuels de gestion du son redéfinissent-ils le « geste radiophonique¹³⁹ » ? Comment l'écriture de l'œuvre peut-elle émerger d'une relation entre la composition musicale et la réalisation sonore ?

4.1.2 Analyses depuis le (home) studio

À travers deux fictions contemporaines dont j'ai créé l'écriture musicale, je propose d'observer les gestes, processus, tentatives de « frottages¹⁴⁰ » depuis les coulisses du studio, du laboratoire, des « lieux de germination¹⁴¹ » où s'active, derrière chaque manipulation et en échange étroit avec un réalisateur, une intention dramaturgique en devenir. Toutes deux primées « meilleure fiction » au Phonurgia Nova Awards, *La brebis galeuse* (Prix 2019) et *Dans Les Creux Dangereux – ou la louve abîmée* (Prix 2020) sont deux œuvres belges francophones pour lesquelles la part musicale que j'ai apportée a répondu à des objectifs et processus différents. La première fiction est une adaptation francophone d'un texte italien, financée par le FACR¹⁴² et bénéficiant d'un accompagnement de l'ACSR¹⁴³. Ma participation à cette œuvre a consisté en différentes fonctions : composition de matières en amont du tournage, écriture d'un chant enregistré lors du tournage en studio, aide à la mise en ondes, par le remontage musical de certaines scènes qui seront décrites ci-dessous. La seconde fiction est un poème en alexandrins, d'abord créé comme fiction sonore sur scène pour les festivals *Ear You Are* (ACSR, 2019) et *Brussels Podcast Festival* (2020), puis réadaptée dans mon *home studio*, en autoproduction, pendant le confinement. Cette seconde œuvre, produite par Le Collectif Wow !, a été coréalisée par l'auteur du texte, Florent Barat, et moi-même. Proche du poème musical, cette fiction fait entendre une autre utilisation de la musique, prenant une véritable place poétique en dialogue avec la musicalité mots. Ma participation, en tant que compositeur de musiques originales et coréalisateur de cette fiction, illustre un autre rapport possible entre la musique et l'esthétique sonore. Ces deux cas d'étude de composition renvoient respectivement aux deux modalités de participation du compositeur dans le processus de réalisation de la fiction, évoquées en introduction. L'analyse de

¹³⁹ Le geste radiophonique. Audiographie d'un atelier, ouvrage collectif édité par l'ACSR (Atelier de création sonore et radiophonique) et La Villa Hermosa, Paris, Les Presses du Réel, 2017.

¹⁴⁰ ROSSET Christian, art. cité.

¹⁴¹ FARABET René, op. cit., p. 151.

¹⁴² Fonds d'aide à la Création Radiophonique de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

¹⁴³ Atelier de Création Sonore Radiophonique (Bruxelles).

ces deux pièces s'appuie sur l'expérience vécue en tant que participant à la création de ces œuvres, ainsi que sur deux entretiens¹⁴⁴ menés avec les réalisateurs dans le cadre de la rédaction de cet article.

4.1.2.1 La brebis galeuse

Première fiction radiophonique réalisée par un duo coutumier du documentaire, Guillaume Abgrall et Chiara Todaro, cette adaptation d'une œuvre d'Ascanio Celestini a fait l'objet d'un important travail sur le découpage et la durée : *Pour la traduction, on est reparti de l'audio italien du DVD du spectacle de Celestini dont une retranscription existait. Les 100 minutes ont été ramenées à 50. Une réduction de la matière qui est passée par l'élimination de certaines thématiques. Bien qu'existe une version littéraire francophone du texte, un travail de traduction simultanée a été réalisé en studio avec Patrick Bebi, interprète comédien habitué à donner la réplique francophone à Celestini dans un dialogue franco-italien : pour coller au rythme et à la prosodie de la pièce originale, nous voulions repasser de l'oral à l'oral*, précise le réalisateur. Cette traduction en direct, encourageant un mimétisme musical, a servi de partition au comédien belge David Murgia. Rompu à l'exercice des monologues de Celestini, l'acteur livre une séance d'enregistrement magistrale en studio. Rapidement, la voix narrative tient la colonne vertébrale d'un récit qui pourrait, sur scène, ne reposer que sur cet art déclamatoire. C'est alors que commence l'écriture radiophonique qui, pour se révéler, ne doit ni se laisser écraser par la « tyrannie [...] du texte¹⁴⁵ » ni se contenter de l'effet de performance d'une voix bien posée. *Nous avons sans doute pris du temps à désacraliser la matière d'un monologue gravé dans le roc. Cinquante minutes d'une longue tirade pour un format limité à cinquante-huit minutes laissent peu de place à l'expression du tissu sonore et des structures dramaturgiques. Sous le poids du texte, les mots et les scènes défilent sans que les images mentales n'aient le temps de se construire, sans que soit conviée une écoute musicale, amoureuse et sensible. Quelle place est alors laissée à l'auditeur pour qu'il se glisse dans l'histoire, qu'il convoque ses propres souvenirs ? Il restait à faire un sacrifice sur le texte pour laisser place à l'œuvre radiophonique : Dans le studio, je me retrouve dans un désert de voix, un théâtre sans corps, proche de la version initiale d'un monologue. Ces choses n'avaient pas été préparées. Il y a donc eu la nécessité d'une invention dans le studio, qui a reposé sur le montage et la musique. La musique fait partie de ce qui allait sauver la matière*, confie Guillaume Abgrall.

¹⁴⁴ Entretiens avec Guillaume Abgrall, co-réalisateur de *La brebis galeuse* (diffusion le 1er juin 2022) et avec Florent Barat, coréalisateur de *Dans Les Creux Dangereux – ou la louve abîmée* (diffusion le 23 mai 2022). Ci-après, les propos cités entre guillemets sans renvois en note viennent de ces deux entretiens.

¹⁴⁵ FARABET René, op. cit., p. 151.

Les apports musicaux proviennent de différentes sources : un extrait de l'*Adagio affettuoso ed appassionato*, opus 18, n°1, du quatuor à cordes de Beethoven ; des enregistrements que j'ai réalisés d'une procession à Gallipoli ; des motifs musicaux originaux que j'ai créés sur base d'intentions évoquées au préalable du tournage avec les réalisateurs ; quelques bruitages de souffle musical réalisés par le musicien Antoine Läng ; une musique de « libraire » issue du catalogue Freemusicarchive, sur l'album *Trauma* de l'artiste japonais Element Perspective. Rassembler une telle mosaïque de sonorités et esthétiques musicales en une pièce de moins d'une heure impose de réfléchir à la cohérence, l'identité, l'équilibre. Il est fréquent que les réalisateurs aient des intentions musicales précises en amont du travail de composition, et l'écriture musicale consiste alors en un travail sur la cohésion, l'uniformisation, la réduction. Comme le fait remarquer Daniel Deshays à propos de la musique au cinéma, l'accumulation des forces en présence impose d'envisager un désépaissement des couches musicales pour remettre en question la verticalité des écritures musicales, amincir l'épaisseur harmonique et les informations qui y sont superposées, creuser pour obtenir la transparence¹⁴⁶. Le rôle du compositeur peut alors être « d'organiser la "circulation du sens" » et de définir « de nouveaux dispositifs d'articulation de tous les sons entre eux, échappant ainsi à la "naturalité" du récit pour se rapprocher des formes musicales d'organisation de la durée¹⁴⁷ ».

Pour la recherche des musiques, Guillaume Abgrall explique : *au-delà de la provenance, nous cherchions l'idée du traumatisme, ce qui nous a fait aboutir par mot-clé à cet album intitulé Trauma. L'intention musicale recherchée était de représenter l'aliénation, l'asile électrique, la tension, et l'oppression d'une institution contraignante*. Ces matières-là, principalement percussives, offraient presque naturellement une double fonction musicale : suggérer une atmosphère d'hôpital psychiatrique dans lequel le personnage est enfermé, et offrir un soutien quasi-illustratif à certaines scènes de torture. Malheureux point commun entre musique électronique et appareillage de rééducation, la tension électrique fait figure de fond et de forme, comme esthétique sonore et comme référence à la causalité des manipulations de torture. Faite d'étincelles, de courts-circuits, de bips et de buzz, d'on-off, l'esthétique électrique offre une opportunité de contrastes, surprises et grande dynamique sonore. Par effets de ruptures et de silences, les décharges irrégulières surprennent, réactivent l'écoute et perturbent la continuité temporelle au profit d'une arythmie catatonique. Minimale, dénuée d'harmonisation et de mélodie, constituée d'un spectre de fréquences pauvre en medium (de 200 Hz à 2 kHz), elle permet une juxtaposition sans effet de masque avec la voix du comédien, et des transitions précises ou *cut* par entrées et sorties sans fondus. On bascule d'un

¹⁴⁶ DESHAYS Daniel, *Sous l'avidité de mon oreille : le paradigme du sonore*, Paris, Klincksieck, 2018, p. 74-78.

¹⁴⁷ DALLAIRE Frédéric, « Son organisé, partition sonore, ordre musical : la pensée et la pratique cinématographiques d'Edgard Varèse et de Michel Fano », *Intersections*, 2012, 33 (1), p. 71.

bruitage naturaliste d'hôpital dans une musicalité qui suggère l'univers de l'hôpital, jusqu'à ce que les deux se confondent. Figure symbolique de lobotomisation, la charge électrique laisse place à l'apaisement quand elle s'arrête et c'est la musique, par un jeu de filtres et réverbération, qui nous fait tomber dans le noir, le silence, l'apaisement. « L'inscription radiophonique oscille entre vide et plein de sens, oscille entre repères, vacille, choit en tout silence. Et le silence est loi d'écoute.¹⁴⁸ »

La découverte de l'asile (17'26'') est une scène intéressante pour nous car c'est un moment de montage partagé avec le musicien, qui vient remonter des musiques qu'il n'a pas composées, pour dilater la scène, fragmenter la musique, retirer des couches pour créer des espaces d'imaginaire, de mémoire, ajoute Guillaume Abgrall. Cette réorganisation de la temporalité des musiques, par discontinuité, crée l'effet de suspension qui donne « ce sentiment d'incertitude, si nécessaire à la construction d'une écoute chez le spectateur¹⁴⁹ ». Face à la diversité des sources et apports musicaux, le musicien-monteur décompose, manipule, réarrange et se réapproprie les matières musicales au service d'une cohérence esthétique, d'une écriture nouvelle au montage. Le geste devient expressif et se rapproche naturellement de la mise en ondes, point de rencontre entre musique et expression radiophonique : « La totalité des activités qui concourent à la réalisation de l'émission en studio relève de l'autorité du "metteur en ondes" [...] son homologue le plus proche est le chef d'orchestre, le nom qui lui convient le mieux, celui de réalisateur.¹⁵⁰ »

Le thème de l'*Adagio* de Beethoven est ainsi lui aussi transformé pour s'intégrer à la partition générale de façon plus juste, plus équilibrée. Mise en relation avec les autres sons, la narration du motif de Beethoven, composée initialement pour être écoutée seule, est trop chargée d'informations pour être déposée telle quelle dans un système nouveau. Il faut la sculpter, l'économiser, organiser ses « superpositions contrapuntiques¹⁵¹ », y choisir les composantes qui s'articuleront le mieux avec les autres sons, explorer la « vertu positive de la décomposition, qui met à nu de manière critique la perfection que simule l'œuvre d'art classique¹⁵² ». Des effets sont requis : le ralentissement pour coller au rythme exigé par la fiction, la réverbération pour éloigner cette musique de premier plan vers la dimension céleste et nostalgique des années 60, l'harmonisateur pour simplifier les couches initiales en un bourdon de meilleure convenance avec les autres fréquences en jeu. La partition musicale se déplace ici dans l'écriture en postproduction, et le geste musical que je propose dans cette

¹⁴⁸ OLLIER Claude, in ROSSET Christian, art. cité.

¹⁴⁹ DESHAYS Daniel, op. cit., p. 76.

¹⁵⁰ SCHAEFFER Pierre, Dix ans d'essais radiophoniques : du Studio au Club d'Essai, 1942-1952 (1954), Arles, Phonurgia Nova (1989), 1994, p. 95.

¹⁵¹ COHEN Andréa, op. cit., p. 125

¹⁵² KALTENECKER Martin, « Préface », in Rudolf ARNHEIM, Radio, op. cit., p. 25.

collaboration s'inscrit dans la phase de montage. Le corps entier se met en mouvement pour faire danser les sons dans le studio, la souris tenue comme la baguette du chef d'orchestre, l'oreille réceptive à la plastique sonore des objets en présence, les pieds battant la mesure. Deharme suggérait déjà dans sa chronométrie de la représentation, l'emploi du métronome pour « déterminer le nombre de battements qui contiendra chaque passage muet, musical, ou parlé¹⁵³ ».

Une autre scène mérite qu'on s'attarde sur son processus d'écriture : la scène de rencontre avec la prostituée (27'07''). Elle a fait l'objet d'expérimentations à répétition pour arriver au résultat final, avec l'espoir de faire décoller une scène qui aurait pu être très illustrative. *Nous voulions adapter la façon dont sont décrits les frères dans la pièce, à savoir des chiens qui grognent et hurlent à la mort. Et c'est le son de la respiration qui symbolise l'oppression, le danger, la mutation des frères en assassins.* Pour répondre à cette intention de bruitage vocal des chiens, les réalisateurs se sont adressés au musicien Antoine Läng *qui pouvait amener une teinte à forte singularité permettant d'aller vers un bruitage sonore-musical moins attendu.* Sur scène, l'artiste manipule des cônes métalliques comme résonateurs de souffles gutturaux, ce qui a donné l'idée de s'en servir pour obtenir la déshumanisation de la voix des frères du personnage. Enregistrés dans le sous-sol d'un hangar bruxellois, ces grognements stylisés par des harmoniques et le rythme sont teintés d'une longue réverbération naturelle. Ce passage met en scène la violence masculine refoulée sur une prostituée, dressée en figure sacrificielle.

Pour mettre l'interprète de ce personnage, Lenka Luptakova, dans une condition de jeu favorable, les réalisateurs avaient préparé un sac de sons dans Ableton Live, contenant : les grognements ; différentes matières musicales qu'ils m'avaient demandé de composer avec quelques indications ; une ambiance de nuit ; et des fragments pré-enregistrés du personnage principal. Organisé en *sampler* (lanceur de sons), le logiciel facilite l'interactivité et transforme le moment de tournage en un dialogue entre la comédienne et le réalisateur, qui se retrouve à son tour dans un geste musical mi-préparé mi-improvisé. *Il n'y a pas de partition écrite au préalable mais avec le multipiste modifiable que permet le logiciel, on n'a pas peur d'en mettre trop pendant le tournage, car on peut enlever ensuite* (en effet, les éléments sonores posés lors de la session d'enregistrement ont fait bien entendu l'objet d'un remontage ultérieur qui a précisé ou corrigé les essais). Mais l'impulsion émerge d'un jeu généreux de percussion d'objets sonores, qui place la comédienne dans une écoute ludique, propice à une interprétation musicalisée.

La séquence se clôture avec la lapidation du personnage par les frères. *La musique prend alors une autre place et permet de sortir de l'adaptation textuelle pour une réécriture en studio avec le musicien.*

¹⁵³ DEHARME Paul, « Proposition d'un art radiophonique », La Nouvelle Revue française, n°174, 1er mars 1928, p. 419.

C'est un moment purement musical, au cours duquel le personnage fredonne des paroles écrites sur des accords d'orgue ; il permet de créer une caisse de résonance à la scène déroulée en amont, *de laisser le temps aux auditeurs de se rappeler l'histoire qu'on leur raconte*, souligne Guillaume Abgrall. Propice à une écoute de contemplation, l'orgue revient ici en réminiscence de celui de la scène de désamour entre Nicolas et Marinella, et suggère le rapport à l'Église. Portant en lui les drames précédents, il renvoie simultanément aux funérailles et au mariage, d'où l'intérêt de laisser une place entière au chant, au chœur. Et le chant s'organise en un tuilage en canon de deux lignes mélodiques de la voix du personnage, l'une timbrée, l'autre sur le souffle : « Quand on veut toucher le cœur de quelqu'un on lui parle bas et sans éclat de voix.¹⁵⁴ » Ici particulièrement, ce sont les règles de composition musicale qui ont dicté l'écriture d'une scène de fiction radiophonique.

Dans le cas de cette œuvre d'adaptation, nous observons donc que le travail de composition a consisté surtout en un réarrangement sensible des matières musicales existantes, provenant de sources diverses, pour les intégrer à une esthétique de mise en ondes cohérente, subtile. « Ce qui est demandé aux compositeurs, ce n'est pas [...] de faire une pièce musicale fermée, mais d'essayer de dialoguer avec d'autres éléments d'un programme¹⁵⁵ » Cette réorganisation des matières musicales en une musique radiogénique est une opération créative qui se fait en étroite relation et négociation avec les réalisateurs. Pour répondre à l'exigence de ce geste expressif, un temps de travail avait été intégré au budget de production de l'équipe. Car si les moyens n'y sont pas consacrés, l'opération peut s'arrêter à la simple intégration et juxtaposition de musiques en l'état, ne pouvant alors aboutir à la subtilité que les heureux hasards issus des jeux de frottements permettent de faire apparaître. C'est la raison pour laquelle nous avons souhaité que les crédits qui m'étaient attribués dans cette pièce s'intitulent « aide à la mise en ondes », comme s'il fallait mentionner l'importance d'une phase élémentaire de l'écriture sonore dans le processus de réalisation d'une œuvre de fiction radiophonique. *Cela dit beaucoup de la liberté qu'on peut prendre dans le travail de l'adaptation : couper, retirer du texte, en ajouter, inventer par rapport aux sentiments qui nous traversent, laisser le montage dicter le bon sens et la plasticité du son révéler le sens*, souligne Guillaume Abgrall. Ces jeux sur les registres sonores furent relevés par les membres du jury du festival Phonurgia Nova, évoquant la maîtrise et la justesse des sonorités. La composition musicale consiste parfois en une décomposition au profit d'une présence discrète, presque inconsciente, fonctionnant comme « son-mémoire », pour mieux faire entendre les creux du récit.

¹⁵⁴ DEHARME, art. cit., p. 27

¹⁵⁵ FARABET in COHEN Andréa, op. cit., p. 138

4.1.2.2 Dans Les Creux Dangereux – ou la louve abîmée

Plongés depuis plus de dix ans dans la réalisation de fictions radio, nous poursuivons avec Le Collectif Wow ! la recherche des possibilités qu’offre la rencontre des mots et de la musique. La composition musicale occupe à ce titre une place significative dans notre esthétique radiophonique. Il y a la rencontre de polyphonies, pulsations rythmiques, évocations baroques, lignes de basses électroniques, avec la sonorité des mots, qui se logent dans les creux de récits, de scènes, d’ambiances. Cette recherche musicale en croise une autre : la transposition de la radio à la scène (*PR, BJM*) et de la scène à la radio (*Dans Les Creux Dangereux – ou la louve abîmée*¹⁵⁶).

L’écriture de la fiction débute avec un texte issu d’une série en alexandrins, (*Et toi, Où Prends-tu Tes Larmes ? – portrait(s) de famille en révoltes ordinaires*, écrite par Florent Barat. Dès le départ, les cinq textes de la série ont vocation à être dits et mis en musique : *J’imaginais en faire un album avec cinq chansons en alexandrins, comme des chants homériques. Ce sont des tirades tragédiennes, dont chacune a été écrite à haute voix pour un personnage qui, comme le héros à la fin d’une tragédie, fait le bilan de sa vie*, explique Florent Barat, également co-réalisateur de la fiction radio. Chaque texte est associé à une figure mythologique, et celui-ci évoque celle d’une louve. Cette odyssée radiophonique retrace le parcours d’une femme brisée depuis son premier amour jusqu’à son exil pour la survie, *qui se bat pour ne pas sombrer, tombe mais toujours se relève [...] telle une louve blessée qui cherche à retrouver son chemin et sa meute*, précise l’auteur dans la description de l’œuvre¹⁵⁷. Il s’agit donc d’une pièce spécifiquement écrite pour la radio, et dont la musique fut, naturellement, spécifiquement composée pour la radio.

Le texte en alexandrins tient le fil narratif et laisse place à quelques scènes dialoguées, entremêlées à la voix de cette mère-louve par effet de créneaux. Le traitement radiophonique et la mise en ondes font le choix de l’allégorie et du symbolisme musical plutôt que du naturalisme illustratif. Car l’intention est d’inviter l’auditeur à un voyage introspectif, que le jury de Phonurgia Nova a décrit comme *un bouleversement de sensations à l’esthétique baroque*. Quelle place la musique a-t-elle pris pour répondre à l’intention d’une épopée radiophonique résolument non pompeuse et moderne ?

Il ne s’agit pas de faire de la musique pour la radio mais avec la radio, il faut composer avec tous les éléments en présence, affirme Florent Barat. Ainsi la matière brute enregistrée qui compose les sons seuls (bruits – dont les ambiances –et voix) constitue, dans la phase de production en studio, les

¹⁵⁶ En écoute ici : [<https://www.lecollectifwow.be/Dans-Les-Creux-Dangereux-ou-la-louve-abimee>].

¹⁵⁷ BARAT Florent, texte de présentation, [<https://www.lecollectifwow.be/Dans-Les-Creux-Dangereux-ou-la-louve-abimee>].

matériaux radiophoniques en devenir, pouvant être réorganisés selon des paramètres musicaux : l'émergence de séquences rythmiques par des formes plus ou moins répétitives, la combinaison de spectres de fréquences et timbres, l'épaisseur harmonique créée par leur superposition, la mise en évidence de motifs mélodiques ou ritournelles, le traitement par des effets de réverbération, spatialisation, égalisation, répétition, saturation... À ce traitement des sons initiaux s'ajoutent des apports purement musicaux, composés avant et pendant la phase de montage, par allers-retours avec le reste de la matière. Et ces matières musicales seront elles aussi réarrangées au cours de la longue « expérience des frottages¹⁵⁸ », selon les besoins du récit.

Ainsi, dans le début de la fiction, une scène de dispute arrive dans la foulée de la rencontre du jeune couple. Cette scène de vie quotidienne apparaît en écho à la transition qui la précède (5'04" à 6'05") : un coup de feu, une personne qui hurle et chante la marche nuptiale sur l'amorce d'une séquence de Vivaldi. Un cri qui se transforme en une mélodie, créant une image complexe non illustrative, par des associations que seul le son permet : l'effroi et le mariage qui se désintègre. Une transition qui convoque en un éclair, des fragments de « sons mémoire » pour faire résonner l'alexandrin « Tuer l'image du père, marier la fille de pute ». « Elle ne tue pas son mari, mais la jeune fille qu'elle était », précise l'auteur. Le son d'un coup de feu associé aux autres, archétype sonore glissé entre citations musicales et textuelles sous forme de pastiches allégoriques, permet une interprétation polysémique. Et les figures musicales citées ou évoquées en clin d'œil à un inconscient collectif sont autant de balises narratives qui, par leur manipulation, font ressentir une étrange et inquiétante familiarité : Vivaldi, la marche nuptiale, Joe Dassin, « Les feuilles mortes », le Sanctus. Détourner les pistes brouille la référence du code. Les amputations de fragments mélodiques permettent par omission, de jouer avec le caractère d'imprévisibilité de la musique devenue « temporalité sans causalité¹⁵⁹ », et dès lors, d'entretenir un sentiment d'incertitude qui nourrit le pacte d'écoute avec l'auditeur, invité à convoquer sa mémoire pour compléter les trous, reconstituer son puzzle face à l'incertitude de la discontinuité¹⁶⁰.

Vient alors la dispute (6'07" à 10'23"), qui se déroule dans le décor d'une modeste cuisine.

L'image sonore de ce lieu, synthétique, est dessinée par le son irrégulier d'une goutte d'eau ricochant sur un évier, sablier qui décompte les heures précédant l'inévitable rupture. Elle se joue sur fond d'un chant polyphonique, un *Sanctus* corse à quatre voix, évocation sournoise de l'injonction religieuse. Tourné en période de confinement, l'enregistrement des voix de chœur est réalisé par chaque

¹⁵⁸ ROSSET Christian, art. cité.

¹⁵⁹ WOLFF Francis, Pourquoi la Musique ?, Paris, Fayard, « Pluriel », 2019, p. 110.

¹⁶⁰ DESHAYS Daniel, op. cit., p. 76.

interprète, à distance et à des moments différents, avec le repère d'un fichier « guide » que je leur ai transmis pour que la polyphonie s'accorde. Elles ont ensuite été remontées et peuvent être mixées de façon indépendante, afin de « viser une écoute polyphonique qui détruira l'homogénéité symphonique par la disposition changeante des microphones¹⁶¹ ». Ici déjà s'opère une réécriture radiogénique d'un chant choral traditionnellement exécuté en pleine puissance dans des lieux consacrés à cet effet. Dans la fiction qui est en train de s'écrire, c'est un *Sanctus* réduit, fragile et intime qui se glisse presque dans l'inconscient des personnages. Devant l'enjeu narratif d'une scène dialoguée qui exprime déjà des sentiments par le son, la polyphonie doit s'ajuster et s'inscrire, non pas en tapis, mais comme un motif narratif évoluant en variations. Et le mixage de ces superpositions choisit de faire entendre les éléments de façon distincte et transparente, non comme une « masse sonore¹⁶² ». Les couches de voix s'épaississent et s'amoindrissent, et une légère réverbération transforme progressivement le plan des voix, au détriment de l'écriture initiale du chant corse.

Ces effets plastiques permettent par ailleurs de « détacher également des contrepunts¹⁶³ » de lignes secondaires. Le chant religieux est désacralisé par sa déconstruction verticale et horizontale : désépaississement, suspension et discontinuité de la musique et du dialogue. Ainsi le chœur débute par une voix, du fond de la pièce. Il se rapproche ensuite, en intensité et épaisseur harmonique, rejoint par les voix de basse au fur et à mesure que la dispute s'envenime. Au pic de la confrontation, le chant bat des quatre voix et vient occuper le premier plan sonore, à la place des personnages submergés, qui s'éloignent. Le chœur est à son apogée. Les traitements électro-acoustiques (réverbération, filtrage) font voyager ces voix musicales du naturalisme à l'onirisme, puis à la réminiscence¹⁶⁴. À la fin de la scène ne restent que les voix de soutien qui ponctuent les soupirs et résidus d'un dialogue dont on a retiré les mots. Il ne subsiste que les creux d'une dispute, l'écho d'une tragédie chantée.

La voix de *lead* absente, que reste-t-il lorsqu'on détimbre l'essentiel ? Cette disparition nous raconte autre chose. *On enlève le toit et il ne reste que les colonnes. Qu'est-ce qui se joue dans les ruines, les décombres d'une église, les vestiges d'un amour ?*, demande Florent Barat. Voilà comment la recherche musicale a cherché à composer l'image sonore d'un vers qui n'apparaît plus dans la version finale : « Et c'est une femme en lambeaux qui sort des décombres. » Il serait évidemment bien présomptueux d'avancer que c'est ainsi que la scène sera comprise. Car on n'est jamais maître de la perception que se feront les auditeurs des intentions qui s'élaborent dans la fabrique dramaturgique. En tant que matière artistique, l'image sonore procède de « son imprécision relative et de la polyvalence de ses pouvoirs suggestifs¹⁶⁵ ».

¹⁶¹ KALTENECKER Martin, op. cit., p. 26

¹⁶² COHEN Andréa, op. cit., p. 125

¹⁶³ KALTENECKER Martin, ibid., p. 25

¹⁶⁴ COHEN Andréa, op. cit., p. 117

¹⁶⁵ FUZELLIER Étienne, op. cit., p. 22.

Observons une dernière scène, depuis les coulisses de la composition musicale, au cours de laquelle l'allusion à la louve devient plus explicite (16'30'' à 17'45''), autour de l'alexandrin « Moi la louve abîmée en manque de caresses, j'ai la patte qui traîne et la révolte en laisse ».

Le vers générique de ce premier chant : « (Et toi,) Où Prends-tu Tes Larmes ? » est l'occasion de composer un leitmotiv musical en écho à la ritournelle du texte. Exposé en ouverture comme thème principal, ou dissimulé en toile de fond à l'aide d'une fragile ligne mélodique de clavier, le motif parsème la pièce. Dans cette séquence, on le retrouve à nouveau au premier plan, mais dénaturé. La voix devait traîner la patte, exposer ses blessures. Nous écorchons le timbre de la voix chantée en la ralentissant, et ajoutons des effets de distorsion. En guise de climax, nous cherchons le moyen de créer un chaos structuré de la synthèse sonore explorée dans la fiction. Pour ce faire, le logiciel de composition musicale et d'écriture « midi » d'Ableton Live devient l'allié de tentatives hasardeuses. En sélectionnant des échantillons de sons diffusés en amont (le coup de feu, le cri, les premières notes de Vivaldi, un fragment de Joe Dassin et du chœur musical...) et en les associant à des notes dans le solfège de programmation « midi », on peut les déclencher de façon musicale, avec les touches d'un clavier piano ou des « pads » de percussion. Dès lors, ces échantillons de matières extraites de leur contexte événementiel et sémantique, deviennent des *samples* purement musicaux. Il est alors possible d'éditer une partition midi qui, à la façon d'une commande automatique, peut y ajouter divers paramètres musicaux (intensité, durée, hauteur) et déclencher ces sons selon un ordre écrit, réfléchi ou aléatoire. Et ces tourbillons sonores n'ont de sens que parce qu'ils entrent en contrepoint de la ligne narrative fragile, finement tenue, parfois chuchotée par l'interprète Émilie Praneuf. Car c'est dans le contraste et le mixage de ces différents niveaux de réalité qu'apparaît le baroque, perle irrégulière. C'est en explorant ces pratiques à la croisée de la musique assistée par ordinateur et du montage que nous avons abouti au résultat de cette scène.

La place que la musique occupe dans cette pièce reflète son processus de réalisation et d'autoproduction. L'association de l'auteur et du musicien dans la réalisation et la mise en ondes engendre une co-écriture continue de l'œuvre sonore. Cela permet de composer une musique avec la radio, de l'inscrire dans un rapport de vases communicants et allers-retours incessants avec les autres ingrédients en présence. *Les outils de la fiction radio et ceux de la musique sont à la fois l'encre et la plume. Ce sont parfois les outils de la fiction qui tracent la musique, parfois la ligne musicale qui trace la fiction*, conclut Florent Barat.

La représentation du réel par la plume radiophonique se doit d'être...

Distancée : «Le réel trop approché fait ressortir l'illusion et ruine la mimésis radiophonique»

Suggestive : «Les bruits de l'action n'auront aucun caractère de réalité»

Fragmentaire : «Il faut se débarrasser de l'idée que le réel puisse être, au travers du média, simplement restitué comme réel. Le son va l'évoquer, mais il n'en est qu'une image»

Évocatrice : «J'appellerai «objet phonique» [pour le distinguer de l'objet sonore], cet élément du monde réel évoqué en nous par tel ou tel son»

4.1.3 Poursuivre les recherches formelles

La fiction radiophonique mobilise des processus d'écriture qui s'opèrent à chaque étape d'une « radiomorphose¹⁶⁶ » dont la forme fait émerger le fond. Au cours de son histoire, l'art radiophonique s'est frayé un chemin en lutte contre ses aînés, ouvrant les brèches d'un langage spécifique, comme le mentionne explicitement Rudolf Arnheim dans la version italienne de son pamphlet de 1937 : *La Radio Cerca la Sua Forma*. Cette recherche sur la forme radiophonique, mouvante et perméable, continue d'évoluer. Les ponts qui s'étaient créés entre recherche musicale et radiophonique ont considérablement dynamisé le langage radiophonique au milieu du siècle dernier, avec le Westdeutscher Rundfunk de Cologne et Stockhausen, les travaux sur le son du Süddeutscher Rundfunk de Stuttgart, ou le Workshop de la BBC. Les espaces de liberté autrefois ouverts au sein des institutions radiophoniques peuvent apparaître aujourd'hui dans d'autres écosystèmes, dont les *home studios* de particuliers ou les petites structures de productions indépendantes, pour peu qu'elles soient ouvertes à des formes d'expérimentation musicale. Les passerelles entre des musiques de plus en plus autoproduites en *home studio* et une expression radiophonique, sont d'autant plus commodes que les outils se confondent, sont identiques, partagés. Le réalisateur, le monteur, le compositeur et le mixeur peuvent se relayer sur le siège de la régie, activant les mêmes boutons (*souris, controlers, faders* et *potentiomètres*), donnant vie aux sons avec les mêmes instruments, concoctant avec des compétences spécifiques distinctes, la potion sonore dans le même chaudron. Dans ce contexte stimulant, le compositeur peut aisément « faire de la musique avec la radio », ce qui se révèle source d'enrichissement et de créativité, la musique étant « elle-même “radiophonique dans son essence”¹⁶⁷ ».

Les deux œuvres de fiction que nous avons observées ont révélé les objectifs et effets dramaturgiques de la part musicale. Dans *La Brebis Galeuse*, les enjeux ont consisté en une gestion de la cohérence subtile d'une œuvre brassant des sources musicales multiples. Dans ce cadre, la composition s'est transformée en un art du réarrangement musical par décomposition, « désépaississement¹⁶⁸ ». Dès le tournage, les outils du logiciel musical ont encouragé une expérimentation qui a favorisé un moment d'enregistrement ludique. Le transfert du geste musical lors du remontage de certaines séquences a précisé la musicalité de l'écriture. Ces pratiques s'inscrivent dans une étape fondamentale de la fabrique artisanale de fiction radiophonique au cours de laquelle apparaissent les « “ponts

¹⁶⁶ ANTOINE Frédéric, op. cit., p. 235.

¹⁶⁷ KALTENECKER Martin, op. cit., p. 34.

¹⁶⁸ DESHAYS Daniel, op. cit., p. 76.

acoustiques” et une “parenté sensible” entre musique, parole et bruit¹⁶⁹ » : la mise en ondes. Par manque de temps, de considération, elle est parfois oubliée, souvent associée à une opération technique qui traduirait d’un geste de transmission l’intention d’un texte. Or, c’est par un effet de « germination¹⁷⁰ » des sons qu’éclot l’œuvre radiophonique dans son épaisseur. Nous pouvons affirmer que certains gestes de composition, montage et mixage décrits par René Farabet demeurent malgré l’actualisation et la miniaturisation des outils numériques. La phase de montage des deux fictions analysées fut en effet « une opération à la fois gestuelle et affective¹⁷¹ », une « danse anatomique » de laquelle la musicalité a éclos, soumise au même va-et-vient, aux jeux de frottements auxquels se prêtaient tous les sons du récit. C’est par cette étape de montage et de mixage qu’apparaît le rythme, se brasse la plasticité sonore, s’orchestrent les niveaux de fréquence, se sculpte la forme et se révèle le fond. Le tissu sonore, véritable point de rencontre de tous les sons, révèle « les structures dramaturgiques par où se noue le sens (le sens dont la nature n’est pas d’être donnée à l’avance, mais qui se construit presque musicalement)¹⁷²».

Dans Les Creux Dangereux – ou la louve abîmée, véritable poème musical cosmique, développe une expression sonore plus expérimentale à travers une suggestion de sensations. La musicalité constitue un langage radiophonique qui convoque voix de narration, scènes dialoguées, ambiances, bruits, chants et chœurs, à un grand bal où toutes les catégories de sons se découvrent, s’écoulent, se dénudent, virevoltent en amont d’entrelacements, de juxtapositions et tuilages dans un jeu de forme sensible. Le langage déployé explore plus largement la « féconde combinatoire de manipulations possibles : musicalisation de la parole, sémantisation des bruits, bruitisation de la musique, musicalisation des bruits, bruitisation des paroles, sémantisation de la musique¹⁷³ ». La coréalisation en binôme auteur-compositeur dans une autoproduction en *home studio* efface l’inconfortable et fragile distinction entre écriture sonore et composition musicale. Les ajouts musicaux accumulés dans le courant de la phase de montage, sont sans cesse recomposés pour une meilleure adéquation entre dynamique des scènes et des sons, adaptant les tonalités, timbres, et rythmes des objets sonores. Cela offre l’opportunité de faire une musique qui n’aurait existé nulle part ailleurs que dans la fiction, écrite en complémentarité avec les objets sonores, pour faire place à la musicalité radiophonique, à un « espace absolu¹⁷⁴ » : un *Sanctus* sans voix *Lead* sur les souffles épuisés d’un jeune couple, un funeste cri nuptial, un coup feu sur l’été de Vivaldi. On a également décrit comment des outils de composition

¹⁶⁹ KALTENECKER Martin, op. cit., p. 32.

¹⁷⁰ FARABET René, op. cit., p. 151.

¹⁷¹ Ibid., p. 136.

¹⁷² Ibid., p. 152.

¹⁷³ CHRISTOFFEL David, « L’Art radio, entre autonomie et hybridation », Critique d’art, n°55, Automne/Hiver 2020, mis en ligne le 30 novembre 2021 [<https://journals.openedition.org/critiquedart/68012>].

¹⁷⁴ KALTENECKER Martin, op. cit., p. 33.

musicale se sont insérés dans le dispositif d'écriture de certaines scènes de la fiction. La composition programmée en partition midi a montré la façon dont les contours du montage radiophonique pouvaient être redéfinis par l'outil numérique. L'association d'objets sonores de la pièce en échantillons quantifiés a facilité la synthèse entre mots et sons, sens et musique, fond et forme, de sorte que l'un et l'autre co-construisent les supports d'imaginaire. Fragmenter les phrases, les mots, les phonèmes, respirations et souffles en une série d'échantillons ou *samples* est un jeu de la forme qui reconditionne le sens. Assimiler les échantillons vocaux à des éléments purement sonores posés dans une partition selon le rythme guidé par la musicalité de l'ensemble est un moyen de stimuler une écriture nouvelle. Pratiqués au sein de l'ACR dès 1970, ces jeux d'écriture sonore voient aujourd'hui leur mise en pratique reconditionnée par les outils actuels. « Le caddy rempli à ras bord de centaines de bobinots de bandes magnétiques sur lesquelles étaient gravés des sons, des lectures, des musiques¹⁷⁵ » peut tenir aujourd'hui en une plume d'informations numériques invisibles, un cloud infini d'échantillons. La miniaturisation et l'allègement du matériel n'est pas une fin en soi, mais une opportunité nouvelle de manipulations créatives des matériaux radiophoniques.

4.2 Frictions contemporaines : Enjeux de (ré)écriture de la page au sonore¹⁷⁶

Écrire une histoire avec des mots, des événements sonores, des musiques, du silence, c'est choisir d'assembler des objets sonores renvoyant à des registres de signes distincts pour créer du sens et des sensations. La mutation des objets sonores par la *radiomorphose* est également évoquée par l'auteur du Collectif Wow !, Florent Barat : *Lorsque deux pierres sont frottées, elles deviennent poussière ou font apparaître le feu. Dans les deux cas, la matière produit une forme nouvelle issue d'une rencontre et dont il se dégage la substantifique moelle des deux matériaux initiaux*¹⁷⁷. Sur un pied d'égalité, sans hiérarchisation a priori, ces matières se heurtent, se fondent et disparaissent au profit d'une plastique

¹⁷⁵ ROSSET Christian, art. cité.

¹⁷⁶ Ce sous-chapitre reprend des éléments d'un article publié dans le cadre d'une contribution au numéro 65 de la Revue des lettres belges de langue française Textyles, intitulée Littérature et radio. Cette parution faisait suite au colloque organisé à la KBR par Manon Houtart et Florence Huybrechts, De la page au micro, où Guillaume Abgrall et moi avons souhaité montrer un aperçu du secteur de la fiction radiophonique belge francophone au cours d'une séance d'écoute publique nommée « 10 ans de fiction radio (2012-2022) ». Nous avons choisi de mettre en avant la richesse du secteur radiophonique belge et son rayonnement à l'international à travers la sélection d'un corpus œuvres ayant chacune reçu au moins un prix lors d'un festival international de fiction radiophonique au cours des dix années spécifiées. Elle s'intitulait F(r)ictions : quand les mots se frottent à la musique. Guillaume Abgrall et Sébastien Schmitz, « Frictions contemporaines », Textyles [En ligne], 65 | 2023, mis en ligne le 31 décembre 2023 ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.6515>

¹⁷⁷ Extrait d'un entretien réalisé avec Florent Barat le 23 mai 2022.

nouvelle. Et le sens aussi émerge de cette rencontre à la frontière du sémantique et du musical. Fragmentaire, sporadique, évocatrice, la recomposition du réel devient aussi synecdochique.

Observons à partir de deux cas particuliers de fictions que nous avons réalisées avec Le Collectif Wow !, ces rapports que texte et musique peuvent entretenir mutuellement. Nous les avons identifiés selon deux catégories que nous décrivons chacune à partir d'un principe d'écriture : substitution et renversement. Si chacune de ces créations sont analysées respectivement comme représentatives d'une catégorie en soi, elles n'en furent pas l'objet conscient et spécifique de recherche au moment de leur création. La radicalité fut davantage le résultat d'une écriture à contraintes stylistiques et de modalités opératoires, que nous avons ensuite associées à des catégories, si pas artificielles, du moins *a posteriori*.

4.2.1 Substitution

Ce jeu de friction entre les matériaux entraîne parfois la possibilité d'une brutalisation des mots, d'un renoncement à la suprématie du texte, voire à sa « tyrannie » lorsque le texte, comme le craint René Farabet, « dicte à l'homme de radio une opération de seconde main, un travail de réanimation plus que de création¹⁷⁸ ». Ce fut le cas dans la réalisation de la pièce *BJM*, au cours de laquelle une scène dialoguée a été supprimée complètement au profit d'une séquence musicale (Ep.1, 04'25'' - 05'15''). La scène que nous allons détailler se situe dans un épisode consacré à une description du milieu médical dans lequel évoluent les parents du protagoniste, et faisait entendre, avant la réécriture musicale, un dialogue entre un hypocondriaque voisin du protagoniste et son épouse :

- (Le voisin) *Chérie, j'ai mal, j'ai mal au cœur. Je suis en train de faire un AVC.*
- (La voisine) *Mais non mais qu'est-ce que tu racontes.*
- (Le voisin) *Chérie, j'ai mal...*
- (La voisine) *Arrête tu vas réveiller les voisins.*
- (Le voisin) *Chérie, si je reste handicapé, tu me tues hein. Je préfère mourir qu'être un légume.*

Face à la difficulté d'introduire une saynète aussi courte qu'anecdotique dans le récit, nous avons choisi, en cours de montage, de la remplacer par un chœur musical sur un bruitage musicalisé.

La section rythmique basse : une pulsation cardiaque à la croche sur une mesure en quatre temps (8 croches) :

¹⁷⁸ Farabet (René), *op. cit.*, p. 151.

- Tum (8) tum (1), tum (4) tum (5)... (L'accent est mis sur les demi-temps 1 et 5, soulignés. La pulsation qui précède tombe sur la croche du temps précédent)

Elle se dévoile petit à petit par un effet d'éclaircissement produit par un filtre dit d'égalisation¹⁷⁹ pour révéler en fin de séquence sa vraie nature de source vocale signifiante. Dans le même temps, sa nature harmonique dévoile un do mineur :

- *Tu m'tues, Tu m'tues...* (L'accent est mis sur les demi-temps 1 et 5, soulignés. Le phonème qui précède tombe sur la croche du temps précédent)

Do



Mib



Les percussions superposées aux basses respectent une harmonisation simple, et l'accent est mis sur les demi-temps 1, 3, 5 et 7, soulignés :



- *On dit handic on dit handic on dit handicapé.*



Sol Sol Lab Lab Sol Sol Lab Lab Sol Sol LabLabSolSol



Ensuite se juxtaposent en chœur, cette deuxième couche :

- *On dit handic on dit handic on dit handicapé.*



Do Do #Do #Do DoDo #Do #Do DoDo #Do#Do DoDo



Le choix des mots et des syllabes répétées est guidé par la prosodie. Une allitération en « ic » répond à celle en « di », pour plaquer une sonorité sèche et percussive, nécessaire à la fonction rythmique. Elle sera amplifiée par une diction en « staccato » des phonèmes. « On utilise davantage les mots pour leur son que leur sens¹⁸⁰ », précise l'auteur du texte et co-réalisateur, Florent Barat.



D'autres voix, à la croisée du chant et du parler, sont arrangées en une polyphonie :

- *Si je rest' handicapé...* (tonique et tierce)

(Tu me tues, tu mes tues)



¹⁷⁹ Outil de traitement du son permettant de filtrer ou d'amplifier différentes bandes de fréquences d'un signal audio.

¹⁸⁰ Extrait d'un entretien réalisé avec Florent Barat le 23 mai 2022.

- *J' préfère mourir qu'être un légume* (tonique et tierce)

(Tu me tues, tu mes tues)

- *Si je rest' handicapé...* (tonique, tierce et quinte)

(Tu me tues, tu mes tues)

- *J' préfère mourir qu'être un légume* (tonique, tierce, quinte, octave et mouvement conclusif sur la septième)

(Tu me tues, tu mes tues)

En lien avec le contexte médical du récit, un décor sonore d'hôpital est aussi déjà planté en filigrane dans ce passage, en amorce de la scène chantée qui suit (06'19''). Le son d'un cardiogramme réglé sur un tempo de 110 BPM (battements par minute) ponctue le chant. D'autres événements sonores associés au bruitage médical s'ajouteront aux couches par la suite : un tensiomètre, un respirateur artificiel et les roulettes d'une civière d'urgence, également organisés en structures rythmiques.

L'analyse succincte de cette scène nous montre le processus par lequel passe l'écriture sonore, dont le résultat dépend dans ce cas d'un jeu de composition et de montage musicalisé. L'écriture sonore brouille les pistes de la causalité du son dans son essence, entretenant dès lors un jeu intime avec l'auditeur, qui cherche à reconnaître tantôt l'origine de l'événement sonore, tantôt le contenu sémantique du mot, ou la simple expérience esthétique d'un objet sonore. Cette ambiguïté sur le statut du sonore résonne avec le propos de Claude Hagège sur la musique : « Les sons musicaux, eux, ne sont pas le véhicule d'un sens qui leur est extérieur. Ils sont eux-mêmes le sens, perçu immédiatement comme n'ayant d'autre fin que sa propre production¹⁸¹ ».

4.2.2 Renversement

Je souhaite évoquer une dernière œuvre de fiction radiophonique qui intègre ce corpus. Son processus de création révèle une chronologie d'écriture sonore plus rare. Son point de départ émerge d'une forme musicale que j'ai composée avec une archive radiophonique. Créé pendant la période pandémique sous l'impulsion d'un festival de radio, *Everyone Everywhere* renverse le processus de création chronologique. C'est la partition qui a servi de support aux mots, à la genèse d'un récit. L'esthétique musicale a posé le contexte, la structure, la cadence : une pulsation de basses électroniques, des claviers atmosphériques, un chant polyphonique de lamentation, la mélodie répétée d'une sonate de Scarlatti. Une trame narrative émerge déjà du tuilage harmonique des univers musicaux et de l'ajout, par intermittence, d'un paysage sonore méditerranéen. La première couche de

¹⁸¹ Hagège (Claude), *La Musique ou la mort*, Paris, Odile Jacob, 2020, p. 22.

paroles, issue d'une archive d'émission de Jacques Chancel, fait entendre des fragments d'une interview de Gérard Depardieu¹⁸². Décomposés, soustraits de leur contexte initial, réduits à quelques mots et hésitations, ces échantillons offrent le terreau d'un récit énigmatique, en creux. La psyché du personnage, la structure rythmique, les plaintes du chant, le contour insulaire, la ritournelle de Scarlatti, tout crée le sentiment d'un enfermement, le désir de liberté, de nature :

- (Gérard Depardieu) : *J'aimerais surtout euh... [9''] aller là où on... [10''] là où on, où on... [4''] ne peut plus... [4''] finalement faire autre chose... [9''] que de, que d'exister... [10''] que de, que d'être. [24''] J'ai toujours eu peur de la nature... [18''] mais si jamais je reste et que je regarde et que j'écoute... [20''] je deviens la nature. [39''] Puis c'est pas le fait d'aller plus loin, c'est le fait de... [7''] de, de, aussi d'aller plus loin en soi-même ... [9''] j'ai envie d'être hors la loi... [3''] c'est-à-dire... [4''] être... [3''] libre.*

Le récit qui émerge ainsi de ces répliques éparses résonne avec l'actualité liée au premier confinement de la pandémie. Dilatée par le montage, égrainée, l'archive laisse place à un dialogue avec les autres sons¹⁸³ et appelle l'interaction avec une autre voix pour co-construire le récit. Un nouveau personnage est créé sur cette partition à trous par Émilie Praneuf, une interprète du Collectif Wow !. La magie radiophonique permet de fabriquer ce dialogue anachronique, imaginaire, comme dans un rêve. Montés sur une séquence rythmique partiellement libre, les mots ont été improvisés, retranscrits puis enregistrés avec la contrainte de s'intercaler plus strictement dans la grille de composition rythmique, dans les creux prévus à cet effet. Parfois, à l'inverse, la partition musicale est remaniée pour s'ajuster aux besoins de certains dialogues plus longs, afin d'épouser une rythmicité radiogénique.

Le troisième niveau d'écriture est le résultat d'une contrainte de la commande du festival, qui exigeait une traduction anglophone, même partielle, pouvant s'adapter à l'esthétique de la fiction. Le traducteur devient alors un narrateur omniscient qui, à la manière du gardien d'un panoptique, surveille l'action, contrôle la narration, et veille à ce que ses protagonistes ne sortent pas du huis clos.

- (Gérard Depardieu) : *J'ai envie d'être hors la loi...*
- (Émilie) : *de sortir ?*
- (Traducteur-narrateur) : *I want to go out*
- (Gérard Depardieu) : *c'est-à-dire...*
- (Traducteur-narrateur) : *I want to be*

¹⁸² L'archive date du 15 décembre 1980, et notre création emprunte cette archive en avril 2020.

¹⁸³ Nous ne listons pas de façon aussi précises les autres sons afin de mettre l'accent sur l'émergence progressive du texte, des dialogues dans ce processus.

- (Gérard Depardieu) : *à être ...*
- (Emilie) : *Libre*
- (Gérard Depardieu) : *libre*
- (Traducteur-narrateur) : *Free. Fuck, they're going out, they're going out. Get them, get them!*

Dans ce dernier exemple, l'émergence du texte fut impulsée par le montage, l'oralité et non la plume. Le geste d'écriture s'est donc inscrit intrinsèquement dans une forme sonore, proche de la forme finale, celle de l'expression radiophonique.

Que ce soit par le remplacement d'une scène dialoguée par une composition musicale (« substitution »), ou par la scénarisation de dialogues sur une bande sonore préétablie (« renversement »), les deux cas mettent en lumière une pratique d'écriture au cours de laquelle les outils de la fiction radio et ceux de la musique sont à la fois l'encre et la plume. *Ce sont parfois les outils de la fiction qui tracent la musique, parfois la ligne musicale qui trace la fiction*, explique Florent Barat¹⁸⁴. Entre mots, bruits, notes et silences, la relation doit passer par la friction. Elle mène alors au reconditionnement de certaines parties, à leur réduction, à leur suppression (lorsque les mots sont redondants avec les sons) au profit de la forme nouvelle. Ces principes esthétiques propres à la relation texte-musique dépasseraient la stricte application du langage radiophonique : « Si l'union de la musique et du verbe peut, selon les mots de Wilhelm Furtwängler, "en venir à un mariage d'amour", un tel mariage suppose la traversée historique d'intenses conflits et de rapports de force¹⁸⁵ ».

4.3 Résultats et perspectives

4.3.1 Pour une critique radiophonique de la fiction

En décortiquant ainsi les mises en formes et microstructures de quatre fictions, nous avons analysé comment l'adaptation d'un texte nécessite de repenser son rythme, sa cadence, sa densité, son aération à travers la métrique du langage sonore pour qu'apparaisse une œuvre radiophonique. Le cas de *La Brebis Galeuse* (Ascanio Celestini) permettait de comprendre les potentialités du medium sonore et les *trahisons sonores* qui tendent à sublimer le texte originel. Il en est de même dans le cas d'un texte écrit pour la radio, dont la partition est à nouveau remaniée, musicalisée, bouleversée au cours de sa *radiomorphose*. L'analyse du rapport entre écriture textuelle et sonore au sein du Collectif Wow !

¹⁸⁴ Extrait d'un entretien réalisé avec Florent Barat le 23 mai 2022.

¹⁸⁵ Barral (Céline), Paplomata (Katerina) et Seretti (Marina) (dir.), *La Portée musicale du poème. Des paradoxes de l'autonomie à la communauté sonore*, Sampzon, Delatour France, 2022.

révèle la mécanique musicale qui préside à une (ré-)écriture textuelle pensée et dédiée au format sonore. Le rapport, souvent conflictuel, entre le texte et sa mise en son, et décrit sous la notion de « friction », engendre des opportunités créatives, parfois par sérendipité, qui créent la condition d'une dramaturgie sonore. Cette complémentarité ouvre des perspectives d'analyse des œuvres de fiction qui dépassent la représentation binaire et étriquée de cet art parfois assimilé à une forme de littérature illustrée ou de littérature sonore.

Mes propres expérimentations, et leur confrontation à la fois aux pratiques de mes pairs et aux référents historiques dédiés à l'analyse du sonore, m'ont permis de dégager des récurrences aboutissant à une grammaire contemporaine du langage sonore, qui se solidifie et se transmet au sein de la communauté des auteurs radiophoniques (et de podcasts) actuelle. L'analyse de certaines de nos productions radiophoniques éclaire le rapport que cette grammaire entretient avec le texte littéraire. Cette contribution au travail de réflexion sur l'histoire du medium radio et son rapport à la littérature vise à nourrir la prise en compte de la spécificité de la radio non seulement comme moyen de transmission mais surtout comme moyen d'expression. J'espère ainsi encourager des pratiques exigeantes de la réalisation sonore aujourd'hui et demain. Contrairement au cinéma, la radio peine souvent à raconter sa propre histoire, avec le risque que les avancées esthétiques ne tombent dans l'oubli et que ne s'appauvrisse un langage encore en train de naître.

4.3.2 Pour perpétrer la multiplicité formelle : Héritage d'un art radiophonique

Dans le contexte contemporain, le succès du podcast engage à redoubler d'attention à l'égard de l'élaboration des langages sonores pour que la standardisation ne réduise pas la recherche de formes originales, sensibles, innovantes à un format. Et l'écriture musicale est à ce titre un élément qui n'échappe pas au risque de formatage. Par manque de temps, limite de moyens de production, méconnaissance de l'héritage de l'art radiophonique, l'écriture musicale n'est pas à l'abri de la simplification. À défaut d'une recherche originale de composition et de mise en ondes, l'usage de recettes musicales, de solutions d'efficacité, de musiques prêtes à l'emploi, enferme la part musicale dans un registre utilitariste qui, *in fine*, échoue à stimuler l'écriture sonore. Dans ses « Notes sur l'expression radiophonique » de 1946, Pierre Schaeffer mettait déjà en garde : « On a trop longtemps cru qu'il suffisait de faire tourner, en sur ou sous-impression, un disque choisi plus ou moins au hasard, en même temps que se déroule le texte, pour faire, sinon de l'art radiophonique, du moins de la radio ... Erreur¹⁸⁶ » !

La notion de « mise en ondes », définie en introduction dans son rapport à une revendication d'art radiophonique, n'apparaît plus explicitement dans le vocabulaire de la réalisation du podcast, dont la

¹⁸⁶ SCHAEFFER Pierre, op. cit., p. 31.

chaîne des métiers se rétrécit à mesure que la « machinerie » (pour reprendre l'expression de Schaeffer) s'allège, se voit remplacée par des applications prêtes à l'emploi. La référence initiale aux « ondes » radiophoniques en fréquences modulées (dites « fm ») paraît de plus en plus éloignée de la diffusion en ligne (dite en *streaming*). Et dans ce cadre d'innovation technique permanente, nommer la fonction perpétue un héritage de pratiques, et pérennise une activité qui inscrit une étape dramaturgique et esthétique essentielle du processus d'écriture radiophonique. Face à la démocratisation des outils numériques de la radio (enregistreurs, logiciels de montage et formation en ligne, intelligence artificielle¹⁸⁷), indiscutable progrès permettant au plus grand nombre de s'emparer de l'écriture sonore, rendre visibles les espaces et temps de création musicale complices du processus d'écriture sonore permet de défendre l'existence d'un savoir-faire et d'un artisanat au service de la belle fiction.

4.3.3 Pour une exposition de cet art acousmatique : défi radio-scénique

Cette belle fiction radiophonique est avant tout une histoire de passion. Le terme *radio-scénie* que j'utilise pour qualifier cette forme radiophonique portée à la scène, révèle ce goût prédominant pour la création radiophonique. Outre la passion pour l'objet radiophonique, c'est aussi la relation à la réception du média qui me touche : musicale, amoureuse et sur-sensibilisée. Une question se pose en défi, voire en utopie radio-scénique : Est-il possible de déplacer cette expérience précieuse d'une écoute acousmatique et intime propre à la réception radiophonique, vers un territoire d'écoute visuel et collectif qui ne déçoive, voire ne trahisse le pacte radiophonique ?

¹⁸⁷ Bien que j'ai volontairement évité d'intégrer l'enjeu de l'IA dans cette recherche, il va de soi que les outils de production sonore qu'elle met à disposition accélère le passage d'un artisanat collectif au « do it yourself » à partir de commande ou de « prompt ».

Spectacle,
regarder

Paysage

Se laisser guider

Laisser ses yeux
chercher les signes
qui complètent
le tableau

Hors

Spectacle sonore

sonore

par ses
oreilles

SIGNES

champ

Spectauditeur

5 F(R)ICTIONS RADIO-SCENIQUES. Mettre en scène la fabrique de création radiophonique

Dans ce chapitre, il sera question
de dispositif technique, d'espace scénique, d'écoute au casque, de plans sonores :
Matériel - casque – plans – scénographie - binaural

5.1 Etat des lieux

Les concours et festivals dédiés à la radio de création, et plus récemment au podcast, sont des endroits privilégiés de monstration de la radio. En ces lieux de représentation ou manifestation, ses protagonistes sont parfois conviés à dévoiler leurs pratiques et productions dans des formes visibles, performatives, spectaculaires¹⁸⁸. Le déplacement des usages issus de la radiophonie sur une scène passe alors par une exposition, un recyclage, une mise en scène de ses techniques, de ses matériaux esthétiques. Les objets scéniques qui en découlent pourraient, par nature, être qualifiés de radio-scéniques. Éphémères, vivantes, ces œuvres exécutées devant un public sont intrinsèques et exclusives au contexte de festival radiophonique, et ne se diffusent ultérieurement pas (ou très rarement) dans le réseau plus large de la scène théâtrale.

Si ces croisements entre la radio et la scène existent depuis longtemps, et sous des formes diverses, ils n'ont pas encore constitué un véritable genre radio-scénique en tant que tel. Pourtant certains artistes œuvrent dans cette direction. C'est notamment le cas de Lenka Luptakova, qui définit son projet artistique sous le nom de *scénophonie*. Ayant participé à divers projets centrés sur la performance sonore (tels que Radio Femmes Fatales¹⁸⁹, ou Fractales Frangynes Radio¹⁹⁰), elle développe un travail et une réflexion qui en font une complice de sa propre pratique, en m'aidant à la mettre en perspective. Je rejoins ce propos qu'elle tient dans un entretien que nous avons eu : *Dans mon travail, la production du son en direct est toujours la logique première [...], ce qui révèle mon attachement profond pour la radio en tant que média du lien entre humains*¹⁹¹. Ses projets posent la

¹⁸⁸ Le festival Longueur d'Ondes 2023 reprenait sur son site lesdites catégories « spectacle » et « performance ». Il nous a proposé une soirée performative intitulée « Galaxie radio-scénique » lors du dernier festival de février 2025.

<https://www.longueur-ondes.fr/festival/edition-2025/galaxie-radioscenique>

¹⁸⁹ Radio Femmes Fatales (RFF) est menée par Lenka Luptáková et Maya Boquet. Les deux formats, radiophonique et performatif, de *Lenka Nehanebna* sont accessibles sur le site de France Culture.

¹⁹⁰ Fractales Frangynes Radio (FFR) se décrit comme « un gang bruxellois à géométrie variable qui réinvente et re-fouine le direct radiophonique. Elle s'écoute sur les ondes ou se vit de face, en corps à corps, sur le dancefloor. Émission pour les yeux, exhibition pour les oreilles, c'est une expérience totale, enivrante, contagieuse ».

¹⁹¹ Lenka Luptakova dans un entretien réalisé le 25 janvier 2024.

condition d'une double diffusion : sur scène en public et sur les ondes : *Quand je pense à une situation scénique, j'intègre la notion de cécité de la radio. C'est-à-dire, comment ceux qui écoutent vont avoir une autre lecture de cette situation que ceux qui voient et entendent en salle.* Par cette ubiquité, la radio introduit une friction singulière dans la relation au public et s'immisce dans la scène théâtrale en modifiant ses repères traditionnels.

Cette hybridation des langages, je la constate également dans ma propre expérience, notamment à travers les ateliers que j'anime dans le secteur radiophonique¹⁹². L'initiation au langage radiophonique implique souvent un réajustement, voire un désapprentissage de certains usages théâtraux : l'art oratoire doit notamment s'adapter au filtre des micros, à la réécriture des signes visuels en intentions sonores, à une certaine retenue que requiert l'intimité et l'esthétique radiogénique. Pourtant, les évolutions intermédiatiques réconcilient ces deux expressions, à l'heure où l'institution théâtrale développe un soutien à la production et à la diffusion de projets radiophoniques¹⁹³. Le brouillage de leurs frontières se traduit par des propositions polymorphes associant radio et scène à différents niveaux : adaptation d'une œuvre radiophonique à la scène (comme avec *Les Chemins de désir*¹⁹⁴ de Claire Richard et Sabine Zovighian) ; réalisation d'un programme radiophonique en public (comme le proposent chaque été les fictions de France Culture au Festival d'Avignon), reconstitution d'un décor radiophonique sur scène¹⁹⁵ ; hybridation entre émission musicale et concert-fiction¹⁹⁶, etc.

Dans toutes ces formes, le dispositif technique occupe une place centrale, mais protéiforme : il peut incarner un simple élément de décor ou de fiction, ou au contraire être élevé au rang de structure d'écriture en soi. C'est cette dernière option que nous explorerons à travers les deux œuvres du Collectif Wow!, dans lesquelles le langage radiophonique et ses outils deviennent le moteur même de la création scénique.

¹⁹² J'anime ces ateliers dans le cadre de l'ACSR, Phonurgia Nova, l'IAD (Institut des Arts de Diffusion), l'IHECS (Institut des Hautes Études de Communication Sociale), l'ULB (Université Libre de Bruxelles), le RITCS (Royal Institute for Theatre, Cinema and Sound de Bruxelles), du Théâtre National...

¹⁹³ Voir la production de fictions radiophoniques, par exemple dans le cadre de « Voix.e.s » par le Théâtre National Wallonie-Bruxelles ou de « Radio Ma » par MA scène nationale – pays de Montbéliard.

¹⁹⁴ *Les Chemins de désir* est une fiction de Claire Richard adaptée et réalisée par Sabine Zovighian (2019). Le podcast a été adapté pour la scène par Sabine Zovighian en 2020 à la Pop (Paris). Une captation est accessible en ligne sur le compte Vimeo Les Indépendances. Nous en avons fait la description dans cet article : Élodie Hervier et Sébastien Schmitz, « Ableton Live et la fonction imprévue de conducteur », *RadioMorphoses* [En ligne], 9 | 2023, DOI : <https://doi.org/10.4000/radiomorphoses.3545>

¹⁹⁵ Par exemple, *Rumeur et petits jours*, spectacle du Raoul Collectif, de et avec Romain David, Jérôme De Falloise, David Murgia, Benoît Piret et Jean-Baptiste Szézot, a été créé le 10 novembre 2015 au Théâtre National Wallonie-Bruxelles.

¹⁹⁶ Par exemple, *DJ Set (sur) écoute*, conception et mise en scène de Mathieu Bauer, a été créé en avril 2016 à la Pop (Paris).

5.2 Laboratoire de dispositifs avec le Collectif Wow !

Écrire pour la radio, c'est mobiliser ses outils techniques comme fondement du projet et comme opportunités dramaturgiques : complémentarité des dispositifs de prises de son, fonction des plans sonores, réécriture au montage par « télescopage, frottements ¹⁹⁷ », musicalisation des objets sonores... Dès lors une question se pose : de quelle façon cet appareil de production d'un art radiophonique peut-il être déplacé sur scène ? Plus précisément, quels sont les enjeux que les dispositifs sonores radiophoniques suscitent lorsqu'ils s'introduisent au plateau ? Deux laboratoires de création ont permis d'éclairer ces problématiques : *PR* (2016) et *BJM* (2023). Ces œuvres exposent et mettent en scène leur dispositif technique, leur outil d'écriture, leur fabrique sonore, forçant une réécriture dramaturgique de la radio à la scène. À travers leur analyse comparée, il s'agira de révéler l'éventail d'intentions et de choix dramaturgiques qui peuvent se loger dans le détail, selon l'espace que ces mises en scène du dispositif radiophonique créent sur un plateau de théâtre. C'est dans cette perspective que nous explorerons les opportunités créatives qu'offrent les « techniques mixtes du sonore ¹⁹⁸ » issues de la rencontre entre radio et scène. Leur description se limitera à leur fonction dramaturgique dans le contexte précis des deux œuvres analysées, afin de mieux cerner leur apport esthétique et narratif.

5.2.1 La recherche du dispositif : *Piletta Remix* (2015-2019) ¹⁹⁹

En juin 2015, le Kidzik festival, événement musical dédié à la jeunesse et organisé à la Ferme du Biéreau de Louvain-La-Neuve, propose au Collectif Wow ! de créer une petite forme sur scène pour un budget de 500 euros. Le Centre Culturel Jacques Franck de Saint-Gilles²⁰⁰ a mis à notre disposition sa petite salle pendant une semaine de résidence. Nous entamons la création de cette forme, que nous envisageons comme une transposition de la fiction Piletta Louise à la scène, sans encore la qualifier de « radio-scénique ». Lors de la première phase de création, nous subissons l'appareil de production propre à la scène, tout en essayant de mobiliser, voire d'imposer notre dispositif radiophonique sur le plateau. Sur scène, nous sommes une équipe de cinq personnes disposées frontalement en une ligne

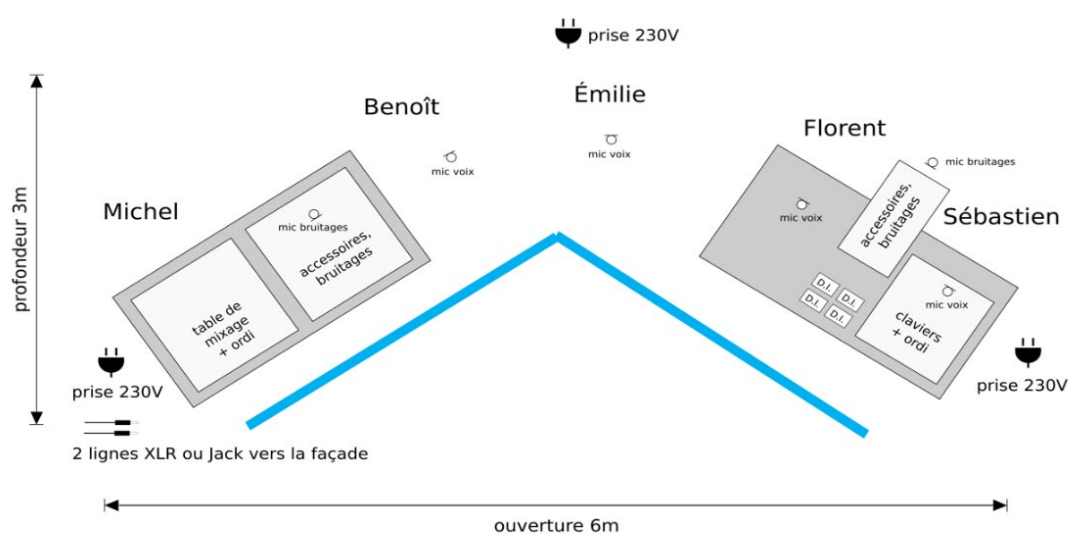
¹⁹⁷ René FARABET, *Bref Éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, Arles, Phonurgia Nova, 1994, p. 152.

¹⁹⁸ Daniel DESHAYS, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 18

¹⁹⁹ Une première œuvre radio-scénique du Collectif Wow !, *Le Monde à l'Envers du Père Laboule*¹⁹⁹, n'est pas prise en compte dans la délimitation de notre recherche. *Piletta Remix* étant la première création radio-scénique à laquelle j'ai contribué avec Le Collectif Wow, c'est à partir de celle-ci que j'ouvre le partage du laboratoire.

²⁰⁰ David De Meuter y était programmateur théâtre et il nous aura soutenu généreusement pendant toutes nos créations. Disparu en 2023, nous souhaitons ici lui rendre un hommage chaleureux.

légèrement incurvée en forme de $\wedge$ (voir plan technique *infra*) : de jardin à cour, un ingénieur du son au plateau, un interprète pour les personnages secondaires, une interprète pour le personnage de Piletta, un narrateur et un musicien. Tout le monde prend en charge des éléments de la construction sonore : voix, chants, instruments, bruitages, ambiances. Sont placés sur scène cinq micros mono dynamiques²⁰² pour les voix et chants, un micro à condensateur sur chacun des deux postes de bruitage²⁰³ et une petite installation électro-musicale, tous reliés à une console de mixage qui diffuse le son en salle via la façade. Créée au plateau avec peu de moyens, la diffusion du son de cette pièce était initialement prévue en façade²⁰⁴. Nous étions cependant insatisfaits, lors des premières représentations de notre adaptation, par les limites de la sonorisation du plateau en salle via ce système de diffusion qui s'imposait à nous de fait : problèmes de larsen obligeant l'usage de micros de scène manquant de précision et de réponse dans certaines fréquences ; gestion d'un mixage des retours du son sur le plateau pour les interprètes ; qualité parfois insuffisante du traitement acoustique des salles pour un plateau microphoné ; obligation de placer une personne de notre équipe du plateau vers la cabine technique de régie afin de contrôler le son sortant de la façade.



Plan technique de *Piletta Remix* : dispositif avec casque, ce qui permet à l'ingénieur du son, Michel *Bystranowski*, d'être au plateau, à jardin.

²⁰² Souvent utilisés sur scène en raison de leur solidité et leur aptitude à encaisser de fortes pressions acoustiques, les micros mono dynamiques offrent peu de sensibilité et ne permettent qu'une restitution limitée des aigus et des timbres complexes.

²⁰³ Nous disposons d'une paire d'Oktava MK-012 comprenant des capsules interchangeables qui permettent de varier la directivité : cardioïde, hypercardioïde ou omnidirectionnel. Leur degré de précision pour un petit prix était adapté à notre production et à leur usage de sonorisation du bruitage sur scène.

²⁰⁴ « Ce que l'on nomme "façade" en sonorisation est un système d'enceintes installé dans la salle, de part et d'autre du cadre de scène. » Voir Daniel DESHAYS « L'impossible "façade". L'usage du microphone et son incidence sur la scénographie des espaces », dans Jean-Marc LARRUE et Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (dir.), *Le Son du théâtre. Éléments d'une histoire acoustique et phonique. XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 268.

Nous avons alors demandé le prêt de casques audio à une autre compagnie bruxelloise pour les quelques représentations suivantes, avant d'acquérir les nôtres dans la perspective d'une tournée plus importante qui allait permettre leur amortissement. Les expériences ultérieures de notre dispositif de création intégreront la situation d'écoute au casque audio sans fil dès les prémices des projets, ouvrant de nouvelles voies d'écriture radio-scénique, comme nous le verrons avec le cas de *BJM*.

Dès ces premières expériences s'est inscrit, non comme condition *sine qua non* mais comme option et mode d'adresse, l'idée d'une double diffusion, en salle et sur les ondes via la collaboration de partenaires de radio locales ou associatives, qui récupérait notre signal pour une retransmission en direct ou différée. Dans le cadre de la tournée de *PR*, nous avons comptabilisé 43 diffusions radiophoniques pour 71 représentations, uniquement sur l'année 2018-2019²⁰⁴. Cette ubiquité augmente l'expérience vivante du « ici et maintenant » d'un « ici et ailleurs²⁰⁵ », comme le mentionne Giusy Pisano pour décrire le « nouveau spectacle » qu'offrait le théâtrophone. Cette incursion d'une potentielle (re)diffusion radiophonique du spectacle introduit un premier détournement des dispositifs radiophonique et scénique qui brouille les repères d'interaction avec le public. En présences et à distance, à vue et cachés, spectateurs et auditeurs se côtoient sans se croiser, s'imaginent sans se voir, et partagent une même histoire selon un dispositif de réception différent, que je reprendrai plus loin sous la notion de « double statut ».

Quels enjeux l'apport du casque dans le dispositif technique a-t-il soulevés ?

5.2.2 L'introduction du casque sans fil

L'ajout du casque au dispositif ouvre soudainement des pistes techniques et esthétiques que nous avons expérimentées en aval de cette création, et qui influencent plusieurs paramètres de celui-ci. Sur l'appareil de production en scène d'abord, nous pouvons recourir à des pratiques plus proches de celles du studio et de la production radiophonique : choix de micros à large membrane et de micros à condensateur pour un meilleur grain sur les voix et le bruitage ; minutie des effets sonores appliqués en direct sur les voix des interprètes et sur les sons produits au plateau ; précision de la perception des

²⁰⁴ La liste des lieux et des radios est reprise en annexe.

²⁰⁵ Pisano, G. (2015). De la mise en scène de l'écoute aveugle : « *Coraggi ! Ricominciamo la lettura!* ». *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 35(2-3), 45–76. <https://doi.org/10.7202/1051068ar>

retours par les interprètes pouvant régler le volume de leur casque selon un confort d'écoute personnel. Expérimentant au plateau des procédés de mise en ondes propres à la radiodiffusion, « la radio renouvelle les données dramaturgiques du théâtre traditionnel ²⁰⁶ » et tente d'y apporter, avec une certaine exigence, ses esthétiques sonores, ses codes dramaturgiques. Précisés par l'écoute au casque, les plans sonores définissent la position des interprètes par rapport aux micros. Les effets sonores, bien connus de l'écriture radiophonique, gagnent en efficacité, au service de l'élaboration d'un univers diégétique dans lequel les personnages vont évoluer. Ainsi les effets de réverbération²⁰⁷, panoramiques²⁰⁸, d'égalisation²⁰⁹ permettent de situer les actions en des lieux, les personnages dans des espaces. Lors de la scène d'ouverture de la pièce, Piletta colle secrètement son oreille à la porte de la cuisine pour y surprendre une conversation qui ne lui est pas destinée, entre son père et un médecin de famille. Les effets sonores d'étouffement et de spatialisation permettent une contextualisation des enjeux narratifs de la séquence. Ou encore, lorsque la jeune protagoniste se retrouve enfermée en cellule de prison, des bruitages métalliques sont envoyés d'une oreille à l'autre des spectateurs, suscitant par ce jeu d'écoute leur saisissement, leur stupéfaction, mais aussi leur identification au personnage. Des événements sonores indissociables de la construction narrative complètent ainsi la silhouette des personnages, le décor des actions.

Le code du jeu en est profondément modifié, permettant aux interprètes de s'appuyer sur les indices de la bande sonore dans laquelle le casque les immerge. *Tout devient à fleur de peau. Les qualités sonores sont transcendées, décuplées par le casque. Ça te met dans un état de concentration, de disponibilité, d'ultra-sensibilité et d'attention.* ²¹⁰ Les interprètes peuvent également, grâce au casque, moduler leur voix d'une façon plus sensible au plateau, s'appuyant sur la précision de leur retour. C'est aussi le mode d'énonciation et d'adresse au spectateur qui en est transformé, devenant plus intime par cette écoute de proximité. Interprètes et spectateurs étant munis du même système de réception dans lequel le mixage est identique pour tous, la situation d'écoute renforce le rapprochement entre artistes et public. La comédienne Emilie Praneuf, qui explore ce laboratoire radio-scénique depuis les débuts, décrit cette sensation : *Le public est tellement proche de nous. On est tous réunis par ce son qui nous arrive dans les oreilles, d'une très grande proximité. C'est quelque*

²⁰⁶ Aline CARPENTIER, *Théâtre d'ondes. Les pièces radiophoniques de Beckett, Tardieu et Pinter*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, coll. Médias-Recherche, 2008, p. 48.

²⁰⁷ L'effet de réverbération permet de reconstituer artificiellement l'acoustique d'un lieu et le positionnement d'un événement sonore dans un espace.

²⁰⁸ L'effet panoramique renvoie au positionnement artificiel d'un son dans l'espace radiophonique, entre la gauche et la droite.

²⁰⁹ L'effet d'égalisation est un outil de traitement du son permettant de filtrer ou d'amplifier différentes bandes de fréquences d'un signal audio.

²¹⁰ Deborah Rouach dans un entretien réalisé en juin 2024.

chose de nouveau et c'est hyper précieux de vivre ça. ²¹¹. Sa pratique du métier de comédienne en est devenue indissociable : *Je n'ai plus envie de faire de théâtre, de jouer sans le casque, sans le micro parce que ça me fait peur. Aussi, le casque et le micro pour moi sont quelque chose qui protège, dans lequel je me sens suffisamment en sécurité pour donner de moi.* ²¹²

Reproduisant une spatialisation et une image stéréophonique communes, le casque corrige le problème bien connu du « double obligé » ²¹³ des enceintes en salle, lorsqu'apparaît cette distorsion perceptive entre source directe et source médiatisée si on est positionné de façon décentrée. Une perturbation que l'artiste sonore Dominique Petitgand associe à un « décrochage : une personne qui s'exprime en public et dont la voix est retransmise plus loin à travers micro et sono, se dissocie en deux entités mal assorties : un corps sans voix et une voix sans corps » ²¹⁴. Avec le casque, un lieu immersif diégétique commun est renforcé par cette réduction du double obligé.

5.2.2.1 « Sans-filistes » reliés

Équiper les spectateurs d'un casque audio peut se heurter, pour certains, à la dimension magique, voire sacrée, de l'expérience théâtrale : la communion d'un public. En défaveur du casque, l'argumentaire emprunte parfois au jargon carcéral, présupposant l'enfermement de chaque spectateur, passif dans une bulle, déconnecté, coupé du reste de la salle. Cette crainte correspond aux mises en gardes décrites par Larrue en introduction, selon lesquelles l'intrusion du son médiatisé et des technologies sonores sur scène aurait été perçu comme une agression perturbant l'authenticité du théâtre. Si le casque convie en effet les spectateurs à une immersion sonore plus complète, il ne rompt pas pour autant si radicalement le lien qui les unit. Des nuances sur la perception ont été apportées par les entretiens et bords de scène réalisés lors de la tournée de *PR*. Une expression subtile, profondément radiophonique, a été exprimée par beaucoup : *Intimité collective*. Mais dans la grande majorité des cas, l'expérience vécue par le public peut être qualifiée de positive et magique, comme le décrit un jeune spectateur : *On entendait des choses dans une oreille, puis autre chose dans l'autre. Du coup ça nous donnait l'impression que c'était plus que le réel. On avait l'impression d'être au cinéma, mais avec des acteurs qui jouent en direct* ²¹⁵. Mélissa Van Drie décrit cet émerveillement engendré par la matérialité du dispositif de réception, dans lequel nous sommes tous en suspension dans l'éther ²¹⁶.

²¹¹ Emilie Praneuf dans un entretien réalisé en juin 2024.

²¹² Emilie Praneuf, entretien cité.

²¹³ Daniel DESHAYS, « L'impossible "façade" », art. cité, p. 263.

²¹⁴ Dominique PETITGAND, *Mes Écoutes*, Paris, Éditions B42, Sentiers 01, 2022, p. 6.

²¹⁵ Entretien réalisé avec un jeune spectateur lors d'un bord de scène suivant une représentation de Piletta Remix à Osseja en Mars 2019.

²¹⁶ Entretien enregistré avec Mélissa Van Dries le 04 juin 2024

Le dispositif immersif qu'introduit le casque s'inscrit plus largement dans ce qu'elle nomme très justement *une culture spectaculaire complexe*. Elle poursuit, à propos de notre dispositif radio-scénique, *le casque inscrit une figure d'écoute : c'est une initiation dans laquelle on est confondu car on ne sait pas qui parle. La confusion issue du rapport entre le non médiatisé et le médiatisé est magique. Le public est invité à découvrir la magie du processus d'un théâtre processuel et de mise en abîme*.²¹⁷ C'est d'ailleurs dès l'introduction du spectacle que la magie opère. En effet, nous avons pris l'habitude de prendre quelques minutes en amont du spectacle pour une explication d'usage du casque avec le public. Le simple passage du « Off » au « On », de la voix projetée à celle microphonée, du réel de la salle à l'ouverture d'un monde transformé, génère l'émerveillement. *Cela ouvre des imaginaires d'écoute et devient un cabinet de curiosité. C'est une intimité avec le média où le processus de création est montré et crée l'interaction avec le public par cette acte processuel. Cela désacralise l'idée imposante de la création théâtrale au profit d'une intimité et d'un rapprochement complice avec le public*.²¹⁸ Le risque d'un brouillage des ondes, la fragilité soumise à un éventuel défaut technique, qui ne nous est que très rarement arrivé, contribue à cette magie, comme celle qui devait animer les auditeurs d'antan : « La position d'écouteur n'a rien encore de libre, le maître d'œuvre ou opérateur est assis devant le récepteur et cherche une station audible en s'efforçant d'esquiver les hurlements stridents dus aux parasites ou les jets d'acide des piles. Les auditeurs sont liés par un fil à la patte : le casque d'audition. Le contenu des émissions importe alors moins que le fait même de réussir à recevoir. »²¹⁹

5.2.2.2 Théâtre intérieur et interactions

Avec *BJM*, nous le verrons plus loin, l'ouverture occasionnelle de certains microphones sensibles (paire de micros stéréo située en bord de plateau) amplifie dans le casque par la même occasion le son produit par le public, créant pendant ces moments précis un effet de miroir. *Il y a un son live [direct] du public qu'on entend, qui se met en superposition avec ce qu'on entend dans le casque, et il faut jouer avec [cette superposition] dans les timings. Tout ça reste du présent*.²²⁰

S'en dégage une communion sonore entre spectateurs et interprètes, une rencontre inattendue entre l'extradiégétique de la salle et l'imaginaire de l'espace diégétique, au cours de laquelle le réel peut s'insérer par moment dans la fiction. « Ces activités n'ont rien de solitaire : chaque spectateur sent la

²¹⁷ Melissa Van Drie dans un entretien réalisé en juin 2024 avant lequel elle a accepté de visionner la captation du spectacle *BJM*.

²¹⁸ Melissa Van Drie, entretien cité.

²¹⁹ Méadel Cécile. 2. Le spectacle sonore, art. cit.

²²⁰ Deborah Rouach, entretien cité.

présence de ses voisins, perçoit leurs réactions.²²¹» L'immersion sonore par l'écoute au casque inscrit la « traditionnelle relation frontale acteur-spectateur²²²» dans une double réalité : celle, extérieure et objective, par laquelle se fabriquent les sons sous les yeux du spectateur, et celle, beaucoup plus subjective, d'un théâtre intérieur animé par l'élaboration d'images mentales. Et l'attention est sans cesse activée par les allers-retours entre ces deux réalités : chercher du coin de l'œil à identifier les sources sonores, tout en poursuivant son dessin intérieur. Par exemple, lorsque Piletta s'enfonce dans la forêt, une réalité objective dévoile sur scène un artisanat de bruitage par lequel on frotte sous un micro de vieilles bandes magnétiques chiffonnées en tas dans le but de produire une matière sonore identique à celle du bruit de pas sur des feuilles mortes. Au même instant, cette séquence sonore convoque la mémoire de chaque spectateur, qui recompose intérieurement les images mentales d'une forêt nocturne. La fabrication de ces images par le cerveau est si constante que beaucoup d'enfants ont dit en fin de spectacle : *Il était super, ce film !*²²³ Car dans la radio-scénie de *PR*, si la dimension visuelle offre quelques signes minimalistes au spectateur, c'est la dominante sonore qui mobilise son attention, de sorte que « la seule ouïe lui permet alors de pourvoir la dramatique radio d'un espace en plusieurs dimensions²²⁴». La proximité qu'offre le casque rejoint l'expérience intime de la salle de cinéma, mais aussi du studio de radio²²⁵. Le casque facilite l'émergence de ces images mentales, quelle que soit la distance physique entre public et interprètes. La complicité de l'auditeur est mise à l'épreuve simultanée d'une représentation mentale invitant son imaginaire à travailler en étroite collaboration avec les informations sonores en construction. Bien actif, donc, ce public trouve aussi un espace de liberté et d'interactivité avec l'objet de médiation : ajustement du volume du casque ; commentaires entre spectateurs dont la voix peut percer la bulle du casque ; amusement à s'entendre parfois amplifié dans le casque depuis son siège par effet de miroir ; désir de certains de le retirer quelques secondes et de le remettre, s'amusant du rapport image-son d'une scène avec ou sans décor sonore. Nous en avons fait l'expérience en juin 2022 lors d'une sortie de résidence au Festival Warm Up organisé par le Théâtre de la Vignette. Nous avons retiré nos casques sur scène de façon synchronisée pour interpréter le dernier chant devant le micro, afin d'observer si le public suivrait ce geste par mimétisme. Environ la moitié des personnes ayant répondu au bord de scène ont déclaré avoir également retiré leur casque à cet instant. Rappelons qu'en complément du son diffusé dans les

²²¹ Cécile MÉADEL, « Le spectacle sonore, histoire des mises en scène radiophoniques », *Vibrations*, n° 5, dossier thématique « La scène », 1988, p. 210-220.

²²² Émilie RUIZ, Albéric TELLIER et Julien PÉNIN, « Comprendre les transformations de l'industrie musicale. Une approche par le modèle d'affaires », *Revue française de gestion*, n° 294, 2021, p. 79-97.

²²³ Émilie PRANEUF, interprète de Piletta, entretien réalisé en mars 2020 dans le cadre de ma recherche. Il s'agit d'un commentaire dit par un enfant au cours d'un bord de scène, après un spectacle joué en janvier 2019 au Volcan (Le Havre).

²²⁴ Aline CARPENTIER, *Théâtre d'ondes*, op. cit., p. 49.

²²⁵ « Ne croit-on pas que l'obscurité des salles de cinéma, plus grande que celle des salles de théâtre, supprime les distractions chez les spectateurs et favorisent leur état de réceptivité ? » se demande Paul Deharme dans *Pour un art radiophonique*, op. cit., p. 98.

casques, dont la bande passante ne descend pas sous soixante hertz, les basses fréquences manquantes diffusées par les *subwoofers* renforcent la sensation physique liée à la perception des vrombissements. Àuprès du jeune public, nous avons fait l’observation que le casque suscite davantage curiosité et enthousiasme que craintes.

5.2.3 Créer l’espace radiophonique sur scène : Beaux Jeunes Monstres (2019-2023)

Le succès de *PR* a permis de monter une production plus importante pour la création suivante. L’adaptation de la fiction *BJM* à la scène accueille une équipe de onze interprètes sur un plateau de dix mètres sur dix. Le casque est intégré au dispositif dès la genèse du projet. Avant d’entrer dans l’analyse détaillée de *BJM*, je propose de répertorier et décrire brièvement dans le tableau suivant, les composantes de son appareil de production. Ces informations techniques révèlent l’enjeu de la transposition et l’évolution du dispositif dans le parcours radio-scénique entre *PR* et *BJM*.

5.2.3.1 L’appareil de production radio-scénique :

- Ce premier tableau reprend les composantes spécifiques à nos usages de la radio, que nous avons déplacées sur scène.

Composantes	Type	Description
Structures	Traitement	Rideaux, feutrines, molletons, tapis...
Micros	Mono	2AKG 414, 1Neumann 81 MT, 2KMS 105, 1SM7B, 10 Beta, 2 SM58, 1SM 57, BETA 52A, 2 contacts AKG 411, 1 HD2 hydrophone
	Couples Stéréo	2 paires Oktava MK012, SM58 en XY, 1 couple DPA 4060 Piano
	Binaural	Tête construite par notre scénographe, 2 paires oreilles silicone, 1 couple DPA 4060.
	Accessoires	15 Pieds : socle rond, suspensions, poignées, perches. Câbles (chemin)
Consoles	Mixage	Mixage général Behringer X32 (26 pistes) et bus d’effets. 2 tables EFX8 : poste piano et effets (6 pistes) et poste musique - bruitages (8 pistes)

Bruitage	Objets, matières	Bacs graviers, carrelage, bol tibétain, récipient eau. Tissus, objets métalliques, râteau, brosse plastic, spray, éponges, téléphone, Soundleaf box,
Logiciels	Contrôleurs	1 Akaï APC 40, 1 Mini MK2, 1 Korg Nano, 4 PAD Midi
	Laptops	PC 1 (Lenovo) : Renoise, Reaper et Puredata
	Softwares	PC 2 (Lenovo) : Ableton Live
Musique	Claviers	Piano queue, Clavia Nord Stage 88, Yamaha CP Reface, Omnichord Suzuki, Korg Minilogue
	Autres	Kalimba, banjo, œuf, tambour
	Boîtes à rythmes et à effets	Elektron Model Samples, Roland Loop Scooper, Bitrizer, Réverb Flint, Delay Eventide Rose, Strymon DECO, Electro-Harmonix POG Octaver
Annotation	3 supports	Conduite texte, partition, conduite software

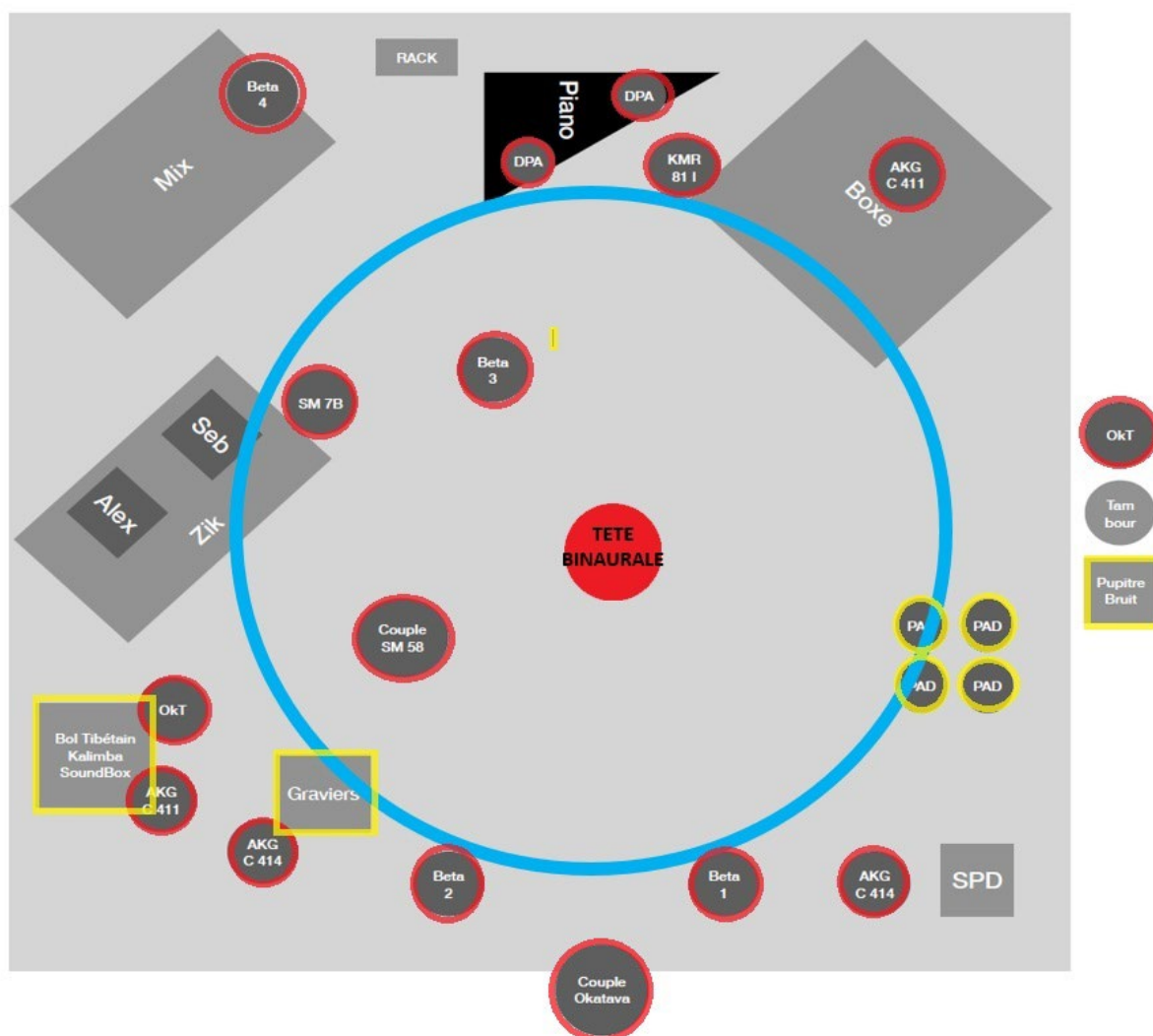
- Ce second tableau reprend les éléments spécifiques à nos usages de la scène.

Composantes	Type	Description
Structures	Supports	Praticables, tables, tabourets, estrade, suspensions. Arrivées électriques à jardin, centre et cour
	Décor	Sac de frappe, fourrure sol
Lumière	Led	6 Led sur pied (mobiles), 1 cadre de led suspendu (mobile), bande led en ruban
	Projecteurs (régie)	PAR64 (lampes : 10xCP62, 1xCP61, 6xCP60), PC 1kW Fresnel (x2), PC 2kW Fresnel (x9), cycliodes (x26), découpe 614 (x1), barres LED + <i>driver</i>
	Accessoires Filtres	iris pour découpe, volets pour PC, platines sol L003, L061, L249, L251, L603

	Console	Mac Pro et Dlight + boîtier ENTTEC OU Console du théâtre type Congo ou EOS
Casques	450 unités	Génération 2022 : LED Hi-Fi Wireless Silent Disco RF998B
Dif en salle	Subwoofer	Fréquences en-dessous de 80 Hz
Équipe*	Technique	de 1 à 4
	Interprètes	de 1 à 11

* L'équipe est considérée ici comme faisant partie de la matérialité de l'appareil, comme des moteurs pouvant déclencher des actions par l'intermédiaire d'outils. Les métiers en jeu au plateau occupent des fonctions ambiguës qui se croisent et se superposent, si bien qu'il est souvent difficile de délimiter ceux qui relèvent de la technique, de la musique ou du jeu.

5.2.3.2 Plateau, décor radio-scénique



Plan Technique Plateau BJM ©Antoine Pouchoulou

EN BLEU : L'OUVERTURE DE L'ESPACE DE JEU ; EN ROUGE : LES MICROS ; EN JAUNE, LES PADS ET POSTES DE BRUITAGE

Sur scène, un plateau de dix mètres sur dix ouvre un espace accueillant un dispositif sonore qui occupe une grande partie du décor : neuf micros monophoniques sur pied, une perche, quatre paires stéréophoniques dont une placée sur une tête binaurale, un espace de bruitage dont certains objets sont aussi sonorisés par des micros de contact, un piano à queue sonorisé et préparé par des boîtes d'effets, un praticable servant aux instruments de musique et de design sonore, une table hébergeant ostensiblement depuis la scène, la console de mixage principale qui envoie via un petit émetteur, le signal audio mixé en stéréo dans les casques des interprètes et du public. Une petite estrade surplombe le côté cour, évoquant par une variation du jeu de lumière, tantôt un ring de boxe, tantôt le parvis d'une église. Au sol, une fourrure à poils d'une dizaine de centimètres d'épaisseur

recouvre et délimite le plateau tout en offrant une qualité acoustique : amortir les chocs et atténuer la réflexion du son.

5.2.3.3 Ouvrir l'espace : de la 2D à la 3D

Par les choix techniques qu'il permet d'opérer, le casque, inhérent à la conception de la création, affine le vocabulaire de sonorisation sur scène. Par l'ajout de plusieurs micros stéréophoniques, la complémentarité des sonorisations opère une transposition plus fine des esthétiques radiophoniques à la scène. La spatialisation se précise et les plans sonores révèlent la « valeur expressive de l'espace »²²⁶ : ils permettent d'écrire des déplacements de personnages, de marquer la présence des corps, de creuser le volume de la scène comme corps solide (le préfixe « stéréo » vient du grec « στερεός » qui signifie « massif, solide »), au profit d'une plus grande dynamique sonore, laissant également place à du silence.

La profondeur du plateau peut être exploitée en perspectives sonores dégagées par des lignes de fuite. Posés en arc de cercle, les postes sonores entourent le centre du plateau qui s'affranchit de l'à-plat de *PR*. Au centre, un espace ouvert aux scènes de jeu, au milieu duquel se dresse la tête binaurale sur pied, tournée vers le public²²⁷. Ce dispositif de sonorisation stéréophonique « spatialise les sons en restituant une illusion acoustique de tridimensionnalité »²²⁸ grâce à son volume crânien et aux deux oreilles en silicone qui entourent les micros. Deux petits micros (DPA 4060²²⁹) sont donc placés dans ces oreilles de sorte que le public ne les voie pas. Le dispositif binaural au centre du plateau et la tête figée qui lui est associée suscitent indubitablement l'identification du spectateur au personnage infirme moteur cérébral, enfermé dans son corps. Une identification qui est renforcée par l'« effet de présence intense »²³⁰ généré par ce système de sonorisation, « porteur d'une grande force expressive »²³¹. Le fil rouge en voix intérieure de ce personnage, interprété par Deborah Rouach au poste de narration, projette et commente des scènes qui sont jouées au milieu du plateau, comme évocation de ses projections mentales, de ses constructions narratives. À la manière d'un poumon qui s'emplit et se vide, les interprètes passent au centre du plateau et se redisséminent en arc de cercle ensuite, corps mécaniques au service de la psyché du personnage. Comme dans les récits épiques, un

²²⁶ Rudolf ARNHEIM, *Radio, op. cit.*, p. 75.

²²⁷ Les canaux de la stéréophonie de la tête binaurale, placée en miroir du spectateur, doivent alors être inversés pour que l'image sonore gauche-droite corresponde au positionnement des oreilles du public.

²²⁸ Renée BOURASSA, « Parcours sonores et théâtres mobiles en espace urbain : pratiques performatives », dans Jean-Marc LARRUE et Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (dir.), *Le Son du théâtre, op. cit.*, p. 373.

²²⁹ Le DPA 4060 est un microphone à condensateur omnidirectionnel miniature couvrant une grande plage de fréquences.

²³⁰ Renée BOURASSA, « Parcours sonores et théâtres mobiles en espace urbain : pratiques performatives », art. cité, p. 373.

²³¹ *Ibid.*

chœur polyphonique soutient le héros, en lui fredonnant des mots au creux de l'oreille. Davantage qu'un simple artifice, le dispositif binaural devient alors un élément dramaturgique central.

La sonorisation qui se construit au plateau, par le choix esthétique des microphones et du potentiel narratif qui en découle, hérite des usages de la réalisation radiophonique. Pour la voix narrative, c'est un micro à large membrane (AKG C414) qui est privilégié pour une meilleure proximité, porteuse de l'intériorité de l'âme. « Si l'on s'approche du micro, à quelques centimètres, l'auditeur a l'impression d'être habité par cette voix qui prend une valeur obsédante : c'est le très gros plan. ²³² » Cette matière se marie idéalement, par superposition et tuilage, aux plans plus distancés, naturalistes, des voix *in situ* jouées au centre du plateau, prises par la tête binaurale, ou par un couple stéréo omnidirectionnel posé en avant-scène. C'est également un AKG C414 qui sonorise les bruitages pour qu'ils aient la coloration chaleureuse du studio.

Le déploiement de l'ingénierie sonore répond à tous les besoins techniques et plastiques des autres matériaux radiophoniques : des micros « BETA » pour certains chants du chœur et pour les voix de proximité d'autres protagonistes, un « SM7B » très compressé pour que la voix d'un journaliste ait une dynamique proche de celles bien connues des voix médiatiques, deux micros de contact « AKG C411 » permettant de retransmettre la vibration d'objets solides (un sac de frappe de boxe, un bol de résonance) par une réponse en basses fréquences, un micro canon « KMR 81 » monté sur perche pour suivre à distance la prière récitée par le personnage de la mère qui traverse le plateau de jardin à cour, deux paires de micros miniatures omnidirectionnels à haute sensibilité pour le piano et la tête binaurale (« DPA 4060 »), et un couple omnidirectionnel (« Oktava ») posé en avant-scène pour répondre à la précision naturaliste de deux larges tableaux de chants polyphoniques pendant lesquels le son du plateau et de la salle s'ouvrent entièrement au public, comme si on allumait les services pour ramener le réel dans la salle.

5.2.3.4 Mise en espace de la matérialité

Et les déplacements des interprètes autour de ces différents dispositifs présents au plateau sont des signes qui prennent aussi un sens dramaturgique, et forcent à y proposer une intention. C'est là que la scène bouscule les usages radiophoniques, ajoutant aux esthétiques sonores, un terrain d'écriture élargi. C'est le cas dans une scène de *BJM*, au cours de laquelle une dispute entre les jeunes

²³² Pierre SCHAEFFER, cité dans Aline CARPENTIER, *Théâtre d'ondes*, op. cit., p. 52.

parents mènera le père du protagoniste à quitter le foyer et à fuir ses obligations parentales. La dispute débute dans la chambre où se trouve un couffin imaginaire, au-dessus duquel les parents sont penchés. Les deux interprètes ont le front posé de part et d'autre de la tête binaurale, et dialoguent au creux des deux oreilles microphonées de ce dispositif technique, qui symbolise le nouveau-né. La tête binaurale rassemble les deux protagonistes dans le même espace stéréophonique, et la conversation murmurée dans le secret de la chambre évoque leur complicité malgré le désespoir (voir captation *BJM* : 15'). La scène se poursuit avec le déplacement des deux interprètes vers deux micros sur pied situés en avant-scène, qui les invitent à se positionner face public. Les deux personnages sont maintenant côte à côte, tournés l'un et l'autre vers leur micro respectif (voir captation *BJM* : 17'). Les voix sont isolées, séparées par le traitement sonore d'une double monophonie qui les place dans deux espaces parallèles. Leurs regards ne se croisent plus, les voix ne sont plus dans le même espace. La distance physique trahit celle d'une séparation qui s'accélère, d'un désaccord qui s'envenime. Sans éclats, la scène se termine par le départ du père, qui en quittant l'avant-scène, retire le micro du personnage de la mère, comme pour lui ôter la parole alors qu'elle poursuit son monologue : « qu'est-ce qu'on va faire ? Je ne sais pas, je ne sais pas ce qu'on doit faire, je ne sais pas ce qu'il faut faire... », continue-t-elle de dire inlassablement, sans sonorisation. La manipulation d'un outil technique prend ici une valeur symbolique, où la puissance visuelle renforce celle du sonore et consacre une des plus fortes opportunités de la radio-scénie : celle montrer le silence ; le désarroi dans lequel il plonge un personnage esseulé, abandonné.

Le déplacement de l'appareil de production implique aussi celui des modes de représentation. À la différence des tournages radiophoniques, les scènes jouées ne peuvent recourir avec la même aisance aux ellipses, conditionnées par une écriture de montage. L'essence du phénomène sonore est d'être déterminé par une cause événementielle qui s'inscrit dans un temps, une durée. Certains déplacements de personnages, physiques sur l'espace du plateau, imposent par nature leur temporalité au son, si bien que l'espace devient du temps. La mise en mouvement des corps est donc celle d'une temporalité et de rythme.

Dans la fiction radiophonique originale, des scènes montées incluaient des jeux de superposition d'événements se déroulant en des moments et lieux différents. Le dispositif technique élargi sur scène répond alors à certaines contraintes d'adaptation. Pour les besoins d'une hétérotopie²³³ sur scène, des zones microphonées sont créées en avant-scène et à l'arrière-scène sur estrade, produisant ainsi des espaces sonores hermétiques délimitant physiquement les contours de lieux et de temps diégétiques

²³³ Renée BOURASSA, « Parcours sonores et théâtres mobiles en espace urbain. Pratiques performatives », art. cité, p. 375.

différents, qui se juxtaposent lors de l'interprétation, par effets de créneau (« occurrence d'une émission sonore au moment où le contexte est le plus favorable et ménage une place particulièrement adaptée à son expression ²³⁴») et de tuilage, sans générer de confusion. Ces espaces imaginaires sont parfois reliés, traversés par le déplacement d'un personnage de l'avant à l'arrière du plateau, sonorisé par un micro sur perche. Ici encore se jouent des intentions de transposition d'une esthétique radiophonique au plateau : ellipses, superpositions, transitions sonores, déplacements, effets sonores et mixage en direct. La temporalité du montage, héritée de la fiction de studio, guide le *timing* de ce jeu de construction, par couches successives, à la manière d'un crayon qui, au fil de son tracé, fait apparaître une forme dans l'imaginaire du spectateur. Les outils de la mise en scène entrent en co-écriture des intentions dramaturgiques. Une création lumière (que nous détaillerons dans le chapitre suivant) oriente le regard du spectateur vers des sources et obscurcit les zones inutiles, clarifie des transitions narratives et les effets sonores de type *cut* ou fondus. Du langage radiophonique est aussi gardée la liberté de diffuser des sons et échantillons en situation acousmatique, pré-enregistrés et envoyés depuis la scène. Ce « sonore inscrit », doublé du « sonore éphémère ²³⁵ » créé sur scène, complète les possibilités de juxtapositions, d'épaisseur harmonique en « polyphonies et contrepoints ²³⁶ ». À la manière d'abeilles autour d'une ruche, les interprètes co-construisent en pointillés les silhouettes des protagonistes. Un seul personnage sera ainsi dessiné simultanément à quatre endroits dispersés de la scène, telle une mosaïque impressionniste : sa respiration en avant-scène, le son de ses pas au poste de bruitage côté cour, ses gestes et coups de poing en arrière-scène, son motif musical côté jardin.

5.2.4 Résultats d'une progression du dispositif radio-scénique :

Créée en 2016 à l'issue d'une résidence de trois jours en autoproduction, la scénographie de *PR* est simple et efficace. Quarante-cinq minutes d'installation au plateau pour une position en ligne avec un sonore éphémère majoritairement aplati (la plupart des voix en gros plan) et une stéréo amenée par quelques effets de panoramique, par les matières musicales et les sons pré-enregistrés. La diffusion avec casque permet de réduire le temps des *soundchecks* (réglages des balances) qu'aurait nécessité une diffusion sur enceintes. Soutenue par le secteur bien structuré du Théâtre Jeune Public en francophonie, une tournée inattendue de 500 représentations entre 2017 et 2021 a été facilitée par la légèreté du dispositif et de la production. Elle nous a aussi démontré, malgré l'étonnement du public envers la forme marginale du genre « fiction radio *live* », un enthousiasme pour la radio-scénie. Le

²³⁴ Jean-François AUGOYARD et Henry TORGUE, *À l'écoute de l'environnement sonore. Répertoire des effets sonores*, Marseille, Éditions Parenthèses, coll. Habitat/Ressources, 1995, p. 46.

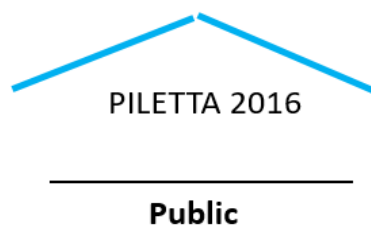
²³⁵ Daniel DESHAYS, *Pour une écriture du son*, op. cit., p. 90.

²³⁶ Andréa COHEN, *Les Compositeurs et l'art radiophonique*, Paris, L'Harmattan, coll. Mémoires de la radio, 2015, p. 125.

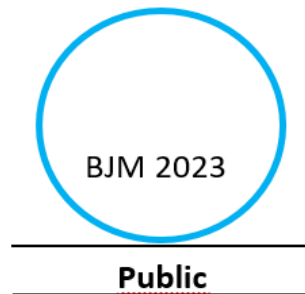
succès de *PR* a permis d'ouvrir une voie d'exploration pour *BJM*. Les moyens de production des institutions de théâtre ont permis un réel temps de création, et une réflexion plus aboutie du dispositif sonore et de mise en scène. L'accès à un grand plateau avec une équipe doublée offre un terrain de recherche aux outils d'un sonore de scène, de sa mise en lumière et des propriétés sonores du décor, aussi minimal soit-il.

Dans les deux cas de plateau que nous avons expérimentés en création, le dispositif radiophonique ne cherche jamais à représenter le studio de radio par imitation, ou de le singer par une référence au lieu, mais bien à offrir les meilleures conditions de sonorisation au plateau pour la fabrique d'une diégèse sonore propice à la création d'images mentales par le public. Il en est la condition, non l'imitation ni même l'option. Dans *BJM*, l'espace de représentation est d'ailleurs délimité par une fourrure à poils d'une dizaine de centimètres d'épaisseur recouvrant le plateau, qui atténue la réflexion du son pour un plus grand confort acoustique. Son effet visuel renvoie à une esthétique propre (la projection intérieure du personnage) et non au grimage d'un plateau de radio.

JARDIN



COUR



L'ouverture du plateau radio-scénique constitue une variable fondamentale dans le laboratoire, car elle offre des opportunités techniques à l'appareil de production radiophonique qui viennent d'être détaillées. Mais cette variable agit aussi sur d'autres composantes du dispositif qui, comme nous l'avons entrevu, offrent :

- De nouveaux modes de représentation : dialogues, scène *in situ*, place du corps dans l'espace, allongement des déplacements, techniques de jeu, occupation d'espace par les postes de bruitage et de musique...

- Une évolution du dispositif de réception : le rapport au public qui s'entend davantage « en miroir » par l'effet de certains micros ouverts, interaction par une écoute immersive produite par la stéréo et le binaural, identification à des personnages par déplacement du point d'écoute.

Certains théâtres semblent vouloir faire du dispositif radio-scénique un objet de curiosité, d'innovation et d'attraction. Une résidence nous a ainsi été proposée par le Magasin de MA scène nationale – pays de Montbéliard, tenté d'emmener la production du théâtre sur le terrain radiophonique. Parce que nous étions exposés en vitrine d'une ancienne boutique du centre-ville de Montbéliard et invités à présenter notre dispositif sonore au public en sortie de résidence, ce sont bien la visibilité et le partage des outils radio-scéniques qui étaient mis en avant dans le cadre d'une politique de médiation culturelle.

5.2.5 Perspectives : apports du dispositif radio-scénique au sonore du théâtre

Alors que le spectacle vivant banalise un usage technique de la sonorisation en « oripeau de la modernité ²³⁷ », le microphone, par effet de mode, y est souvent mobilisé comme une prothèse, que l'on dissimule maladroitement, et non comme un outil d'écriture inclus dans la conception et la « structuration fondamentale du projet » de mise en scène. L'univers sonore du théâtre se réduit parfois à une forme de « bouche-trou ²³⁸ », de compensation ou d'obligation résolue à l'infrastructure technique de salles modernes. Dans ce contexte, encouragées par l'euphorie du podcast, les récentes initiatives radio-scéniques, exposant sans honte les outils de la radio, usant des possibilités qu'offre son langage sonore, bousculent les codes du son au théâtre en s'y invitant afin de « porter le feu sur scène pour en brûler les planches ²³⁹ ». Par une mise en avant ostensible des outils et du langage radiophonique, elles offrent un vent de fraîcheur qui pourrait redynamiser les écritures sonores du théâtre, ou du moins les confronter à leurs limites, leurs lacunes. Elles répondent toutes à des désirs communs : renouer avec la fragilité, l'imprévisibilité du direct en « gestation qui peut encore échouer et dont l'issue n'est pas assurée ²⁴⁰ », mettre en valeur une esthétique du sonore, produire une situation d'écoute nouvelle par la rencontre avec le public, redéfinir le mode d'adresse à l'audience.

²³⁷ Daniel DESHAYS, « L'impossible "façade" », art. cité, p. 263.

²³⁸ Daniel DESHAYS, *Pour une écriture du son*, op. cit., p. 33.

²³⁹ LE COLLECTIF WOW !, descriptif du stage « Nouvelles fictions sonores : Radio Live », juillet 2021, mai 2022 et août 2023, site de Phonurgia Nova.

²⁴⁰ Rudolf ARNHEIM, *Radio*, op. cit., p. 136.

Les formes hybrides de ces radio-scénies contemporaines témoignent aussi d'une marginalité scénographique, qui découle notamment de conditions de production limitées, le style n'ayant pas encore engendré ses grands succès populaires.

L'art radiophonique a bien une carte à jouer en déployant ses dispositifs sur scène. Aux sources invisibles ou acousmatiques s'ajoute sur scène la dimension visuelle des sons éphémères reliés à leur cause par le rapport image-son. C'est en ce sens que le dispositif technique prend une place centrale dans la mise en scène des sources sonores, avec une question qui se trouve derrière chaque tentative radio-scénique que nous explorons : que peut apporter l'information visuelle sur scène, qui n'affaiblirait pas la puissance des images mentales générées par le son, l'« écoute aveugle » qui nous fait basculer inexorablement vers notre espace intérieur, vers le rêve²⁴¹ ? Cet enjeu semblait déjà au cœur des réflexions de Paul Deharme qui, dans sa radio-scénie imaginaire, choisissait de masquer ses acteurs d'un œuf inexpressif et de les positionner selon des choix de plans sonores. Cette radicalité de la mise en scène du corps sur le plateau a aussi alimenté nos recherches au cours de la création des deux spectacles. En réduisant le corps à son espace de sonorisation, ses mouvements et déplacements sont conditionnés par la régulation d'un plan sonore par rapport au point d'écoute. C'est ce que Michele de Luca, un des interprètes de *BJM*, exprime dans le cadre de la création du spectacle : *Techniquement, être un corps face à un micro, c'est être un corps qui s'active et se désactive par et pour l'intention de la voix, de telle sorte que le corps redevient instrument* ²⁴².

Ce contrôle du corps, concentré sur une essence sonore, offre un terrain de recherche singulier, voire innovant pour les interprètes au plateau : *D'habitude, c'est la technique qui vient se caler sur le jeu, mais ici c'est souvent le jeu qui se cale dans un environnement sonore qui dicte la rythmicité et la musicalité d'un espace.* ²⁴³ De façon inattendue, les besoins d'une radiomorphose imposent une réflexion de mise en scène et ouvrent des opportunités dramaturgiques propres à la scène. Tels des pantins articulés autour des pieds de micro, les interprètes sont tenus par les fils de leurs événements sonores, inscrits dans la partition globale.

Se pose plus globalement la question de l'adaptation de l'œuvre artistique. Si les deux médias partagent certains vecteurs d'écriture, d'autres font leur distinction. Alors que les codes esthétiques de radio peuvent être appliqués à une radio sur scène, ils ne suffisent sans doute pas à combler toutes les attentes du spectacle vivant. Lorsque l'adaptation se contente d'une reproduction sans véritable réécriture, les formes nouvelles n'honorent pas les subtilités du langage médiatique. C'est le cas,

²⁴¹ Daniel DESHAYS, *Pour une écriture du son*, op. cit., p. 25.

²⁴² Michele DE LUCA, entretien réalisé le 16 janvier 2023 dans le cadre de la création scénique de *BJM*.

²⁴³ *Ibid.*

fréquent et encore récent (la pandémie l'a démontré), lorsqu'un spectacle vivant est enregistré pratiquement tel quel par les techniciens de théâtre soudainement convertis bien malgré eux en réalisateurs radiophoniques. C'est sans doute aussi de cette façon que la radio aurait le moins à offrir à la scène, en se contentant de dérouler ses matériaux comme une caricature d'elle-même, réduisant les gestes radiophoniques au simple envoi de ses enregistrements prémontés, sans courir le risque d'une réécriture au plateau et d'une mise à l'épreuve performative de son langage.

Qu'il s'agisse de renouveler le théâtre par l'art radiophonique, ou d'augmenter d'une présence scénique « l'art radiophonique, d'origine livré sans image ²⁴⁴ », la (dé)monstration du dispositif technique dans les deux fictions radio-scéniques du Collectif Wow ! révèle indéniablement, en miroir du caractère hypermédia du théâtre, « capable d'incorporer tous les médias ²⁴⁵ », un degré de revendication de l'expression radiophonique sur scène, comme si ici encore se jouait une nouvelle manche d'une rivalité séculaire.

5.2.6 Ouvrir des pistes

La question posée en introduction nous permet d'aller un peu plus loin : Les dispositifs radio-scéniques peuvent-ils évoluer d'une création à l'autre de sorte qu'une multitude de mises en scène radiophoniques coexistent ?

Les multiples variantes que le passage de *PR* à *BJM* a exposées montrent la diversité de formes que la radio-scénie peut prendre. Cela laisse supposer que des expérimentations futures produiraient des résultats tout aussi riches, amenant à de nouvelles conclusions. Des expériences récentes ont d'ailleurs déjà été entamées. En effet, le recyclage des adaptations qui caractérise notre méthode de travail avec Le Collectif Wow ! a conduit à expérimenter une version Re-remix de Piletta²⁴⁶. Au cours de deux laboratoires successifs, nous avons notamment injectés dans cette ancienne création, des composantes héritées de l'expérience de *BJM* : l'ouverture de l'espace à la 3D pour une mobilité des corps ; l'inclusion de la tête binaurale ; la condition préalable d'une écoute au casque. Les premiers résultats semblent confirmer les conclusions tirées de *BJM* : la puissance du binaural comme vecteur de focalisation, d'identification ; l'émerveillement d'une écoute au casque qui déporte le récepteur sur scène ; l'interaction des interprètes avec les effets sonores pour une meilleure incarnation des personnages ; ou encore le statut des corps sur le plateau. Nous nous sommes aussi frottés au déplacement de variables liées à la scénographie, la création lumière, au rapport entre la scène et le

²⁴⁴ John BARBER, « L'art radiophonique : histoire d'un médium de masse devenu médium artistique », *Appareil*, dossier « Art et médium 2 : les média dans l'art » (coord. Pascal Krajewski), n° 18, 2017.

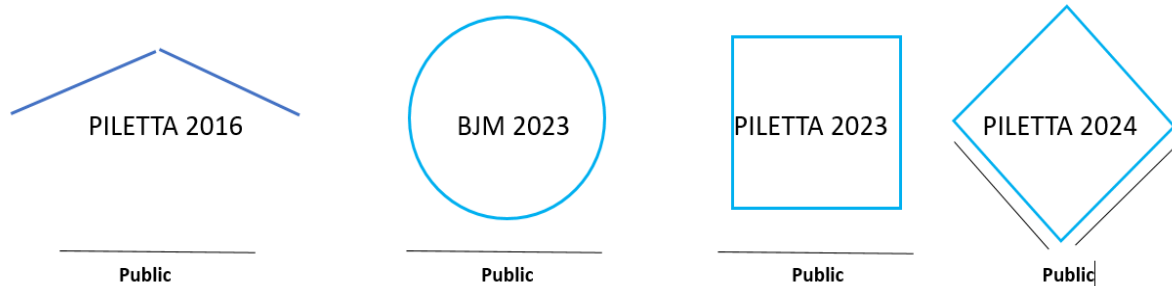
²⁴⁵ Chiel KATTENBELT, *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2008, p. 20.

²⁴⁶ Piletta Reremix au Festival de France Bleu Hérault « Radio à hauteur d'enfants » 2023 et 2024, et des formes de méta radio-scénie à la Journée des Doctorants de 2024 et au Festival Longueur d'Ondes de Brest en Février 2025 avec « Galaxie radio-scénique, signal wow ».

public, à l'ajout de micros (hydrophone, micro de grosse caisse...). Elles ouvrent des perspectives réjouissantes par ce changement de lieu de production de la radio-scénie. Performée dans un espace industriel, l'adaptation devait redéfinir le plateau, que nous avons dessiné par un ruban led. Ceci nous a permis de déplacer la forme, mais aussi la position du plateau dans son rapport au public (voir les deux représentations graphiques de droite sur l'image).

JARDIN

COUR



De Pythagore à David Lynch :

L'opacité

de rideaux rouges

L'absorption
des échos,

d'un réel enfoui

L'obscurité

dans
un rêve

pour plonger

dirigé

L'introspection
par l'isolement

SILENCIO

d'une écoute intime.

6 Transposer la fiction *Beaux Jeunes Monstres* : Mettre en scène la fabrique sonore

Dans ce chapitre, il sera question
de création lumière, de mise en scène, de corps, de techniques d'interprétation :
Fictionnalisation- lumière – interprétation – pointage micro – jeu au casque

En 2017, nous entamons avec *PR*, une tournée de plus de 500 dates au sein du réseau théâtral. Nous observons alors l'incapacité des théâtres à décrire et nommer dans leurs brochures et annonces, cette forme radio-scénique, comme si le brouillage entre radio et théâtre générât un empêchement étymologique, malgré l'effort de synthèse et de créativité des services de communication : « expérience radiophonico-théâtrale », « théâtre radiophonique », « fiction radiophonique live » ou « en direct », « théâtre pour les oreilles ou radio pour les yeux », « spectacle multimédia », « envers du décor » ou « fabrique artisanale d'une création radiophonique ²⁴⁷ ». Ces appellations cherchent souvent à communiquer la dimension du processus, de la fabrication, de la performance d'une œuvre en train de se construire sous les yeux du public.

6.1.1 La fabrique de l'illusion. Fictionnalisation radiophonique et distanciation théâtrale

Dès les premières formes de radio-théâtre apparaît l'espoir d'un art de la technique radiophonique, corolaire au phénomène d'acousmatisation. L'écoute radiophonique produit indissociablement dans le chef de ses auditeurs la construction d'images mentales émergeant des objets sonores qui composent la réalisation. Privées de la présence visible, les œuvres radiophoniques peuvent « se débarrasser de ces incessantes innovations de mise en scène et de décor, [...] du carton peint, du fard et de la rampe [au profit d'un] jeu de voix dans l'espace ²⁴⁸ ». Dépourvu d'effets visuels et de grimaces, c'est à un « décor de bruits ²⁴⁹ » que s'emploie le langage radiophonique, « dont les renvois au référent sont également tortueux, obliques, baroques, mensongers ²⁵⁰ ». Les outils

²⁴⁷ Je reprends ici mot pour mot, quelques-unes des formules énoncées par les théâtres pour annoncer le spectacle Piletta Remix au cours de la tournée 2017-2020.

²⁴⁸ DEHARME Paul. *Pour un art radiophonique*, Paris : Allia, 2022, p. 78

²⁴⁹ TIMPONI André, in LARRUE Jean-Marc et MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (dir), in *Le son du théâtre. XIXe-XXIe siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Paris : CNRS éditions, 2016, pp. 297-305

²⁵⁰ FARABET René. *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*, Arles : Phonurgia Nova, collection Références du 8ème art 1994, p. 21

d'écriture, de montage et de mixage du son en génèrent les opportunités : tous les effets sonores sont permis au cours de la radiomorphose, faisant de son langage une expression dont la fictionnalisation serait pratiquement indissociable, inhérente. « Il faut se méfier de l'idée que le réel puisse être, au travers du média, simplement restitué comme le réel. Le son va l'évoquer mais il n'en est qu'une image, au même titre qu'une fiction construite. ²⁵¹»

C'est aussi le principe de mise à distance qui a dicté de nombreuses réformes du théâtre des huit dernières décennies, questionnant l'authenticité des actes qui se construisent sur scène. En abattant le quatrième mûr, Brecht « condamne sans appel la notion aristotélicienne "d'imitation" ²⁵²» et propose au public de nouveaux codes de représentation. En découle une distanciation appliquée à différents registres de la mise en scène, qui cherchera à en souligner « les conditions factices de sa représentation [en montrant par exemple] la machinerie qui rend le spectacle possible », tant qu'il s'agit de briser l'illusion²⁵³. L'héritage dramaturgique du théâtre symboliste, privilégiant le pouvoir de suggestion du texte et le choix d'une scène minimaliste, reconditionne aussi l'art dramatique et la technique du comédien : « l'acteur ne doit plus jouer son rôle mais proférer un poème sur la scène. [...] Le jeu doit s'effacer au profit de la voix. Une telle forme d'art [...] ne laisse pas de place à la tricherie ²⁵⁴». Le rejet de l'artifice se retrouve aussi dans des préceptes d'Antonin Artaud, avec la désidentification de l'interprète au personnage. La distanciation redéfinit les fonctions du décor, qui peut devenir invisible, ou encore le statut de l'objet au théâtre, qui sera confronté à « des pratiques plus plasticiennes ²⁵⁵» que figuratives.

Encouragée d'une part par le succès populaire du podcast, d'autre part par le désir du théâtre « d'incorporer tous les médias ²⁵⁶» pour que son langage « ne tourne pas le dos au monde immédiat des médias » mais s'en nourrisse « pour renforcer la poéticité de sa langue ²⁵⁷» ; stimulée par l'envie des artistes de rencontrer autrement leur audience, la création radiophonique s'invite sur les planches, rompant le code de l'absence du sens visuel, pourtant constituante d'une « des principales caractéristiques identitaires de la radio ²⁵⁸». En choisissant de rendre visible le processus de création

²⁵¹ FARABET, op. cit., pp. 77-79

²⁵² COUPRIE Alain. *Le théâtre : texte, dramaturgie, histoire*, Paris : Armand Colin, collection 128. Lettres, linguistique, 2009, p. 70

²⁵³ COUPRIE, op. cit., p. 71

²⁵⁴ DIASSINOUS Nicolas in LARRUE Jean-Marc et MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (dir), in *Le son du théâtre. XIXe-XXIe siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Paris : CNRS éditions, 2016, p. 443

²⁵⁵ MATTEOLI Jean-Luc. L'objet pauvre dans le théâtre contemporain, *Images Re-vues* [En ligne], 4 | 2007, document 4, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/125>

²⁵⁶ KATTENBELT Chiel. *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam - New York : Rodopi, 2008, p. 20

²⁵⁷ PAVIS Patrice. *Le théâtre contemporain. Analyse de textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris : Armand Colin, collection U série Lettres, 2007, p. 163

²⁵⁸ ANTOINE Frédéric. *Analyser la radio : Méthodes et mises en pratique*, Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, collection Info & Com (Louvain-la-Neuve), 2016, p. 22

sonore par une présence au plateau des interprètes, d'exposer les dispositifs techniques et la machinerie contributive d'une diégèse sonore, de combiner dans un « double sonore ²⁵⁹ » les sons inscrits et vivants ; le point de rencontre radio-scénique questionne l'identité de chaque expression artistique et le potentiel de leur collaboration. On s'intéressera à « la façon dont les médias (extérieurs à l'œuvre scénique) s'intègrent à des matériaux de la représentation en utilisant des propriétés historiquement attestées de ces médias d'origine [prenant], dans ce nouveau contexte, une tout autre dimension. ²⁶⁰ »

Comment le pacte de fictionnalisation inhérent à l'écriture radiophonique, qui met le réel en fiction par des effets exclusivement sonores, peut-il s'opérer sur scène ? Dans le cas de la fiction radiophonique, comment sa transposition scénique peut se nourrir de la rencontre avec les arts de la scène tout en revendiquant de privilégier une esthétique d'expression radiophonique ? Plus spécifiquement, quelle complicité la fictionnalisation d'un théâtre contemporain peut-elle partager avec une radio-scénie ? Distanciation, rejet du figuratif, scénographie et création lumière mettant à vue l'appareillage technique, performance vivante de matières sonores : nous observerons ici la radio-scénie à partir des gestes de sa fabrication et de la place que peut occuper l'interprète dans son exécution.

6.1.2 Mettre la fabrique en lumière

Montés sur pieds, leurs formes singulières mises en lumière, orientés vers les sources sonores, parfois dissimulés pour être démasqués ensuite, les microphones s'offrent, s'exposent en éléments plastiques du décor, et se dressent devant les interprètes, les effaçant parfois pour devenir eux-mêmes les silhouettes de personnages. *Cela donne une direction à la création lumière : même éclairé, le corps est toujours caché par un micro et son pied, ou par un instrument. On est toujours que la deuxième couche* ²⁶¹, déclare Florent Barat. La tête binaurale, construite en bois de tilleul²⁶², et plantée au milieu du plateau face au public, interpelle d'emblée par sa présence et sa mise en lumière. Son statut, fixé sur pied, crée inévitablement l'analogie au corps du personnage de Willy, immobilisé dans son fauteuil. La verticalité des dix pieds de micros est mise en miroir avec celle de six tubes fins et allongés de lumière led dressés sur pied, qui seront aussi déplacés par les interprètes pour éclairer les zones de

²⁵⁹ DESHAYS Daniel. *Pour une écriture du Son*, Paris : Klincksieck, collection 50 questions, 2006, p. 90

²⁶⁰ PAVIS Patrice. *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris : Armand Colin, collection Cinéma/arts visuels, 2012, p. 73

²⁶¹ Extrait d'un entretien réalisé avec Florent Barat le 23 mai 2022.

²⁶² Bois belge tendre et peu nervuré, sculpté en plusieurs couches collées, et recouvert d'une peinture noire épaisse par son constructeur, le scénographe Sébastien Corbière, qui a également créé la scénographie lumineuse en collaboration avec Sybille Cabello.

jeu, d'action, de musique. Ces tubes lumineux laissent suggérer des personnages secondaires de l'action, immobilisés dans leurs corps, droits et fiers, rassemblés en un clan entourant le héros. Non illustratifs, les signes qu'ils renvoient sont polysémiques. Entrecoupées d'on/off, ces sources lumineuses évoquent la structure cérébrale du protagoniste, dont certaines liaisons sont déconnectées. Pour la créatrice lumière Sybille Cabello, ces led évoquent davantage *une forêt qui entoure et enferme le personnage de Willy dans sa solitude, et s'ouvre peu à peu pour lui permettre de communiquer avec les autres protagonistes* ²⁶³. Les éléments de la scénographie lumineuse et de la machinerie deviennent des objets d'intentions et d'interprétations diverses, si bien que les fonctions technique, esthétique, plastique et narrative se confondent.

La radio-scénie amène des contraintes du fait de son mode de représentation dominé par le sonore. Sybille Cabello y a vu un défi intéressant : *Beaux Jeunes Monstres a été à un endroit de charnière dans mon rapport au théâtre, du fait de sa radicalité dans le travail*. Nous pourrions dissocier quelques fonctions de la création lumière du spectacle, chacune étant l'enjeu d'une friction entre image et son. La première s'apparente à celle d'une lumière de concert, dont l'intention serait d'associer les effets lumineux et sonores par synchronisation (exemple à 6'50"). La transposition du montage sonore à la scène offre un terrain de tentations. Pourtant, *comment ne pas faire des ruptures aux endroits où il y en a déjà. Il y avait des ruptures sonores importantes que je ne pouvais suivre en lumière dans le même sens, ça allait être vraiment trop marqué. Si j'allais contre, on se serait demandé pourquoi je ne suivais pas. Je devais me décaler, mais pas trop*. Les signes lumineux répondent aussi à la fonction de suggestion des espaces, des lieux. Mais là aussi, les indices sonores les dessinent déjà lorsque c'est nécessaire : ambiances sonores d'extérieur de campagne, d'intérieur, de fonds d'air du plateau. La scène du parvis de l'église montre une fonction suggestive de la lumière en complémentarité du son (captation BM à 59'25") : *j'ai travaillé sur la trouée de lumière provoquée par les vitraux dans une église*, précise Sybille. Cette source lumineuse permet par la même occasion d'éclairer le parcours du personnage de la mère. *Ce n'est pas un axe théâtral. C'est une fissure lumineuse qui signifie l'église, mais qui éclaire aussi la mère*. Mais cette fonction suggestive de l'éclairage est rare, privilégiant celle de mettre en lumière la fabrique : *Je n'ai pas cherché à signifier des espaces, mais des espaces sur scène. J'ai voulu éclairer les personnes en train de travailler, la machine théâtrale en train de se faire*, ajoute Sybille. La lumière guide le regard du public vers les actions des interprètes et le processus de production sonore ; suggère quand c'est possible des espaces ou des sensations ; communique avec les signes sonores en un dialogue de complémentarité davantage que de redondance. Elle convie et accompagne les *spect-auditeurs* à l'interaction avec le dispositif. En ce sens, elle contribue à la mise en

²⁶³ Sybille Cabello, créatrice lumière de BJM, dans un entretien réalisé le 08 février 2024.

valeur de ce que Kessler nomme un « dispositif spectaculaire » : celui d'une fabrique de fictionnalisation de la radio contribuant à la monstration des opérations techniques « spectaculaire ». Car au milieu de ce plateau radio-scénique, dix interprètes-musiciens s'activent et se mettent en veille, prêtent leur voix à des personnages et actionnent la machinerie selon les besoins du récit sonore tenu par l'interprète récitante qui tient le fil de narration ; au service du récit sonore, les corps laissent place, nous allons le voir, aux voix et au dispositif.

6.1.3 L'interprète de la fabrique radio-scénique. Technique radiophonique, dépsychologisation.

Dans le projet d'adaptation de *BJM* à la scène, le pacte radiophonique trace les lignes directrices et codes de mise en scène. Nous avons vu, dans le chapitre « mise en scène des espaces et des corps », comment le travail sur des silhouettes pouvait activer des leviers dramaturgiques. Le dispositif radio-scénique met en interaction l'interprète, son corps, sa technique.

6.1.3.1 Corps en tension, en représentation

Les onze artisans de la fabrique occupent des fonctions différentes, qui s'activent et se mettent en veille par moment, tout en restant sur le plateau. La place de ce corps au plateau et les fonctions qu'il occupe ont généré des frictions dans l'équipe, révélatrices des diverses positions situées des participants. Emilie Praneuf, co-metteuse en scène de *BJM* et comédienne ayant incarné Piletta, a cherché à définir un vocabulaire des corps dans la situation radio-scénique : *Pour moi ce corps est très important. Le plateau de théâtre a le besoin de corps en tension et en représentation. On ne doit pas oublier que le public voit tout, et que chaque chose qu'on fait sur le plateau a une signification, une symbolique* ²⁶⁴. Dans ce cadre, elle distingue trois corps, selon le statut que l'interprète occupe à différents moments de l'exécution :

- Le **corps incarné** : *c'est quand je suis en action, quand je chante, joue et que j'interagis avec les sons et les autres interprètes.*
- Le **corps technicien** : *c'est quand on déplace des micros, des accessoires. C'est un corps technique qui se déplace, va à l'essentiel et ne doit pas prendre de l'attention. Ce corps a aussi une dynamique de déplacement à respecter, si le changement est rapide ou plutôt lent.*

²⁶⁴ Emilie Praneuf, co-metteuse en scène de *BJM*, dans un entretien réalisé en juin 2024.

- Le **corps invisible en attention** : *c'est celui qui disparaît quand les autres jouent, quand il se passe autre chose. J'ai besoin de disparaître pour donner de l'attention.* Ces corps deviennent aussi invisibles par la direction du regard de l'interprète sur le plateau, par le fait de *regarder où se passe l'action.*

Pour moi ces trois corps doivent être dans le moment présent, en représentation, en tension et ne doivent jamais relâcher. C'est la même tension que quand on tient tous le fil rouge de la partition. On est ensemble au niveau auditif et corporel, physique. ²⁶⁵ Un sentiment partagé par Michele de Luca qui décrit cette tension permanente modérée sous deux modes : *présence majeure* et *présence mineure* ²⁶⁶.

6.1.3.2 Technique, contraintes, rythme

La direction du jeu et l'interprétation des personnages ne passent que par la voix, véritable silhouette sonore du personnage. Le visuel ne devant pas prendre l'ascendant sur le son, *l'enveloppe corporelle des interprètes s'efface naturellement au profit de leur voix*, souligne Florent Barat. Un point de vue partagé par un des interprètes, Michele de Luca : *mon corps est un pied de micro et ma voix le micro, je fais corps avec l'instrument radiophonique. S'il n'y avait pas ce dispositif technique sur le plateau, je serais le pied et ma voix le micro, comme un medium, un instrument de transfert qui travaille en on-off, un corps qui s'active et se désactive par et pour l'intention de la voix, de telle sorte que le corps redevient instrument, prolongation du pied de micro.* Cette fonction technique, voire mécanique du corps dans son rapport à la matérialité du dispositif peut également troubler les interprètes, comme le décrivait Lucile Charnier au début de la création : *Pour le moment, je ne me sens pas du tout libre à cause de ce dispositif, tout en entendant en live, la puissance du dispositif. Pour l'instant, je subis à l'intérieur plus le dispositif du son. Au niveau du rapport à l'espace, à la scénographie, pour le moment, c'est plus de l'efficacité. Je ne trouve pas encore le plaisir d'être dans la créativité quand je joue ; mais c'est un autre plaisir, qui est d'exécuter et de faire les bons tops pour permettre la puissance du dispositif.* ²⁶⁷

Ces tops constituent l'enjeu principal de transposition radio-scénique : des objets médiatisés (montage sonore) en interaction simultanée avec le vivant non médiatisé de la scène, « im-médiat ». Ces rendez-vous concernent tous les interprètes : personnages incarnés, techniques, musicaux. Ils feront plus spécifiquement l'objet du dernier chapitre « partition et conduite ». Ils resserrent les espaces du jeu en des moments précis de départ et d'arrêt. Ce contexte restrictif constitue précisément le cadre de contraintes de jeu dans lequel les interprètes peuvent exprimer de la sensibilité, de l'organicité. *Au*

²⁶⁵ Emilie Praneuf, entretien cité.

²⁶⁶ Michele de Luca dans un entretien réalisé en Juin 2024

²⁶⁷ Lucile Charnier dans un entretien réalisé par Antoine Pouchoulou en janvier 2023

début on partitionne, on crée des rendez-vous, puis notre travail c'est de nous débarrasser des tops. Pour moi le théâtre, il meurt avec les tops. Il y a un temps subjectif, un ressenti à avoir, et notamment dans un dispositif comme BJM, c'est d'autant plus important de sentir les choses et pas courir après la partition. ²⁶⁸ Cette souplesse par rapport au canevas des tops est tributaire de la partition ou conduite, dont nous verrons dans le chapitre suivant, comment j'essaye de la rendre la moins rigide possible pour garantir une interaction vivante avec les interprètes. Le dispositif contraint mais n'enferme pas : *Trouver la liberté dans ces contraintes-là. C'est pour ça qu'on peut être dans l'instant présent, parce que c'est un art vivant,* ajoute Deborah Rouach.

6.1.3.3 Placer sa voix

S'ÉCOUTER, RESENTIR

Deborah Rouach, comédienne de quarante-deux ans interprétant le rôle du héros de quatorze ans, précise à propos de ce travail sur le jeu radio-scénique que *pour l'acteur le non verbal n'existe pas et il ne peut rien faire avec son corps. C'est une autre forme de concentration dans le corps. On est sur-sensibilisé par la voix.* Une sensibilité exacerbée par le fait que les interprètes portent un casque sans fil durant la représentation, avec un retour audio identique pour tous. L'effet de perception est troublant, renvoyant une image multiple comme un miroir brisé. Différents niveaux de phénomènes et réalités sonores se juxtaposent en parvenant au cerveau. La réception de sa propre voix transformée par le médium (filtre du micro) et mixée simultanément aux autres matières sonores (ambiances, bruitages, musiques) diffusées dans le casque, situation bien connue des professionnels de radio, met l'interprète dans une position particulière d'ergo-audition immersive. Se mêlent le « s'entendre de l'intérieur (au moyen de la co-vibration) et le s'entendre de l'extérieur ²⁶⁹ » par le casque, qui rapproche le miroir sonore à quelques millimètres du tympan. En découle une adaptation, une régulation de sa voix « radiophonisée » et une série d'ajustements rythmiques, timbraux et d'intensité en dialogue avec les autres sons mis en ondes.

Pendant la création de la fiction *BJM*, ce fut une recommandation que d'inciter à une esthésie, une aptitude à l'écoute sensible pour adapter son jeu. La contrainte pourrait rappeler la pratique du doublage audio-visuel, à la différence que l'interprète est ici en dialogue avec une bande sonore en création, vivante, autonome et pour laquelle il œuvre en trouvant des espaces de liberté par l'interaction avec toutes les matières. En effet, outre les voix, la dramaturgie sonore, analogue au langage de fiction radiophonique, s'échafaude à partir d'une juxtaposition de multiples matières

²⁶⁸ Michele de Luca, entretien cité

²⁶⁹ Traduction libre de Michel Chion, Epilogue. Audition and Ergo-Audition: Then and Now, in: Dieter Daniels, Sandra Naumann (eds.), *Audiovisuology, A Reader*, Vol. 1: Compendium, Vol. 2: Essays, Verlag Walther König, Köln 2015, pp. 670-684.

sonores, qui sont autant de vecteurs narratifs, émotionnels et sensitifs : ambiances naturalistes, bruitages, musiques et design sonore, chants, traitement d'effets sonores sur les voix, paramètres non verbaux et prosodiques des voix (timbre, intensité, hauteur, durée, découpages en phonèmes...). « L'art radiophonique, avec l'aide de la musique doit se rapprocher de ce mode d'expression, découvrir les symboles verbal-sonores et apprendre à les présenter en les combinant. ²⁷⁰»

INTERAGIR EN COMPLICITÉ DES EFFETS SONORES

L'interprète doit alors trouver le bon dosage pour son jeu face au foisonnement d'informations en présence. Dans *PR*, le personnage de Fil de fer nous avait permis d'explorer ces paramètres de jeu. La terreur qu'il impose sur la ville est davantage transmise par les effets de proximité et d'écho au micro que par la puissance de la voix de l'interprète, dont le travail consiste précisément à adapter son instrument vocal à la médiation radiophonique. L'esthétique du premier plan doublée d'effets sonores triomphe ici sur la tentation d'une surenchère du comédien. Dans une version plus récente de *PR*, réécrite en 2023, nous avons cherché les manières d'attribuer à ce même personnage, un caractère plus terrorisant, à partir d'effets sonores cumulés : choix d'un micro destiné à sonoriser une grosse caisse (Beta 52A), réverbération caverneuse, delay (répétition du signal avec un retard court pour créer un dédoublement et un trouble de localisation), pitch (abaissement de 8 demi-tons pour donner un caractère plus grave et profond) et flanger (pour générer une couleur métallique). Le sentiment d'effroi produit par ces effets sonores est surtout le résultat d'un contraste avec le visuel : l'interprète doit coller la membrane de ce micro sur sa bouche, et dissimule de ce fait une partie de son visage derrière ce micro qu'il tient en main.

L'interprète s'insère ainsi à niveau égal avec les autres sons de la partition, les écouterait et adapterait son jeu à la retenue, modérerait son ego. Car, comme le mentionne Florent Barat en s'adressant aux interprètes : *le mixage ne passe pas que par la console, mais aussi par le mixage que vous faites en direct par votre position, celui du plan sonore, des intentions et des intensités*. Des tentations sont à écarter : l'imitation générée par un jeu réaliste, les mouvements et gestes parasites, les intentions psychologiques inutiles, les effets de cabotinage. Ces techniques d'un jeu hérité de la radio vont parfois jusqu'à une forme d'abstraction. *On ne peut pas faire jouer le sous-texte par le physique, car c'est déjà pris en charge par la création sonore et musicale*, précise Deborah Rouach. Pourtant, ces contraintes constituent un appui, un partenaire de jeu stimulant, qui ne répondrait pas exactement à l'idée de distanciation brechtienne : *c'est plus une plongée intérieure, en toi, pour donner quelque chose de sensible et de vrai qui serait même à l'inverse d'une mise à distance. La triche est encore moins possible car on entendrait toute suite le faux. Il n'y a que le son qui te parvient, les grimaces visuels et corporels*

²⁷⁰ DEHARME Paul. *Pour un art radiophonique*, Paris : Allia, 2022, p. 66

ne peuvent compenser la fabrication. Il faut être dans le vrai, conclut l'interprète principale de *BJM*. « C'est encore la technologie, celle du micro en l'occurrence, qui permet le mieux de retrouver la dimension corporelle et pulsionnelle du corps, [...] qui va faire rebondir non pas notre science de la voix mais notre voix vécue ²⁷¹ ».

Convoquer cette voix intérieure fait évidemment écho à un paramètre essentiel de l'expression radiophonique : l'intime. Florent Barat s'adresse aux interprètes : *Dans l'ensemble, tout le monde projette encore trop la voix et les intentions. Jouez pour vous, pour le micro, pour votre intérieur, et ne projetez pas pour toucher le public en salle*. C'était déjà le constat de Rudolf Arnheim en 1936, qui pointait la « distinction, dans le domaine acoustique, entre l'artiste de micro et l'artiste de salle ²⁷² ». Cette posture dramaturgique qui guide la projection et l'intensité des voix dans l'espace, répond aussi à une exigence technique. Il faut éviter que le son direct des voix ne parvienne aux oreilles du public, ce qui aurait pour conséquence d'amoindrir, voire d'annuler les effets de traitement appliqués aux voix : spatialisation, réverbération, filtrage, distorsion, tremolo, changement de la hauteur et autres déformations. Or ces effets constituent précisément le fard, le grimage, le costume des personnages, le décor des actions, pierre angulaire du processus de fictionnalisation.

RÉGLER SON CORPS AU SERVICE DU SON : CORPORORÉITÉ ET POINTAGE

La gestualité corporelle sera parfois permise dans l'intention d'un effet vocal. C'est le cas lorsqu'une interprète doit se balancer rapidement mais silencieusement de part et d'autre de la tête binaurale, afin de s'adresser rapidement par effet de spatialisation, à l'oreille gauche et droite des spectateurs, dans le rythme d'une poésie chantée (capta *BJM* 13'23'') : « Inspire » (à gauche), « Expire » (à droite), Inspire » (à gauche), « Respire » (à droite), sur une pulsation de 110 BPM (beat par minute). Le mouvement du corps sera autorisé une autre fois, par nécessité de suggérer l'effort physique d'un boxeur par la respiration réellement essoufflée d'un interprète qui s'agite derrière le micro (capta *BJM* 13'23''). S'il est réduit à la discrétion ou l'invisibilité, le corps incarné ne s'efface jamais complètement, comme le souligne Deborah Rouach : *même lorsque le curseur corps est baissé, ça ne veut pas dire qu'il est annulé. Il est contraint, tendu. Il tend vers une absence de mobilité mais c'est une action physique, pas un effacement*. ²⁷³

Cette recherche rigoureuse sur les matières vocales sonorisées, matériau essentiel du langage radiophonique, guide la direction radio-scénique et dicte la technique de ses interprètes. Chuchotées, soufflées, synchronisées, polyphoniques, chantées, soumises à des nuances d'intensité, des recherches de timbre par un travail sur les résonateurs, des rapports de plans sonores ; les voix,

²⁷¹ PAVIS, 2012, op. cit., pp. 178-179

²⁷² ARNHEIM, op. cit., p. 96

²⁷³ Deborah Rouach dans un entretien réalisé en juin 2024

multiples, sont travaillées une à une pour s'entremêler plus justement ensuite en un récit choral, comme le feraient les solistes et sous-groupes d'un orchestre en préparation. Les filages techniques des deux dernières semaines de répétition fixent le « pointage » des voix (pour emprunter ici l'expression au lexique de son cousin, le « pointage lumière »), au cours duquel des repères sont marqués au sol pour le placement des micros, permettant aux interprètes de mémoriser la bonne distance de plan sonore au sein de chaque scène, en interaction avec la mémorisation de pré-mixages dans la console par l'ingénieur du son principal. Ces étapes précisent la fabrication des espaces imaginaires par le son, accomplissant le caractère hétérotopique du théâtre, qui permet de « juxtaposer en un seul lieu réel, plusieurs espaces ²⁷⁴ ». Observons la fonction narrative de cette mécanique technique dans une micro-scène, lorsque le personnage du beau-père fait violemment irruption dans la chambre du jeune protagoniste pour le corriger. La représentation de l'action repose sur un rapport précis entre l'espace à parcourir sur scène (trois mètres) et le temps nécessaire à prononcer la réplique (capta *BJM* à 28'10'') : *Mais qu'est-ce t'as fait ! Qu'est-ce que t'as fait nom de Dieu ! Tu arrêtes de faire le monstre*. Une dizaine de secondes pendant lesquelles la représentation du lieu et l'action du personnage vont se construire acoustiquement par la variation du plan sonore au point d'écoute. La performance consistera à faire varier l'intensité vocale au cours de la traversée. L'effet dramatique d'irruption démarre par le claquement d'une porte pré-enregistrée. Le réalisme aurait exigé une ouverture de porte, événement insuffisamment spectaculaire, j'opte pour le claquement d'une porte qui se ferme, plus éclatant, bien que moins vraisemblable. L'écoute de survie de l'auditeur s'active par surprise. La voix projetée sur les premiers mots en plan éloigné baisse en intensité à mesure que l'interprète se rapproche du point d'écoute, pour finir dans le creux de l'oreille en chuchotant les trois derniers mots : *faire le monstre*. C'est aussi un déplacement de l'incarnation de la colère, qui glisse du registre projeté, au registre intérieur, déthéâtralisé, glaçant. Ces mouvements du corps, les positions arrêtées, le dosage d'intensité et de projection de la voix sont exercés mécaniquement, répétés et fixés dans la partition, inscrit dans la conduite technique de la console. Les raccords qui précèdent la reprise du spectacle dans une nouvelle salle, sont donc aussi destinés à se remettre en mémoire et marquer les positions.

6.1.4 Mettre en scène la fabrique de fiction : « sur-montrer »

²⁷⁴ BOURASSA Renée in LARRUE Jean-Marc et MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (dir), in *Le son du théâtre. XIXe-XXIe siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Paris : CNRS éditions, 2016, p. 375

CORPS
INVISIBLE

CORPS
INCARNÉ

Cette orchestration des voix en une partition et l'exercice de cette pratique au plateau deviennent un langage qui s'appuie indubitablement sur une expérience de la technique radiophonique, caractérisée par la prise de son, le montage, la mise en onde, le mixage. Si le métier de réalisation radiophonique semble indissociable de cette étape d'écriture au plateau, sommes-nous pour autant en train de reproduire sur scène, la pratique et les usages d'un tournage traditionnel de fiction radiophonique ? S'agit-il, dans le cas de *BJM*, d'une simple délocalisation du studio de tournage, de la radio au théâtre pour y convier le public et lui présenter l'envers du décor, le processus de fictionnalisation ?

Répondant aux besoins de la réalisation sonore, les interprètes ne font pas qu'interpréter des personnages (« corps incarné »), mais sont aussi au service de la gestion du matériel inhérent au dispositif technique du plateau (« corps technique »). La gestualité, comme « manière de focaliser l'attention sur l'utilisation du corps ²⁷⁵ », va dans ce cas permettre de montrer l'action technique, la manipulation d'une machine, d'un instrument ou d'un objet. Stylisés, mis en scène et en lumière, les gestes de ce sont précis et chorégraphiés, afin qu'ils se limitent à indiquer la cause d'événements sonores et la performance sans parasiter, par une surenchère de signes visuels secondaires (corps invisible), la concentration nécessaire au public pour la construction de ses images mentales, émergeant de la réception du son. *Quand tu bruîtes le nettoyage des vitres, n'interprète pas une intention du personnage de la femme de ménage, exécute juste le geste technique nécessaire à la production du son*, indique Florent Barat à une interprète, par souci que la psychologisation ou la théâtralisation ne détourne l'attention en apportant une sur-information inutile à l'effet sonore. L'intention sensible n'en est pas évincée, au contraire, l'émotion pourra s'exprimer, mais uniquement par le sens auditif.

La retenue des corps est aussi corolaire du fait que l'acteur ne doit donner vie ni aux objets ni aux lieux car le son s'en charge. Les objets présents sur scène sont quant à eux souvent détournés de leur fonction première et « changent de nature pour un instant par la grâce du jeu [...] ainsi, on peut représenter un grand nombre d'objets à l'aide d'un seul ²⁷⁶ ». La tromperie crée la surprise, la mise à distance. Parfois la figure de style, par litote ou métaphore, devient un acte poétique. C'est par exemple le cas avec un bol tibétain présent sur le plateau de bruitage dans *BJM*, objet manipulé par les interprètes au cours de différentes scènes qui offrent chacune un contexte différent d'interprétation de l'objet sonore, un nouveau champ lexical. Frappé sur son bord supérieur, il renverra au son de cloche d'un ring de boxe annonçant la fin d'un round sur une archive de Mohamed Ali ; cogné sur sa paroi, un son plus grave évoquera celui d'une cloche d'église, lieu de refuge d'une mère désespérée ; frotté, ensuite, il produit une vibration de basse fréquence, une plastique sonore

²⁷⁵ PAVIS, 2012, op. cit, p. 95

²⁷⁶ MATTEOLI, art. cit.

qui évoque à la manière du design sonore, l'échographie, les troubles cérébraux du protagoniste. Trois manipulations, trois effets qui offrent des fonctions différentes à un seul objet ostensible, dans le but de rendre son détournement spectaculaire, inattendu. En studio, les trois sons auraient été produits par des objets distincts, plus efficace et renvoyant à la causalité de façon plus évidente. L'essence performative de la transposition radio-scénique est, à cet endroit, de répondre à l'exigence d'une palette sonore élargie, à partir d'un seul objet, sous les yeux du public.



BJM : Deborah Rouach en récitant et 4 interprètes enfermant la tête binaurale ©margot Briand

Dans la fiction radio originelle, des interprètes professionnels, porteurs de handicap, prêtaient leurs voix à la bande de protagonistes qui mène la révolte. Le casting avait en effet cherché à répondre à la réalité prosodique des voix des personnes infirmes motrices cérébrales et trisomiques 21, à l'oralité atypique, parfois incompréhensible, due à des difficultés d'articulation. Le montage radiophonique était alors partiellement venu en aide au réel en recréant de la fluidité pour une meilleure intelligibilité des dialogues. Pour différentes raisons pratiques, la production a choisi de ne pas faire participer ces interprètes au spectacle vivant, mais de remonter leurs voix pour faire entendre, de façon acousmatique, les personnes invisibilisées. Fixée sur support, la voix des absents apparaît dans les casques. *Nous avons apprécié d'entendre ces voix telles quelles, à la manière d'un documentaire radiophonique* ²⁷⁷, spécifie une spectatrice. Mais comment leur donner vie visuellement ? Leur représentation consistera à trouver le moyen de mettre en scène les déclenchements de ces paroles

²⁷⁷ Entretien réalisé dans le cadre de ma recherche. Il s'agit d'un commentaire dit par une spectatrice lors d'un bord de scène après une représentation au Théâtre Varia en Février 2023 (Bruxelles).

radiophoniques, de soigner l'apparition sonore de ces personnages, qui dialoguent avec des interprètes présents au plateau. Les pads et surfaces de contrôle MIDI, activés par les interprètes à la manière d'une percussion, servent de support visuel. « *Cette image scénique est puissante car vos corps semblent s'effacer et sont au service des voix des personnages* »²⁷⁸, ajoute un spectateur. Des solutions plus simples auraient pu suffire (un envoi depuis la console par exemple), mais elles auraient été moins théâtrales, moins spectaculaires. L'écriture radio-scénique a conduit à trouver un moyen dramaturgique visuel s'appuyant sur l'ergonomie d'un outil sonore. Une scène surprenante d'un dialogue à quatre personnages se construit alors entre : (à cour) la comédienne jouant le narrateur, des onomatopées préenregistrées du protagoniste que la comédienne déclenche via un pad ; et (à jardin) la femme de ménage qui rendra possible la révolution ; et (au centre), un interprète qui déclenche les échantillons sonores de Margogolita, personnage absent, qui est la seule à pouvoir traduire les phonèmes de son comparse. Pour qu'il y ait un réel enjeu d'adaptation scénique de cette séquence par rapport à la fiction originelle, il a fallu passer par des objectifs exclusivement visuels. Dans ce cas précis, l'exposition de la fabrique, faite d'une multitude de couches, d'une surabondance de signes, ajoute de la complexité à la scène, qui peut se transformer en une illisibilité des enjeux. Ce sont alors les regards échangés entre interprètes au plateau qui viennent en aide au spectateur et aiguillent sa focalisation par des indices visuels, un sous-texte, une sur-monstration. Nous pourrions ici renverser la citation de Daniel Deshays, « le son relativise l'image scénique »²⁷⁹, en celle-ci : l'image scénique relativise le son. D'autres exceptions font parfois apparaître des tableaux dans lesquels les corps se meuvent lentement ou se figent, de façon presque fantomatique, en support au discours du son, comme une évocation métaphorique, une image aux signes limités propice à une écoute contemplative, à une évasion solitaire. « On est seul, on est dans le noir, des voix parviennent et vont peut-être vous faire du bien »²⁸⁰.

Proche du concert-fiction, *BJM* élabore une juxtaposition de musiques instrumentales, de chœurs, de bruitages et fragments du réel dans un entrelacement de sons vivants et de sons sur supports fixes. Leur exécution est mise en lumière et leurs espaces respectifs sont structurés physiquement au plateau de façon à rendre visible les sources sonores en co-construction. En découle une lisibilité des couches, des « superpositions contrapuntiques »²⁸¹, des interactions et connivences de jeu entre interprètes, en adéquation avec le principe d'équité des ingrédients sonores. Tous les métiers de la fabrique sont exposés sans hiérarchisation, y compris l'ingénieur du son, présent au plateau. La fin du premier acte

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ DESHAYS, 2006, p. 94

²⁸⁰ MASSON Blandine, *Mettre en ondes. La fiction radiophonique*, Acte Sud, 2021, p. 55

²⁸¹ COHEN Andréa. *Les Compositeurs et l'art radiophonique*, Paris : L'Harmattan, collection Les Médias en actes, 2015, p.

se conclut par un tissage de musiques instrumentales (quatre mains sur un clavier d'orgue, deux mains au piano, un jeu de *drumfingers* sur une boîte à rythmes, un tambour qui ponctue les fins de phrases musicales), d'une boîte artisanale à lamelles métalliques, et de bruitages musicalisés par des pas dans un bac de graviers et par des frappes syncopées sur un sac de boxe sonorisé.

6.1.5 Résultats

6.1.5.1 L'écoute avant tout

La fiction radiophonique sur scène répond bien à une essence de l'expression radiophonique, par la prédominance de l'écriture sonore et la volonté de la produire et la diffuser dans des conditions optimales exigées par son langage et sa sensibilité : conditions acoustiques, variété de dispositifs de sonorisation, précision des plans sonores spatialisés, écoute de proximité au casque. Le soin apporté à la plastique sonore sur scène témoigne d'une volonté de montrer le potentiel esthétique de la combinaison des sons au service du récit. La quête d'un art sonore scénique n'exclut pas la dimension visuelle mais la subordonne indiscutablement. Les différentes composantes de représentation en ont fait preuve : la contribution de l'éclairage qui, souvent, choisit de mettre en lumière les espaces de fabrication plutôt que de signifier des espaces suggérés par le son ; les fonctions du corps en scène, toujours en tension, qui, lorsqu'il n'incarne pas de personnages, se met au service des besoins techniques ou en position de présence mineure, invisible pour ne pas prendre l'attention nécessaire à l'expression sonore ; l'écoute sur-sensibilisée des interprètes qui, par la précision du retour casque, se glissent dans une atmosphère sonore et ajustent leur technique oratoire aux effets sonores qui complètent le costume de leur personnage ; le pointage des interprètes par rapport aux micros, dont la précision du plan sonore façonne la dramaturgie des scènes. Ces éléments apportent, si pas des réponses, du moins des pistes aux questions inscrites dès les premières rencontres du théâtre et de la radio : « Faut-il jouer ou pas ? Comment jouer sans se déplacer et en restant figé devant un micro ?

²⁸²»

6.1.5.2 Réception : double jeu

Il faut que l'œuvre scénique puisse être écoutée, comprise et appréciée par un public qui l'écouterait à distance, sans voir la scène, confie Florent Barat. Cette déclaration résume la spécificité des créations radio-scéniques que nous avons analysées, où la scène devient un espace de frictions entre deux régimes de réception : l'un scénique et incarné, l'autre radiophonique et distancié. *PR* a été régulièrement diffusé en direct ou en différé, s'adressant dès lors à la fois à un public présent dans la salle et à des auditeurs à distance. Cette double diffusion ouvre des enjeux perceptifs complexes.

²⁸² Meadel. 1990, *art.cit.*

Les *spect-auditeurs* expérimentent en salle une forme d'écoute acousmatique qu'ils réactivent parfois volontairement : *À plusieurs reprises, je me suis amusée à fermer les yeux pour me concentrer uniquement sur l'écoute* ²⁸³, témoigne une personne du public. Mais cette écoute est conditionnée par une conscience du dispositif scénique : visible, le micro est une interface qui perturbe la linéarité de la perception. Le spectateur est alors pris dans un dédoublement entre un point d'écoute défini par la position du micro, et sa propre position fixe et frontale depuis son siège. Il doit se mettre à la place du micro positionné à quelques mètres de lui. Ce déplacement perceptif induit une implication active de la part du récepteur, qui devient acteur de la fiction. Son expérience est perturbée par « la concurrence perceptive intense produite par la dissociation du regard et de l'écoute médiatisée. [Entre] immersion et dissociation, isolement intime et être-ensemble se combinent de manière variable. ²⁸⁴ » Si la surabondance des signes audio et visuels engendre parfois de la confusion, leur rencontre dans l'œuvre radio-scénique peut, comme nous l'avons observé, se compléter, faire corps, se sublimer.

6.1.5.3 Fausse représentation et détournement

Pourtant la fiction qui se déroule sur scène ne ressemble pas à la radiomorphose d'une fiction radiophonique. Pour le défi de sa transposition, le projet scénique nécessite une réécriture, passant par une déconstruction de la version studio et une recomposition au plateau, avec les outils lui permettant d'exécuter l'œuvre avec les onze interprètes présents. La condition de l'accomplissement de l'œuvre dans la durée de sa production, en direct, à la manière d'un plan séquence cinématographique n'est pas représentative des productions de fiction de ce type en studio. (La version originelle fut réalisée sur un agenda de deux ans). Elle en est une fictionnalisation. Des choix s'opèrent alors quant aux matières à diffuser telles quelles car trop complexes à reproduire en direct, et celles à créer au plateau avec les ressources présentes, qui légitiment la condition de spectacle (*spectare* signifiant « regarder ») vivant. Dans les deux cas apparaît l'intention d'honorer certains outils de la radio, de mettre en scène quelques-uns de ses procédés de réalisation, de surexposer ses usages techniques. Mais avec *BJM*, cette monstration ne cherche pas à singer la fabrication radiophonique, mais à rendre hommage aux gestes hérités de son artisanat, par une sensibilisation extrême à ses effets sensitifs et esthétiques. Les usages du dispositif radiophonique doivent donc être détournés pour répondre, mieux encore, au désir de sublimer leurs effets sur une scène. Mais c'est à partir d'une connaissance intime de ces usages et d'une sensibilité à l'égard de son langage qu'il faut opérer ce détournement afin d'en déjouer une caricature, voire une parodie. Tel est l'enjeu d'une radio-scénie.

²⁸³ Entretien réalisé dans le cadre de ma recherche. Il s'agit d'un commentaire dit par un.e spectateur.ice lors d'un bord de scène après une représentation au Théâtre Varia en Février 2023 (Bruxelles).

²⁸⁴ MAGRIS Erica, « Le regard des spectateurs munis de casques audio : effets de l'écoute médiatisée individualisée entre immersion et dissociation », *Études théâtrales*, 2021/2-3 (N° 69-70), p. 83-95. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2021-2-page-83.htm>

Cette conclusion rejoint l'observation de Lenka Luptakova, dont le détournement radiophonique est aussi un enjeu de son travail « scénophonique » : *Comment détourner le dispositif lui-même ? Souvent je vois des pièces montrant la situation radiophonique à partir d'un fantasme de la radio de la part de créateurs de théâtre ou de performances, plus que d'une connaissance ou d'un amour approfondi pour la radio.*

Le procédé de fictionnalisation consiste alors en une performance de la fabrication, préparée par une conduite technique millimétrée pour une mise en ondes en direct. Le plaisir de l'interprète de s'adresser à un public en présence, de renouer avec l'excitation du spectacle vivant, rappelle celui évoqué au sujet des premières fictions radiophoniques : « On ressent effectivement une agréable excitation quand on assiste à un événement au moment de sa gestation. ²⁸⁵»

6.1.6 Perspectives. Entre les planches

Les festivals et événements radiophoniques vont certainement voir fleurir de nombreuses propositions radio-scéniques dans les prochaines années. A l'heure de la démocratisation des outils audionumériques, certains savoir-faire radiophoniques, autrefois réservés à une élite technicienne, sont facilités, et rendus accessibles au grand public. Le succès populaire et grandissant du podcast en est l'image. Mais l'accès aux techniques ne garantit pas pour autant l'acquisition d'un langage ni la valorisation d'un répertoire esthétique. Dans ce contexte de mutation, exposer la fabrique de production permettrait de mettre en lumière l'héritage d'un artisanat invisibilisé. Et scénographier ces pratiques sur une scène de théâtre crée l'opportunité de rencontrer un public élargi, extérieur à la communauté radiophonique.

Mais est-ce réellement une essence didactique qui motive les recherches du Collectif wow !? Sans doute pas. Et c'est de ce paradoxe radio-scénique qu'émerge la condition d'artiste intermédial. Le Collectif Wow ! n'a en effet jamais réellement fait partie intégrante des institutions radiophoniques. Situées en marge de celles-ci, il a préservé une liberté de création. Ce n'est donc pas une visée fondamentalement patrimoniale qui guide ses pas radio-scéniques, mais plutôt l'ouverture d'un territoire de recherche formelle du sonore. Le recyclage et la transposition de ses propres récits de la radio à la scène en est la preuve. *Nous avons le sentiment que ce langage est notre moyen d'expression le plus intime, celui où nous sommes le plus à notre place. C'est un terrain de jeu que nous ne cessons d'explorer, par envie, par goût,* conclut Florent Barat.

²⁸⁵ ARNHEIM, op. cit., p. 131

DJ.

Sur la

radio
-scène,

j'éprouve

un grand plaisir à

être

danseur
et

D

chef d'orchestre.

A

Les sons

N

pénètrent,
trans-

percent,
agitent
mon corps.

S

et

A mon tour je
les anime,
les malaxe,
les déploie

R

les suspend

pour

les
faire
danser
dans les airs,
sous l'impulsion de

ma baguette
numérique.

Sentiment d'humilité et de puissance.

7 Organiser la partition radio-scénique : conduite, musicalité²⁸⁶

Dans ce chapitre, il sera question
d'outils d'écriture et d'orchestration radio-scénique :
notation – conduite – partition – instrument – logiciel – temps lisse

Comme toute forme d'expression, la radio-scénie cherche ses outils d'écriture. Et même si la sienne se rapproche d'une « typophonie ²⁸⁷ », elle nécessite des supports d'annotation, de mémorisation, et d'exécution qui confondent le texte, la musique, et les sons. Des éléments spécifiques à la scène, comme les déplacements et la lumière sont également annotés par les fonctions concernées, mais je me limite ici aux outils d'écriture sonore de la radio-scénie. L'état de l'art a montré qu'une recherche de « notation scénique conventionnelle ²⁸⁸ » était nécessaire aux radiodrames pour inscrire simultanément le texte, le décor sonore, et une indication d'interprétation de ces deux éléments. Ces outils s'inspiraient du système de notation des textes de musique et de la partition. Comment la radio-scénie peut-elle écrire, organiser et exécuter ses sons ?

7.1 Matériaux inscrits et vivants : enjeux

Les enjeux esthétiques et musicaux de l'expression radiophonique ont été détaillés dans le quatrième chapitre. La plasticité sonore y a été décrite à partir d'une orchestration de sons en succession et juxtaposition. Les techniques de cet art combinatoire, propres à la mise en ondes, se déplacent également pour la radio-scénie. Avec *PR* et *BJM*, ce passage à la scène est un processus d'écriture qui inclut et organise des matériaux sonores préparés : des voix, bruits et musiques conçus (enregistrés, montés, pré-mixés) préalablement à la phase de création au plateau. Ce travail est pris en charge par la partie réduite de l'équipe qui était à la réalisation des fictions qui ont précédé. À ces sons pris en dehors du lieu et du moment scénique, s'ajoutent quelques enregistrements récoltés pendant la phase de création sur le plateau avec l'équipe élargie. Ceci concerne majoritairement des éléments de chants qui viendront compléter des voix posées sur scène.

L'organisation de tous ces éléments sonores issus de différentes sources, mixés et diffusés depuis la scène devient un enjeu de transposition et de création du spectacle radio-scénique. L'analyse

²⁸⁶ Ce sous-chapitre est une réécriture d'un article co-écrit avec Elodie Hervier : « *Ableton Live* et la fonction imprévue de conducteur » que j'ai adapté pour une meilleure intégration dans ce document.

²⁸⁷ Farabet. 1994, *op. cit.*, p. 41

²⁸⁸ Meadel Cécile, *art. cit.*

concrète de cette organisation nécessite la description de l'usage d'un outil essentiel du dispositif : les logiciels audionumériques utilisés sur scène au service de l'orchestration des sons. Ceux-ci organisent deux catégories de sons qui seront diffusés dans les casques sans fil et dans les *subwoofers* de la salle :

- Les sons éphémères ou vivants : sonorisés, traités par des effets, et mixés en direct. La plupart de ceux-ci sont pris en charge par une console numérique (Behringer X32 pistes et bus d'effets pour *BJM*, une carte Focusrite Scarlett 8i20 pour *PR*) permettant le traitement du son en temps réel (réverbération, panoramique, compression, *equalizer*, *delay*, *gate*, *pitch*...) et l'enregistrement de scènes configurées préalablement pour faciliter les exécutions en direct. Cette console est connectée à un laptop muni des logiciels Reason et Pure data qui offrent des effets sonores complémentaires et répondent à la gestion des connexions MIDI : les *pads* (boutons de déclenchement sensible) situés autour du personnage de Willy sur scène déclenchent à leur contact via ce protocole, des sons préparés (Capta *BJM* à 9'09'' ou 32'19''). Sur scène, c'est notre ingénieur du son, Michel Bystranowski qui contrôle la plupart de ces fonctions. Dans le cas de *PR*, certains sons vivants étaient sonorisés par l'intermédiaire d'Ableton Live via mon laptop pour les intégrer directement dans une exécution musicale.
- Les sons fixes ou inscrits : pré-enregistrés, disposés en échantillons, pré-mixés et faisant l'objet d'une manipulation plus ou moins importante en direct. La plupart de ceux-ci sont pris en charge par le software Ableton Live installé sur un laptop que je contrôle depuis la scène à l'aide de deux contrôleurs pour une meilleure ergonomie (APC 40 et Mini 25). Si les apports en instruments musicaux complémentaires ont augmenté entre *PR* et *BJM*, la configuration du matériel audionumérique qui gère les sons fixes est similaire pour les deux créations. La composition des éléments au sein de la conduite d'Ableton Live diffère sensiblement, comme nous le verrons.

C'est sur cette seconde catégorie que nous allons porter notre analyse, à travers l'usage détourné du logiciel d'Ableton Live, initialement conçu pour le secteur de production musicale. Elle concrétise des enjeux radio-scéniques majeurs : écriture, création musicale, annotations provenant du texte, et conduite de réalisation sonore en direct. Cette approche analytique concerne donc plus spécifiquement mon terrain d'actions, qui opère à la composition musicale, la création sonore et la réalisation radiophonique. L'usage du logiciel y est décrit par rapport aux fonctions, opportunités et limites qu'il offre à ces compétences. Je propose ici de poursuivre la double hypothèse, selon laquelle cet outil :

- Met en jeu des interactions multiples et dynamiques avec les différentes composantes du dispositif : rapport entre texte et des sons ; articulation entre sons fixes et éphémères, et donc avec les interprètes. Cette interactivité stimulerait un partenariat de jeu collectif dans ces spectacles.
- Permet le détournement d'une fonction strictement technique en une pratique expressive et sensible.

7.2 Description du logiciel Ableton Live

Les logiciels audionumériques (comme *Reaper*, *Protools*, *Sequoia*, *Adobe Audition*...) sont développés sur une pensée du temps héritée de l'usage du magnétophone analogique. Cette conception temporelle du son est horizontale, linéaire et organise les pistes en couches les unes sur les autres. La tête de lecture ou curseur se déplace donc de gauche à droite, sur une piste ou plusieurs pistes superposées. Conçu en 1999, Ableton fut développé par des ingénieurs du son allemands dans une perspective de production et de création musicale, autour des membres du projet *Monolake* de Robert Henke. Il a permis notamment une facilitation de la gestion de boucles musicales et de la synchronisation des *samples* (ou échantillons sonores empruntés et introduits dans un contexte nouveau) à l'aide d'un algorithme de *time stretching* (compression ou dilatation temporelle du son). En réponse aux besoins des créateurs de musique assistée par ordinateur désireux d'en faire un usage sur la scène, l'extension *Live* est développée en 2001. Elle facilite les performances musicales ou *Live set* de DJ grâce à différentes fonctions. Les sons ne s'organisent plus selon une logique linéaire de segmentation du temps dont les morceaux se succèdent à l'horizontale mais selon une succession d'applications sonores sur un morceau préenregistré, ou enregistré en direct et rediffusé avec ou sans modifications. Le logiciel permet de déclencher en direct des pistes, clips sonores et scènes préparées initialement dans un arrangement musical. Chaque scène correspond à une séquence de sons pouvant être répartis sur plusieurs pistes. Convertis en clips autonomes, ils sont positionnés en ligne de gauche à droite. La durée de lecture d'une scène est illimitée par défaut, quelles que soient les durées respectives des clips attenants, qui peuvent varier, ou être rendues infinies par un mode de bouclage (*loop*). Cette disposition permet d'adapter le moment du lancement de l'enregistrement sonore ainsi que l'arrangement d'un instrument ou d'un effet, au sein même de l'enregistrement.

L'interface est augmentée de prolongations sous forme de surfaces de contrôle qui perfectionnent son potentiel tout en se miniaturisant. Équipés de cartoucheurs physiques (lanceurs de sons comme l'APC40), de clavier piano et *pads* sensibles, de véritables instruments apparaissent pour une complicité plus expressive d'un jeu musical. Physique, matériel, ces boîtiers reliés au laptop sont visibles sur scène. Ils facilitent et concrétisent les fonctions de lancements, de traitement et de jeu sur

les clips sonores. Investis peu à peu par des usagers du spectacle vivant (régie son) et de la radio (mise en ondes), les atouts ergonomiques d'Ableton Live sont explorés, expérimentés, puis détournés de leur fonction initiale.

7.3 Détournement de l'outil

7.3.1 Conduite d'émission radiophonique

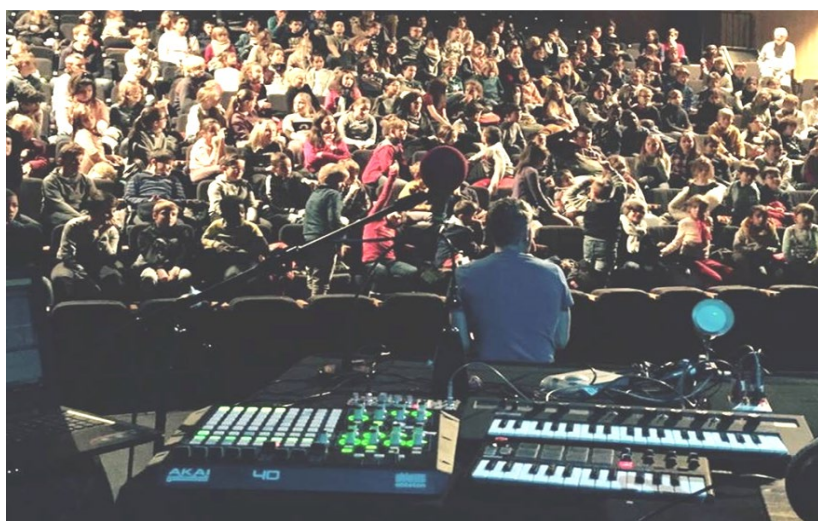
Pensé pour l'usage en direct sur scène, le logiciel classe les sons et en prévoit la durée en même temps qu'il permet le changement de cette durée. Permettant ainsi d'organiser les sons prêts à la diffusion entre eux au sein d'une même session et de les modifier juste avant ou pendant leur diffusion, Ableton Live apporte à la création assistée par ordinateur la même organisation qu'une conduite apporte à une émission de radio. La conduite est dépositaire d'une pensée de l'écriture radiophonique. Elle témoigne d'une forme dans laquelle s'agencent ou se réorganisent des sons préalablement enregistrés, lancés par des supports hérités des magnétophones. L'évolution de cette fonction de la conduite est parallèle aux possibilités techniques permises par le numérique. C'est en cela qu'il répond aux contraintes de la radio mise en scène. Le logiciel propose lors de l'élaboration de l'événement en direct, de préparer des clips sonores qui vont agir sur la performance.

Ce procédé d'écriture par un langage qui n'est pas celui de la grammaire d'une langue parlée vient évoquer les notes préalables au jeu musical qui composent une partition. Si la représentation graphique de la partition musicale est différente de l'usage du logiciel, la fonction en est la même. Comme une partition musicale, les ordres préenregistrés dans le logiciel dirigent l'action faite sur le son, ou la création d'un son. Ainsi le logiciel qui ne se limite pas à la mise en succession des sons en propose une forme d'écriture qui précède son interprétation.

Ces opérations techniques permettent de réfléchir au lexique d'actions opérées à partir de cet outil. La conduite ordonne une mise en forme du son à partir du déroulé rédactionnel ou narratif de la fiction. Ce déroulé peut, ou non, s'organiser à partir du temps prévu de chaque séquence. L'expérience montre que dans le cas d'émission en direct, les indications de temps sont plus ou moins respectées selon la souplesse permise par la production. Lorsque les indications de minutage déjouent les prévisions proposées par le conducteur, c'est très souvent lors de situations au cours desquelles la parole ou les musiques jouées en direct se prolongent dans la durée. Les enregistrements prévus dans le conducteur n'échappent à la durée qui leur est impartie que s'ils sont raccourcis dans le but de rattraper le temps de l'émission qui a été accordé au direct, ou dans de plus rares cas s'ils sont remplacés. L'organisation des contenus sonores prêts à être raccourcis ou prolongés directement dans Ableton Live a répondu à la nécessité radio-scénique.

7.3.2 Mon détournement radio-scénique

C'est également à partir de ce passage d'un usage strictement musical à celui de la mise en ondes que j'ai transposé cet outil à la radio-scénie. Son usage sur scène ouvre une palette de variables qui rend interactive l'articulation des sons fixes et éphémères : l'enregistrement d'un instrument ou d'une voix exécutée en direct pourra être manipulé dans des espaces et temporalités prévus par l'arrangement musical et préparés en amont de la performance.



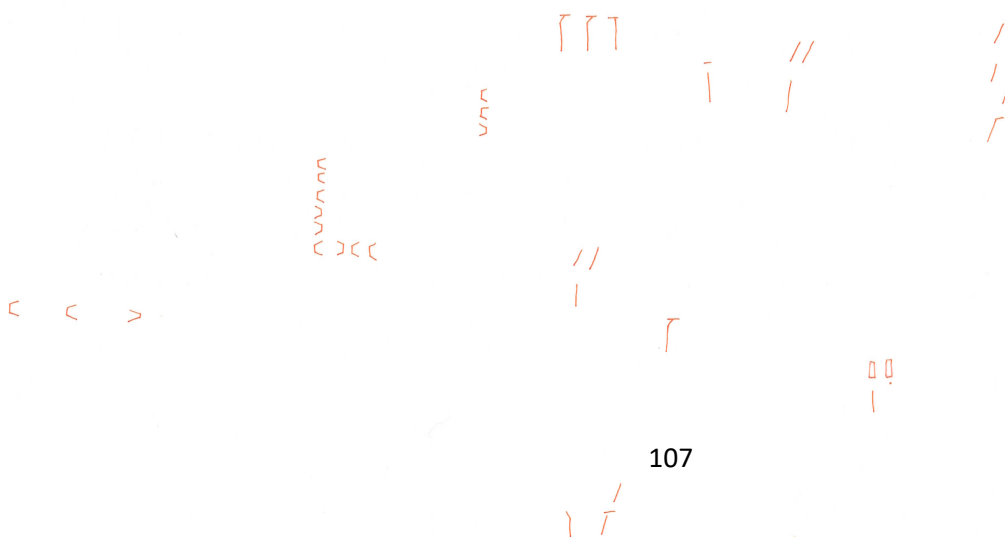
MON INSTALLATION AVEC ABLETON LIVE ET 2 CONTRÔLEURS POUR UNE REPRÉSENTATION DE *PILETTA REMIX* (2016)

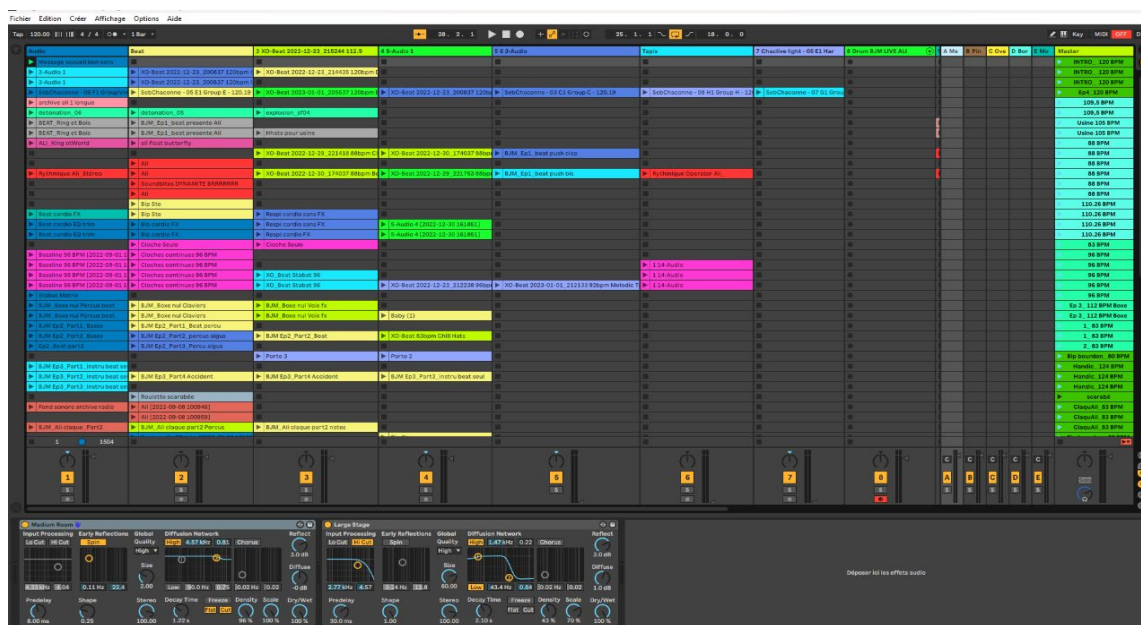
Les sessions Ableton Live créées pour *PR* et *BJM* reposent l'une et l'autre sur une configuration identique : les scènes s'y succèdent de haut en bas selon une logique à la fois temporelle et narrative. Des groupes d'enregistrements de voix, ambiances, fonds d'air, archives, éléments d'arrangements musicaux s'y retrouvent alignés au sein de différentes pistes verticales. Des pistes d'effets sont préparées afin de permettre, au moment du live, l'envoi de chaque piste dans une *reverb*, un *delay*, une distorsion avec une adaptabilité fluide et précise. Les scènes sont soumises à un régime temporel défini par BPM.

Certains usages d'écriture dans le logiciel diffèrent sensiblement entre un cas et l'autre. Concernant *PR*, le tournage de la fiction initiale (Piletta Louise) réunissait une grande équipe de neuf interprètes dramatiques et huit interprètes musicaux ; une logistique de production difficilement transposable telle quelle à la scène. Le choix de réduire l'équipe des interprètes lors de l'adaptation a été déterminant pour une création ne disposant que de 500 euros de budget de production. L'enjeu de transposition consistait alors en la réécriture de musiques, créées en studio par un groupe, en une musique assistée par ordinateur et orchestrée par une seule personne. Ma priorité est alors de recourir aux synthétiseurs virtuels d'Ableton, ce qui me limite à une gestion réduite des clips préenregistrés. La

session Ableton Live de *PR* présente seize scènes de neuf pistes, dont 3 sont dédiées à des synthétiseurs virtuels, pour un spectacle de 50 minutes. L'ajout de multiples effets sur les pistes audio permet des variations lentes et progressives sur des clips mis en boucles hypnotiques, créant des mouvements d'allers-retours et des mutations par des effets de résonateurs, de réverbération, de répétition. Proche de l'esthétique du cabaret, faisant alterner les présentations de personnages, des chansons et des étapes d'action du conte, *PR* exploite largement les potentiels instrumentaux de Ableton Live à partir d'un nombre de clips limités. En plus du cartoucheur (APC 40, en bas à gauche sur l'image ci-dessus), un clavier midi de 25 touches et 8 *pads* (en bas à droite sur l'image) commande des instruments virtuels d'Ableton Live, préparés dans la session, ce qui permet de jouer des mélodies et percussions en direct, avec une sensibilité de toucher faisant varier les résultats sonores selon les réglages préalablement commandés. Imitations synthétiques de Rhodes, d'orgue Hammond, de boîte à rythme peuvent être pilotées par le même instrument de 30 centimètres de large, dans l'objectif pour ce spectacle, d'associer des sonorités et timbres à des personnages. C'est moins la fonction de cartoucheur que celle d'instrument de musique qui est mobilisée à travers des instruments virtuels, au même titre que la conduite prévoit moins d'échantillons ou clips sonores que de jeux en direct sur ces clips et instruments préparés.

Pour *BJM*, le budget de production et l'intention musicale ont généré une configuration d'usage du logiciel sur scène : une équipe élargie permettant un chœur polyphonique, la collaboration d'un multi-instrumentiste, la présence d'instruments acoustiques (piano à queue, omnichord, claviers...) et de boîtiers d'effets. Ces sources musicales ont permis de ne plus devoir recourir aux synthétiseurs virtuels (MIDI) du logiciel. Ayant réalisé la fiction au préalable avec Ableton, la session Live me permet d'intégrer des rushes du studio sous forme de clips sonores : éléments de bruitage, ambiances, voix préenregistrées (capta *BJM* 52'15''), design sonore et micros structures rythmiques. La session comprend 63 scènes de 8 pistes pour un spectacle de 80 minutes. Plus élaborée du point de vue de sa structure rythmique, la création alterne une quinzaine de tempi. Ces variations sont facilitées par le logiciel qui en permet la programmation (voir la colonne de droite dans l'image ci-dessous).





SESSION ABLETON LIVE DE *BJM* (2023)

L'observation de l'usage des fonctions du logiciel par deux créations révèle des esthétiques et logiques de production radio-scéniques. La première exige le remplacement sur scène d'un orchestre absent. L'esthétique musicale proche du conte sonore et orchestrée principalement par une personne ne pouvant apporter sur scène piano et clavier, a nécessité davantage le recours à des synthétiseurs virtuels. La seconde récupère les échantillons d'une fiction préalable qu'elle fragmente en micro-séquences. Le chœur et les instruments acoustiques prennent le relais des synthétiseurs virtuels.

Une autre explication à cette différence d'usage est inhérente à ma position située dans le parcours. Ma connaissance du langage radio-scénique, de ses outils, fonctionnalités et opportunités était moins avancée lors de la création de *PR* en 2016 qu'au moment de *BJM* en 2023. L'expérience pratique et la répétition des tâches à l'issue d'une tournée de plus de 500 représentations m'ont forcément permis de faire évoluer ma pensée dans l'usage du logiciel. Néanmoins, dans les deux cas, c'est une interactivité avec les interprètes et les sons du plateau qui fut recherchée et optimisée par l'organisation des sons dans la session d'Ableton Live.

7.4 Outil d'écriture

Un enjeu de la pensée de l'écriture et de la conception sonore se manifeste dans ce détournement d'usage. Prévu comme outil technique, le logiciel devient l'instrument complice d'expérimentation et recherche, en studio et sur le plateau de théâtre. La condition de coexistence de la radio et du théâtre

sur une scène se construit dans la recherche de compromis entre les deux catégories de sons inscrits et éphémères. À la différence de la création pour la radio, où le son est monté définitivement puis diffusé de façon identique à chaque écoute, au théâtre « chaque jour demande la réélaboration de l'ensemble. [...] Même ce qui est fixé par l'enregistreur et que l'on penserait être un élément indiscutable sera mis au relatif de chaque représentation. ²⁸⁹» La combinaison de ces deux catégories de sons invite à questionner la dimension scénique et dramaturgique d'une radio créative de laquelle est abstraite une spécificité fondamentale : l'invisibilité. Parce qu'elle est réalisée en direct et mise à vue, l'exécution de l'orchestration devient performative. L'outil doit de ce fait répondre à des besoins spécifiques : écriture, annotation, exécution et interprétation. Le logiciel et ses interfaces rassemblent en un écosystème, des supports (le texte, la partition) et des outils (la conduite et l'instrument de jeu). Il est un transfert du compagnonnage entre radio, théâtre et concert.

TEXTE DU RECITANT	PERSONNAGES + CHOEUR	INTENTIONS SONORES Interprètes
Et puis ça contribue À la bonne humeur nationale Quelle chance on a D'être en bonne santé nous !	OH, LE PAUVRE C'EST UN MONSTRE C'EST AFFREUX OH, LE PAUVRE C'EST UN MONSTRE C'EST AFFREUX OH, LE PAUVRE C'EST UN MONSTRE C'EST AFFREUX	
Mais bon Pas un merci hein		
Rien		BREAK BEAT REPRENDRE PAS ET AMB ?
	O MÈRE SOURCE DE TENDRESSE	
	FAIS-MOI SENTIR TA GRANDE TRISTESSE POUR QUE JE PLEURE AVEC TOI	
Et ma mère, ça la déprimait Du coup on sortait surtout Pour aller à l'église	STABAT MATER DOLOROSA STABAT MATER STABAT MATER DOLOROSA STABAT MATER DOLOROSA STABAT MATER DOLOROSA STABAT MATER DOLOROSA STABAT MATER DOLOROSA	JU FLO SEB ALEX LUCILE MICHELE SYLVIE
Et puis parce que les infirmes à l'église C'est son biz, non ?		AM : BRT PAS MARCHE AM : BRT PAS EGLISE RVB
Ma mère, comme elle avait perdu mon père Elle est allée chercher le père d'un autre	Mère :	PERCHE (MICHELE)
	Eternel ne me punis pas dans ta colère Aie pitié de moi Eternel Car je suis sans force, Guéris-moi, Eternel ! Mon âme est toute troublée. Car mes os sont tremblants. J'ai le visage usé par le chagrin.	
C'était toujours la première à l'église Elle y restait des plombes A chialer.	Tous ceux qui me persécutent le font vieillir. Saisis d'épouvante, ils reculent soudain, couverts de honte.	

SCRIPT BJM : TEXTE, DIDASCALIES ET INTENTIONS SONORES ET MUSICALES

Car la conduite du spectacle ne peut alors plus se limiter au texte annoté par les interprètes pour leur part et par les régisseurs de leur côté. C'est sur l'outil de conduite que s'appuie le spectacle pour se construire. Le script qui par annotations ajoutées organise la correspondance des lancements avec les autres sources sonores, est orienté autour du texte et n'intègre pas complètement la nécessité

²⁸⁹ Deshays, op. cit., 2006, p. 88

sonore du spectacle, même si un certain niveau de détail peut y apparaître (comme sur cette image d'un extrait de script). L'agencement des sons entre eux, tant leur ordre que leurs durées, est intégré au logiciel Ableton Live. La conduite est le document qui permet de faire le lien entre les différents membres de l'émission. Le logiciel poursuit également cette fonction puisqu'il permet de réagir en souplesse aux répliques des comédiens, aux aléas de la lumière ou de la scénographie. La conduite a une fonction de gestion du temps, elle coordonne. Ceci permet de rendre compte de la réponse qu'apporte le logiciel aux exigences esthétiques de ces pièces. Cette action du réalisateur sur le spectacle est montrée sur la scène. La participation de la technique à la création des fictions est intégrée et représentée par les créateurs de musique électronique et les réalisateurs. C'est pourquoi on peut affirmer que ces spectacles mettent en scène l'usage de cette conduite au sein de la réalisation radiophonique.

7.4.1 Souple, suspendu et sensible

Le passage du média radiophonique sur scène montre aussi ce que la radio ne montre pas, l'absence d'image qui est aussi une absence de sources des bruits et des voix. Dans nos exemples, les sources absentes sont intégrées aux sons organisés par le logiciel. En quoi cette fonction d'organiser et de créer les matériaux sonores acousmatiques (ceux de l'absence, de la source non visible) est-elle permise par le logiciel, initialement développé pour la création musicale assistée par ordinateur ? En quoi le traitement du son, sa production sur scène, son organisation et sa diffusion par le logiciel Ableton Live sont les éléments d'une écriture dramaturgique ?

Partons de l'exemple de *PR*, lorsque son personnage décide de s'enfoncer dans la nuit noire. Les cigales enregistrées à la bouche dans Ableton Live en début de spectacle sont mises en boucle (capta *PR* 2017 à 0'52'') et transformées progressivement en une nappe sonore hypnotique sous l'effet de divers résonateurs intégrés au *software* (capta à 3'32''). Cette transition fait basculer l'habillage sonore du mode illustratif au suggestif et sensible. Aussi, ce basculement respecte une temporalité variable, réagissant aux modulations d'un jeu collectif : ce moment de bascule peut osciller entre 54 secondes et 1 minute 06 secondes selon les représentations ; 12 secondes élastiques qui permettent de s'adapter aux suspensions, aux exigences de liberté de l'interprétation qui d'un jour à l'autre diffère en énergie et en rythme. L'effet de cette souplesse augmente les potentialités interactives entre les comédiens et les effets sonores. Pour la mise en scène de théâtre on comprend l'importance de cette possibilité d'adaptation. Par un effet de traitement sonore, par le fait de faire entendre au spectateur un bruitage quelques secondes avant ou après une réplique selon le sens que l'on veut donner à la scène, le logiciel apporte une dimension d'écriture sonore supplémentaire. Cette souplesse

d'interprétation dans la mise en ondes est confirmée par l'interprète Emilie Praneuf²⁹⁰ : *Après les 300 représentations que j'ai faites, je trouve encore du plaisir à jouer ce rôle car la partition continue de me surprendre et de me toucher à l'intérieur. Elle est chaque fois différente.*

Par le dialogue entre les éléments préparés dans le logiciel et les interprètes, le passage sur scène crée l'opportunité d'un jeu de présence et du spectaculaire de ces créations. Pour ces œuvres qui consacrent une partie importante à la dimension musicale, la plupart des arrangements ont donc été conçus dans Ableton Live en amont de la transposition, selon une logique de complémentarité avec ce qui allait se jouer en direct sur la scène. Certains chœurs préenregistrés viennent en appui des voix posées en direct sur scène. Elles permettent dans ce cas d'augmenter le nombre de voix dans le chœur. Dans une des chansons de Piletta (*Elle court derrière son amoureux*, capta PR 2017 à 26'01''), les voix les plus aigües et les lignes mélodiques complexes sont pré-enregistrées afin d'apporter une polyphonie impossible à exécuter en petit nombre au plateau. Ces combinaisons permettent des dialogues stimulant entre des objets médiatisés et du vivant. Le chœur se dédouble ainsi dans *BJM* par un effet de pitch (Capta *BJM* à 22'52) ou pour créer l'effet d'une saturation (*BJM* à 54'22). Leur déclenchement s'inscrit avec précision dans la conduite comme des éléments chronologiques prévus dans le fil du récit. En revanche, les effets sonores profondément narratifs agissant sur les voix, sont préparés en amont et manipulés en direct afin de respecter ces moments vivants qui garantissent le pacte d'authenticité envers le public.

La mise en scène de la création sonore s'articule autour du média visible par la présence des ordinateurs, des *pads* et d'une écoute du spectacle au casque. Les équipes s'invitent dans la scène invisible du sonore pour occuper, sans surplomber, l'imaginaire des *spect-auditeurs*. Le metteur en scène, Florent Barat précise: *Nous avons opté pour la réduction et la miniaturisation des effectifs du tournage, en assumant les atouts de la radio, c'est-à-dire, la possibilité de faire entendre des sons préenregistrés qui permettent aux spectateurs d'imaginer ce qu'on choisit de ne pas montrer.* Le choix de sobriété de la mise en scène permet de vivre l'expérience d'un studio augmenté, tout en étant simultanément proche d'un théâtre intérieur, d'une intimité augmentée par le casque qui raccourcit la distance entre public et interprète. Par sa présence sur la scène, le logiciel participe de cette démonstration de l'écriture radiophonique au public.

7.4.2 Mise en scène du geste

Devenu populaire dans la communauté des créateurs de musique électronique, telle qu'Irène Dresel, le logiciel se révèle ainsi utile pour certains créateurs de radio et metteurs en ondes. Le lien entre les outils musicaux et ceux de la radio est établi. Les ponts entre les disciplines du spectacle et

²⁹⁰ Emilie Praneuf dans un entretien réalisé en mars 2018

du sonore se construisent lors de nombreux échanges opérés grâce aux techniques et technologies communes : Pierre Schaeffer et le *Club d'Essai*, Delia Derbyshire et le *Workshop* de la BBC par exemple. L'informatique musicale permet aujourd'hui à un homme-orchestre d'endosser simultanément les rôles de régisseur, de metteur en ondes, de musicien capable de réaliser une interprétation sensible. Le réalisateur, devenu cet homme-orchestre donne en spectacle l'héritage de pratiques issues d'anciennes ergonomies et manipulations techniques. Du geste technique au geste expressif, le doigté devient narratif. Le passage sur la scène théâtrale grossit les caractères des technologies et la scène en donne le spectacle. L'utilisateur du logiciel devient un personnage du jeu. Les touches de lumières colorées du contrôleur montrent la plasticité du son et en révèlent certains effets d'écriture. Le dispositif de ce poste musical est lui aussi mis en scène. Cet espace de rencontre des médias comme définition du théâtre est au cœur de nos questions identitaires : *Faisons-nous du théâtre accessoirement radiophonique ou proposons-nous une fiction radiophonique exécutée sur un plateau de théâtre ?* Une question régulièrement débattue au sein du Collectif Wow ! L'utilisateur du logiciel sur scène devient la représentation spectaculaire du personnage du réalisateur radio exécutant le programme au fil de sa conduite, interpellant du regard, les voix complices de son plateau radio. Cette figure d'homme-orchestre incarne le personnage allégorique de la radio même, la figuration en scène de ses potentialités. Cherchant à rendre didactique la fabrication d'un artisanat, la radio-scénie surexpose ses coulisses, quitte à exagérer et caricaturer les gestes de sa production pour une plus grande communion avec le public.

7.4.3 Défier l'essence du son

Suspendre le son dans le temps, l'étirer ou le raccourcir pour les besoins d'une narration constitue un défi à l'essence même du son, seul phénomène perceptible qui nous renseigne non pas sur un objet mais sur un événement. Impossible de l'arrêter dans le temps, de le figer, de transposer l'idée d'arrêt sur image. C'est en voulant se rapprocher de cette impossible suspension, de tenter ce qu'une des catégories bouléziennes nommait les *temps lisses*, au cours desquels le temps libre n'est pas métrique, ne comprend plus de comptage et n'attend pas de résolution, que les usagers de Ableton Live trouvent une opportunité. Soudain, le temps ne suit plus une *timeline* horizontale sur laquelle nous n'avons que peu d'emprise, mais se découpe, s'échantillonne, se pose et se fige au sein de micro-boucles temporelles spécifiquement prévues dans le conducteur et dans lesquelles les interprètes peuvent se loger pour un instant incertain, suspendus dans un *temps lisse*, entre deux enchaînements. C'est ainsi que l'interprète de Piletta, au cours d'une scène introspective, peut prendre le temps qu'elle veut pour sortir de l'intériorité de ses réflexions, car le temps, marqué par le son d'une goutte d'eau sur le métal, est bouclé à l'infini (capta PR 34'24") : *Je peux me réveiller quand je veux, du moment que*

je respire au moment où la goutte tombe, toutes les deux secondes. J'ai une grande liberté grâce à cette maîtrise sur le temps.

Ces actions sensibles de l'exécution s'inscrivent dans la fonction de conducteur utilisée par les réalisateurs sonores. Ce besoin de penser l'organisation de l'écriture non pas comme un résultat linéaire, un produit chronologique, mais dans la rencontre des éléments, dans leurs effets les uns sur les autres, est une application non prévue mais possible dans le logiciel Ableton Live. C'est l'expérimentation des réalisateurs, le caractère artisanal de leurs pratiques pluridisciplinaires qui a modifié l'usage de l'outil pour répondre à un besoin.

En préparant les sessions d'Ableton Live dans une perspective de jeu en direct, *PR* et *BJM* cherchent l'expression d'une voie hybride au double sonore qui rend possible une interprétation éphémère et vivante des sonores inscrits sur les supports numériques, dans des dispositifs précisément préparés à cet effet. Les metteurs en ondes rencontrent ainsi une technique avec laquelle le sonore s'écrit, devenant un partenaire de jeu interactif, incertain, fragile, sensible. Cette rencontre du spectacle vivant et des techniques sonores joue de la simultanéité du figé et de l'éphémère. Le détournement du logiciel crée des sorties des habitudes de diffusion du son de manière linéaire et ainsi, dans cette conduite qui organise les matières en prévoyant qu'elles s'échappent de l'organisation, l'imaginaire des créateurs et des auditeurs trouve son renfort dans les possibilités techniques.

7.5 Résultats et perspectives

Nous avons vu que l'usage du logiciel Ableton Live, initialement prévu pour la production musicale, a été détourné par des praticiens de la création radiophonique et scénique. Connecté à ses diverses interfaces, il facilite par son ergonomie, les interactions entre différentes composantes du dispositif. Or les œuvres sonores qui rencontrent la scène s'inscrivent dans une co-écriture du texte et du sonore que l'usage du logiciel permet de noter, fixer, et d'interpréter avec une certaine expressivité, grâce à la configuration par scènes de son mode Live. Si l'outil technique permet d'imaginer la transposition radio-scénique, c'est la collaboration des gestes de composition, d'écriture, de dialogue avec les événements du plateau qui garantissent l'orchestration vivante de la création. La technologie des interfaces a permis, par la sensibilité et la réactivité des pads, boutons et touches, d'augmenter la valeur expressive de la matérialité audio. Le logiciel peut alors permettre à son usager d'en faire un précieux partenaire de jeu avec les interprètes. Combinant la gestion de fonctions qui font traditionnellement partie des coulisses radiophoniques, le logiciel transforme la figure polyvalente de réalisateur radiophonique en homme-orchestre dont les gestes d'exécution peuvent créer une forme de spectacle. C'est, ici encore, une mise en scène de la fabrique orchestrale qui devient l'enjeu de

monstration. Ces gestes ne sont pas issus des pratiques du studio radiophonique. Ils poursuivent une représentation performative des coulisses, qui par les apports visuels des contrôleurs audionumériques, portent en elle une dimension didactique. Certains mystères d'une expression d'origine acousmatique peuvent soudain être révélés par le spectacle visuel.

La fonction du logiciel Ableton Live a permis d'interroger la conversion d'une partition sonore de la radio à la scène. La modalité de cette opération pourrait être résumée en une question binaire : Y aurait-il un choix à faire parmi ces deux options d'écriture et d'exécution radio-scéniques ?

- Une version linéaire, fixée sur un support rigide qui ne nécessite que peu ou pas de travail en direct de la part du metteur en ondes ;
- Une version souple qui consisterait à rejouer l'intégralité des sons en direct autour des dialogues produits par les interprètes.

C'est une question que je pose souvent en introduction d'ateliers radio-scéniques car sa radicalité force la réflexion didactique. Le compromis de ces deux traitements des sons, soit entièrement préenregistré, soit tous créés en direct, est un choix de ce qui devient spectaculaire et performatif dans la création radio-scénique.

Une autre question peut émerger du morcellement de la bande, qui impose le recours aux technologies informatiques : l'outil exerce-t-il une contrainte dans l'écriture et la dramaturgie ? Dans *PR*, l'écriture de certains enchaînements, voire de séquences entières, s'est vue ajustée par les limites du matériel et les limites physiques de manipulations réalisables. Avec une équipe élargie, comme celle de *BJM*, les contraintes sont réduites par de possibles alternatives. Plusieurs interprètes peuvent se partager l'outil, le rendant plus flexible, comme c'est le cas dans *BJM*, avec Alex Jacob qui prend le relais d'Ableton lorsque je suis au piano. L'équipe au plateau étant élargie à 11 personnes, il y a davantage de postes sonores vivants qui peuvent être occupés simultanément, de concert.

Alors, petit

point

au rythme
d'une progression
inséparable
de l'élaboration
des événements sonores
dans le temps,

FORME

fait apparaître la forme,
comme lorsque
qu'on prend

face à
une fresque

à petit,

par point,

un tracé

du recul

p
o i
n t i
l
l i
s t
e.

CONCLUSIONS

J'ai ouvert ce document par un lever de rideau, celui de la première de *Beaux Jeunes Monstres*. Avant de conclure, revenons une dernière fois sur les coulisses du spectacle. Le 28 mars 2025, nous reprenions une représentation de *BJM* au Centre Culturel de Huy. Une reprise après cinq mois de pause nécessite de se replonger dans les motivations profondes de la radio-scénie. Autour d'un café avant le filage et les derniers raccords, avec l'ensemble de l'équipe, nous partageons les intentions dramaturgiques et la ligne directrice qui font l'essence du spectacle. Le fil tenu devra guider les ajustements. *Remettons-nous dans l'écoute et ne cabotinons pas*, introduit Florent Barat. *Revenons sur du jeu en creux, en faisant confiance au son et aux micros. Si on ne respecte pas les plans sonores, si on n'écoute pas les sons avec attention, on met tout à plat, et on fait du doublage. C'est exactement ce qu'on ne veut pas faire.* Et moi de compléter : *Rappelons-nous de la dynamique comme moteur de jeu. Créer de la dynamique, ça ne veut pas dire que nous devons être dynamique. C'est exactement l'opposé. C'est créer des nuances, du relief. Ce n'est intéressant de faire un éclat de son que parce qu'il y a eu du silence avant et qu'il y en a après. Souvenez-vous aussi que rien n'est figé. C'est toujours fragile et vivant.* Cette conversation illustre le pacte, l'engagement radio-scénique : une attention portée à une écoute intime, une adaptation sensible du jeu à la friction de la technique, un jeu vivant et interactif avec la matière médiatisée.

Limites

Avant de formuler mes conclusions, je souhaite présenter certaines limites de cette recherche. Elles sont tout d'abord la conséquence de ma position située dans le dispositif radio-scénique. J'opère à la réalisation sonore, à la composition musicale et l'orchestration des sons. Les deux radio-scénies du corpus, *Piletta Remix* et *Beaux Jeunes Monstres* ont permis d'observer en profondeur certaines composantes du dispositif. D'autres, davantage liées aux composantes visuelles, ont été moins creusées, voire effleurées : scénographie, création lumière, costume, signes visuels. J'ai également choisi d'écarter toutes les situations radio-scéniques produites en dehors d'une scène de théâtre. Les variables du laboratoire produisent en ces circonstances moins maîtrisées, des données riches mais trop éclatées. Expérimentés dans des espaces ouverts, les workshops au château de Saint Enogat ont montré l'étendue des variantes offertes par des dispositifs radio-scéniques élargis : interaction avec des éléments aléatoires du réel ; introduction de la mobilité du public au casque ; intervention du public sur l'appareil de production, multiplication des sources sonores visibles et invisibles (pour remettre en jeu la variante acousmatique) ; défi de prolonger l'expérience immersive d'un théâtre intérieur « en plein air ».

Certains paramètres n'ont même pas pu être envisagés en début de recherche, le laboratoire étant en constante évolution. Ce biais est inhérent à ma méthodologie expérimentale. Cela a été démontré dans le chapitre 5, avec l'arrivée d'une variable nouvelle en cours de création. L'introduction du casque n'a en effet eu lieu qu'après des premières expériences qui en ont révélé le manque *a posteriori*. C'est donc par l'expérimentation répétée, et en des situations variées, qu'apparaissent des besoins et désirs se transformant en opportunités, limites.

La fiction radio comme antichambre de la scène

Revenons sur le dispositif, fil conducteur de cette recherche. Cette notion a permis d'articuler les différentes composantes de ce laboratoire expérimental en prenant appui sur les appareils de production, les modes de représentation et les modalités de réception. Les opérations, techniques et interactions mobilisées par le dispositif ont été examinées dans le contexte de la fiction et de la création radiophonique (chapitre 4), ainsi que dans celui de la radio-scénie (chapitres 5, 6 et 7). La transposition du dispositif, de la radio vers la scène, a mis en lumière les opportunités comme les limites que suscitent les multiples frictions induites par ce déplacement.

Concernant la fiction radiophonique indépendante, les multiples interactions drainées par l'appareil de production ont été décrites à partir des processus de création de quatre fictions. Les opérations y mobilisent le choix de microphones, de plans sonores, de situations de tournage et de techniques de jeu. J'ai pu mettre en lumière les implications dramaturgiques de chacune de ces composantes. En outre, dans le contexte audionumérique contemporain, que j'ai associé à celui du *home studio* indépendant, le rapprochement des outils radiophoniques est établi avec ceux de la musique assistée par ordinateur. Il a facilité la part organique et affective des gestes techniques et accompagné la musicalité du montage de certaines œuvres du corpus. C'est pourquoi un soin a été apporté à la description de cette fabrique de fiction et à ses outils de conception sonore.

Les modes de représentation et d'adresse propres à la radiophonie contribuent à l'élaboration de sa grammaire. Par les actions de la mise en ondes, texte, musique et bruit s'entrelacent sans qu'aucun ne prenne le pas sur les autres. Libérées de toute hiérarchisation, ces matières d'écriture se prêtent à des renversements et substitutions, comme nous l'avons observé dans *BJM* et *Everyone Everywhere*. La plasticité sonore, construite par superpositions et juxtapositions, brouille la référence aux différents régimes de signes de ces trois matériaux. La musicalisation des éléments sonores devient alors le moteur esthétique et dramaturgique au service de la continuité narrative de la fiction. Les coulisses de *La Brebis Galeuse* ont également révélé l'effort de décomposition musicale et de désépaississement des couches harmoniques en vue d'une meilleure combinaison des parties. J'ai mis en lumière des procédés de montage directement conditionnés par un jeu musical, ce qui a permis de déplacer la

fonction musicale vers celle de la mise en ondes. L'approche analytique de *La Brebis Galeuse* et *Dans les Creux Dangereux* ou *La Louve Abîmée* a souligné comment la mise en forme du discours de fiction se présente comme un art de la suggestion. Les coulisses de production ont, par ailleurs, révélé les simulacres et illusions fabriqués en studio pour nourrir la rêverie de l'auditeur. Ces pratiques réunies constituent un art combinatoire résultant d'une co-écriture de toutes les composantes. Elles mettent en évidence les opportunités de renouvellement formel du langage de fiction radiophonique — un enjeu mis en perspective avec l'émergence du podcast, en soulignant les risques de formatage liés à la surproduction et à l'exploitation marketing de ce média. Dans ce contexte médiatique, il importe de renouer avec les héritages de la radio de création, non pour les figer dans une logique patrimoniale, mais pour en prolonger la créativité. C'est une motivation de la démarche radio-scénique : une représentation de ce *Désir de belle radio* ²⁹¹ ; une mise en valeur de son expression ; un prolongement de son langage.

Le dispositif de réception de la fiction radiophonique a été observé autour de deux fondements identitaires du média : l'invisibilité et l'intime. Le premier fait référence aux « objets phoniques ²⁹² » et met en interaction l'écriture sonore avec l'évocation que celle-ci peut générer dans l'imaginaire de l'auditeur. Confronté à l'expérience acousmatique, le récepteur s'investit psychiquement et cognitivement dans la co-contruction de la fiction. Nous avons montré comment l'écriture pouvait s'articuler autour du détournement d'archétypes sonores et de la référence au « son mémoire ». L'auditeur s'investit activement pour compléter les trous et relier les points disséminés par les indices sonores. Le deuxième aspect est au cœur de la relation radiophonique. Il est lié à l'effet de proximité, inhérent au dispositif radiophonique. Nous avons montré la puissance de ce « très gros plan ²⁹³ » sonore offert par le studio. Le micro s'invite dans l'intime par ce mode d'adresse privilégié, qui rapproche les voix du creux de l'oreille. Cette condition dicte les règles d'une technique et d'une dramaturgie de jeu propre à la radio, que nous avons également mis en évidence.

La scène comme théâtre de la radio

Les coulisses et les trucages de la fiction ont été analysés à travers ses modes d'écriture, qui participent à l'élaboration de la représentation. Il s'agissait d'en restituer le détail, afin de ne pas réduire cette fabrique à une caricature. Car si le projet radio-scénique se confronte au théâtre par un effet de monstration de la radio, il ne vise pas à en produire une imitation scénique. Au contraire, il cherche à transposer sur scène la valeur expressive du langage sonore. À chaque média son langage :

²⁹¹ En référence à l'ouvrage éponyme publié cette année.

²⁹² Fuzelier (Étienne), *Le Langage radiophonique*, recueil multigraphié d'un cours à l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC), Paris, 1965, p. 22

²⁹³ Pierre SCHAEFFER, cité dans Aline CARPENTIER, *Théâtre d'ondes*, op. cit., p. 52.

mise en scène, la radio doit prolonger ses opérations magiques en déplaçant ses illusions et ses allusions.

Les faux-semblants que la radio fabrique dans l'ombre acousmatique du studio n'ont rien de spectaculaire. La radio-scénie doit donc adapter ces procédés à sa nouvelle audience. Sur scène, ce n'est ni la reproduction exacte d'une situation radiophonique ni sa représentation physique qui importent, mais bien le déplacement de l'opération sensible, de l'expérience esthétique. La fascination suscitée par l'écoute acousmatique doit être réorientée vers une autre forme d'émerveillement. Et le recours au casque a constitué une réponse pertinente à ce détournement radio-scénique. Il a permis d'ouvrir le plateau à une troisième dimension : celle de l'espace sonore. Un espace où les voix peuvent se déplacer, se situer en plans sonores, et se structurer selon des intentions dramaturgiques précises. La notion de *pointage sonore* (en écho au *pointage lumière*) répond pleinement à cette exigence de transposition, comme nous avons pu l'observer à travers deux créations radio-scéniques.

Dans le cas de *Piletta Remix*, la simplicité et la légèreté du dispositif — installation rapide, diffusion au casque, micros mono— ont favorisé une importante diffusion du spectacle (près de 500 représentations entre 2017 et 2021), révélant la capacité de la radio-scénie à s'adapter aux contraintes logistiques du théâtre. L'expérience acquise a permis à *Beaux Jeunes Monstres* d'approfondir ce travail, grâce à des moyens de production élargis, une équipe renforcée et des opportunités sonores au plateau. De nombreux paramètres ont contribué à cet ajustement d'une radio en scène.

Avec l'appareil de production d'abord. La création radio-scénique met en lumière la fabrique des appareils de production et des pratiques d'orchestration sonore. Nous avons décrit l'usage du logiciel Ableton Live. Détourné de sa fonction strictement musicale, il permet d'organiser et exécuter les sons en direct à l'aide de contrôleurs physiques. À la fois support, conduite, partition et instrument, il permet l'orchestration des sons, transformant le réalisateur en un homme-orchestre dont les gestes deviennent performatifs. Ce dispositif facilite la mise en œuvre d'une fabrication visible et expressive du son au plateau, engageant ainsi une mise en scène de la fabrique. Par cette appropriation des outils techniques, la radio-scénie valorise l'artisanat radiophonique tout en l'adaptant aux exigences du spectacle vivant.

Sur le plan de la forme, la radio-scénie affirme la primauté de l'écoute comme fondement de l'expérience. L'image est subordonnée au sonore : les éclairages mettent en valeur les espaces de fabrication plutôt que d'illustrer l'action ; les corps en présence sur scène, parfois incarnés, parfois techniques ou encore invisibles mais toujours en tension, consacrent une attention permanente à l'écoute ; les plans sonores spatialisés structurent la dramaturgie des scènes. Ainsi, nous avançons que

l'image scénique relativise le son. L'expérience scénique augmente même l'expérience d'écoute d'une radio produite sur scène, sans entraver son expression. Ableton Live, en facilitant la flexibilité du jeu sonore entre les sons fixés et éphémères, ouvre une réflexion sur les modalités d'écriture et d'exécution. La rigidité devient souple, la temporalité élastique, pour un jeu vivant entre interprètes et objets médiatisés. La partition radio-scénique devient alors un espace d'interaction entre fixité et performance, rigueur technique et souplesse interprétative, où la mise en ondes en direct peut répondre à l'exigence de continuité musicale inhérente à la production de la fiction radiophonique.

Enfin, concernant la réception, la radio-scénie installe le public dans une double posture d'écoute : une expérience immersive d'une part, favorisée par l'usage du casque, de la stéréo et parfois du binaural ; une conscience distanciée du dispositif d'autre part, par la visibilité des micros et des opérations techniques. L'espace scénique est configuré pour maximiser la qualité acoustique et susciter des images mentales : ainsi, la fourrure absorbante couvrant le plateau de *BJM* contribue autant à l'esthétique sonore qu'à la projection d'un théâtre intérieur du spectateur. Ce dispositif de réception crée également de nouveaux modes d'identification : l'écoute « en miroir » via les micros ouverts, la mobilité du point d'écoute par le jeu des spatialités sonores, et la possibilité pour le spectateur de s'immerger dans la fiction tout en restant conscient de l'artefact technique. Cette friction perceptive entre immersion et distance, entre être-ensemble et isolement sensible, devient constitutive de l'expérience esthétique de la radio-scénie.

Florent Barat voit en la radio-scénie un triple terrain de jeu : *Cette forme offre trois lieux symboliques : pour les interprètes, les personnages et le public.* Je les reprends en les reliant aux trois dimensions du dispositif.

- Pour les interprètes de l'appareil de production : la radio-scénie est un atelier, un terrain de travail, un espace de recherche propice à l'exercice de sa technique, à la remise en question de ses pratiques et de ses habitudes. La technique perturbe mais elle invite à mettre de l'humain dans la machine, et retrouver le sensible dans un corps à corps avec la matérialité. Et ce terrain inclut toutes les composantes radio-scéniques exposées : mise en scène, scénographie, décor, lumière, jeu, musique, mise en ondes.
- Pour les personnages, la radio-scénie offre un décor, un espace de représentation, un lieu imaginaire dans lequel actions, narration et discours peuvent se déployer. Ce terrain détermine les modes d'adresse au public et une forme esthétique. La grammaire radiophonique telle qu'elle a été décrite (chapitre 4) y est prépondérante. Mais elle se frotte aussi au terrain de jeu de ce lieu visuel qu'est la scène.

- Pour le public, la radio-scénie est un espace dans lequel il est invité à prendre une place et créer son monde intérieur à partir de ce que le son lui suggère (chapitre 5). L'immobilité n'empêche pas l'ouverture des espaces. Son terrain de jeu relève de sa relation avec le dispositif. Nous avons vu que le *spect-auditeur* interagit avec ces éléments : en manipulant l'objet de réception (casque) ; en fermant les yeux (pour se mettre dans un écoute acousmatique), en cherchant à relier les signes visuels aux sources sonores ; en alternant son attention, tantôt sur les réactions du public autour de lui, tantôt sur la scène (intimité collective) ; en imaginant ceux qui écoutent à distance par le fait d'ubiquité de diffusion.

Perspectives : Une question pour la suite

Quatre lignes directrices ont permis de traverser cette recherche :

- L'intimité collective ;
- Les frictions comme opportunités ;
- Le corps à corps expressif, sensible et musical avec la technique ;
- La mise en scène d'une fabrique sonore ;

Celles-ci ont conduit à des éléments de réponse à bon nombre des questions ouvertes en introduction. Une question reste en suspens et ouvre des perspectives : Les dispositifs seraient-ils transposables à d'autres secteurs ? Posé autrement : À l'appui des résultats obtenus, le dispositif radio-scénique peut-il à son tour, être transposé vers de nouveaux territoires, en d'autres disciplines ?

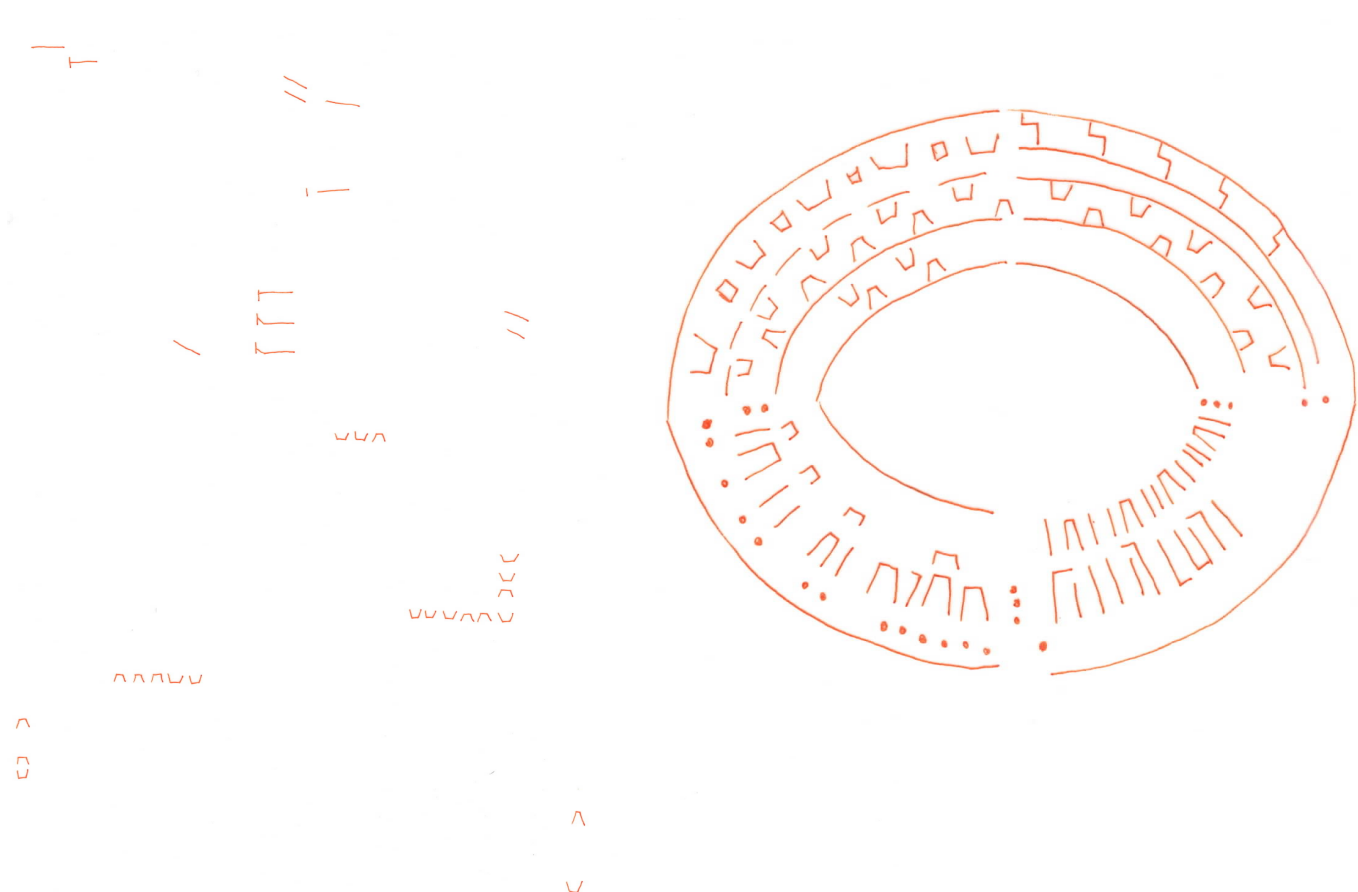
Pour y répondre, des pistes sont à explorer du côté des pratiques enseignantes dont les « mises en scène pédagogiques ²⁹⁴ » sont renouvelées par l'intermédialité qui les traverse. Supports didactiques et situations d'apprentissage se nourrissent abondamment de traces médiatiques pour illustrer les contenus (archives audio et visuelles), diversifier les expériences d'apprentissage (tutoriels), rencontrer les étudiants à travers de nouvelles interfaces (visio-conférence, cours en streaming). La pandémie a accéléré le recours à certains de ces usages par lesquels une forme de médiation se frotte à la pédagogie, si bien que l'on pourrait lui appliquer la définition d'un hypermédia, « capable d'incorporer tous les médias ²⁹⁵ ». Dans ces contextes, le partage d'outils et de grammaire radiophonique avec les enseignants pourrait enrichir la réalisation de podcasts pédagogiques et en diversifier les formes.

²⁹⁴ Yannick Bressan, « La « mise en scène pédagogique » : quand la neuro-esthétique rencontre la neuro-éducation », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 13 avril 2022, consulté le 25 avril 2025. URL : <http://journals.openedition.org/ht/2818> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ht.2818>

²⁹⁵ Chiel KATTENBELT, *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2008, p. 20.

La situation de l'amphithéâtre, que je côtoie au quotidien dans mes cours en bachelier à l'IHECS, dispose d'un appareil de production qui peut se rapprocher de celui d'un théâtre : micro pupitre, micro main, micro serre-tête, système d'éclairage, rapport frontal à l'audience, mobilité du corps de l'enseignant, diffusion du son en façade, jeu possible entre sons vivants et sons fixés, interactions avec l'audience... Le dispositif de réception a encore évolué depuis 2020, puisque les cours donnés en direct dans l'amphithéâtre sont simultanément retransmis par le *streaming*. Ainsi se produit avec ce qui se nomme le « comodal », une ubiquité produite par un « ici et maintenant » en présence physique et un « ici et ailleurs » retransmis à distance. Les étudiants connectés en ligne suivent d'ailleurs fréquemment ces cours par une écoute au casque. À la différence du projet radio-scénique, la situation étant filmée, elle n'est pas acousmatique, mais son dispositif est proche. Ainsi, sur ce nouveau territoire encore incertain, la radio-scénie pourrait ouvrir des opportunités, installer un laboratoire utopique pour réenchanter la présence, poétiser les enseignements

... et lever enfin le voile que Pythagore avait dressé entre lui et ses élèves il y a 2500 ans.



je
me
dis
que
ça
n'a
pas
de sens.

Montrer la radio ?
Dont la spécificité
est d'être
un art

?

?

?

?

?

?

?

?

Alors,

SENSÉ ?

Parfois

invisible ?

?

?

?

je me dis qu'il faut
continuer à

chercher.

Guide des abréviations

Les œuvres citées régulièrement seront raccourcies à leurs initiales :

- *BJM* pour Beaux Jeunes Monstres (radio-scénique)
- PR pour Piletta Remix

Aussi :

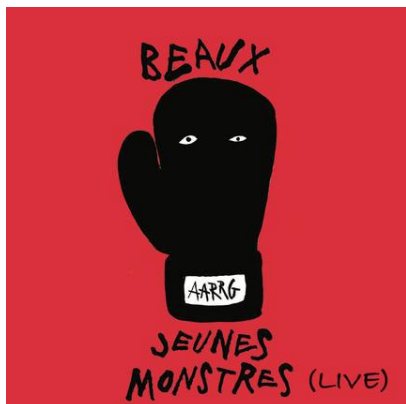
- Capta pour captation

Concernant les guillemets :

- Toutes les citations issues de la bibliographie (ouvrages, articles et revues) sont identifiées par des « guillemets ».
- Toutes les citations issues de mes entretiens, ainsi que les mots anglophones non traduisibles et les mots imaginés ou recomposés, à l'exception de « radio-scénie » sont notés en *italique*.

Fiches des œuvres du corpus:

Beaux Jeunes Monstres (BJM): radio-scénie, 2023



****Crédits****

Texte : Florent Barat

Radio-scénie : Florent Barat / Emilie Praneuf / Sébastien Schmitz

****Distribution****

Deborah Rouach, Émilie Praneuf, Juliette Van Peteghem, Amélie Lemonnier, Lucile Charnier / Candy Saulnier, Sylvie Nawassadio, Alex Jacob, Michele De Luca, Michel Bystranowski, Sébastien Schmitz, Florent Barat. Et les voix de José Soterias, Aurélie Volon, Thomas Ardui, Raphaël Bonneels et Jonathan Vanchieri

****Résumé****

Un adolescent IMC (infirme moteur cérébral), occupant la fonction « récitante » raconte et annonce le récit de sa révolte. Après sa naissance, le père de Willy disparaît mais la figure paternelle refait surface de façon fantasmée à travers le personnage de Mohammed Ali, idole du jeune protagoniste. La mère quant à elle reste debout (Stabat mater) auprès de son fils et se tourne vers l'église qu'elle fréquente quotidiennement. Un beau-père hostile et violent s'impose ensuite dans la cellule familiale, engendrant l'arrivée d'un petit frère qui occupera l'attention du foyer. À l'école, Willy devenu adolescent s'entoure de quatre comparses porteurs de handicaps. Il convoquera ensuite tous les opprimés de son entourage pour exécuter son plan, mener sa révolte, en prenant sa mère en otage dans l'église du village.

Composition musicale et sonore : Sébastien Schmitz

Ingénierie sonore : Michel Bystranowski

Direction des chœurs : Juliette Van Peteghem

Scénographie et construction : Sébastien Corbière

Création lumière : Sibylle Cabello

Régie générale : Peter Flodrops / Margot Rogron

Costumes : Marine Vanhaesendonck

Assistanat son : Antoine Pouchoulou aka "Pouch"

Production et diffusion : Anne Festraets (MoDul) et Le Collectif Wow !

Illustrations : Élise Neirinck

****Prix et récompenses****

Prix Maeterlinck de la Meilleure création artistique et technique 2023

Beaux Jeunes Monstres (*BJM*) : série fiction radio; 2016



****Crédits****

Auteur : Florent Barat

Réalisateur : Florent Barat / Sébastien Schmitz

Compositeur et création sonore : Sébastien Schmitz

Mixage : Christophe Rault

Collectif / Studio : Le Collectif Wow!

****Distribution****

Deborah Rouach, Emilie Praneuf, Amélie Lemonnier, Benoit Randaxhe, José Soteras, Jonathan Vanchieri, Aurélie Volon, Thomas Ardui, Raphaël Bonneels, Aïssatou Diop, Christian Léonard, Mehdi Khelfat, Guillaume Abgrall, Corentin Lobet, Marc Budo, Patrick Remacle, Julie Stroobants

****Résumé**** (voir radio-scénique)

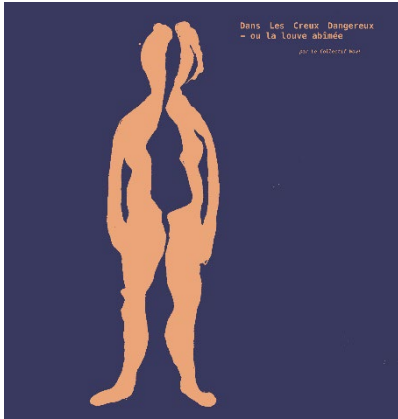
****Contexte de production****

2016, avec le soutien de l'Atelier de Création Sonore Radiophonique, du Fonds d'Aide à la Création Radiophonique, du fonds du Côté Des Ondes et de l'association Beaumarchais-SACD.

****Prix et récompenses****

- Finaliste du Prix Phonurgia Nova 2016 (Paris, FR)
- Prix Europa 2016 de la Meilleure Série de Fiction (Berlin, DE)
- Mention Spéciale du Jury aux Prix Ondas 2016 (Barcelone, ES)
- Prix De La Singularité au festival Coupe Circuit 2016 (Bruxelles, BE)
- Prix de la Fiction Radio d'Humour au festival Longueur d'Ondes 2017 (Brest, FR)
- Premier Prix au UK International Radio Drama Festival 2017 (Herne Bay, UK)
- Premier Prix au Grand Prix Nova 2017 (Bucarest, RO)

Dans Les Creux Dangereux ou La Louve Abîmée (fiction radio 2020)



****Crédits****

Texte : Florent Barat

Création Musicale : Sébastien Schmitz

Réalisation et mise en ondes : Florent Barat / Sébastien Schmitz

Mixage : Michel Bystranowski

****Distribution****

Émilie Praneuf (La Femme Narratrice)

Amélie Lemonnier (La Femme Personnage/Chœur)

Juliette Van Peteghem (Chœur)

Alexandre Jacob (Chœur)

Michel Bystranowski (Chœur)

Sébastien Schmitz (Chœur)

Florent Barat (L'Homme /Chœur)

****Résumé****

Dans Les Creux Dangereux – ou la louve abîmée est l'autoportrait d'une mère qui retrace son parcours depuis son premier amour jusqu'à son exil pour la survie. C'est l'odyssée radiophonique d'une femme seule et brisée qui se bat pour ne pas sombrer. Elle tombe mais toujours se relève, se remet en marche, reprend sa course ; telle une louve blessée qui cherche à retrouver son chemin et sa meute.

Dans un premier temps, cette pièce a été élaborée comme un concert-fiction performé en live (pour le festival Ear You Are 2019 puis au Bruxelles Podcast Festival en mars 2020), avant que la crise sanitaire éclate et empêche toutes activités scéniques. Pendant le premier confinement, nous avons voulu lui donner une deuxième vie et créé cette version home studio confiné

****Contexte de production**** : Le Collectif Wow! Production indépendante.

****Prix et récompenses**** :

Phonurgia Awards Meilleure Fiction 2021 (Paris, FR)

Piletta Remxi (PR) : Radio-scénie 2016



****Crédits****

Auteur : Florent Barat

Production/Diffusion : Anne Festraets

Radio-scénie : Le Collectif Wow !

****Distribution****

Piletta : Émilie Praneuf ou Amélie Lemonnier

Père, Tékitoi#1, Homme Fil De Fer, Mme Plomb, Luis, Banquier#1, Karim : Benoît Randaxhe, Sylvain Daï ou Louis Devillers

Narrateur, Docteur, Tékitoi#2, Banquier#2, Hannah : Florent Barat, Arthur Oudar ou Gaspard Dadelsen

Création musicale live : Sébastien Schmitz ou Thomas Forst

Mise en ondes live : Michel Bystranowski ou Jonathan Benquet

****Résumé****

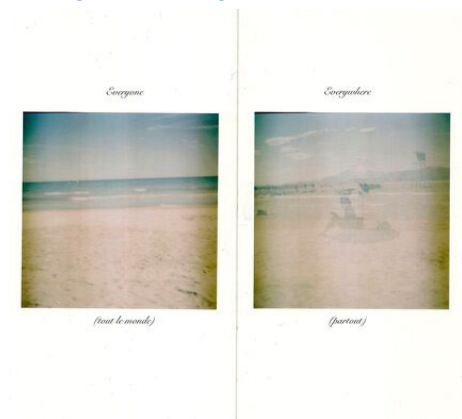
Piletta est une petite fille de neuf ans et demi qui vit dans une petite maison, au cœur d'une pinède, avec son père et sa grand-mère Hannah. Un soir, cachée derrière la porte de la cuisine, elle surprend une conversation entre son père et le médecin du village. Sans tout saisir, elle comprend que la santé de sa grand-mère est gravement en danger et que seul un remède — une fleur rare et éphémère, la fleur de Bibiscus — pourrait la sauver. Cette fleur, qu'on ne trouve que sur la colline de Bilipolis, doit être rapportée avant la prochaine pleine lune, dans trois jours. Face à l'inaction de son père, Piletta, animée par l'inquiétude et la colère, décide de partir seule en quête de la fleur salvatrice.

****Prix et récompenses****

Prix de la Culture et Coup de Cœur de la Presse – Huy (2016)

Nomination aux Prix de la Critique (2017)

Everyone Everywhere (fiction 2021)



****Crédits****

Réalisation et distribution : F. Barat, E. Praneuf, S. Schmitz, *Featuring* Gégé D.

Composition et création sonore : S. Schmitz

****Résumé****

Enfoui dans la mémoire médiatique de Gérard D., le temps suspendu de sa pensée en construction fait émerger des personnages dialoguant avec sa psyché. Cette introspection confinée témoigne d'une époque où l'interdiction de sortir limitait l'accès aux seules archives numériques. Reste alors une question lancinante : où est passée la nature ?

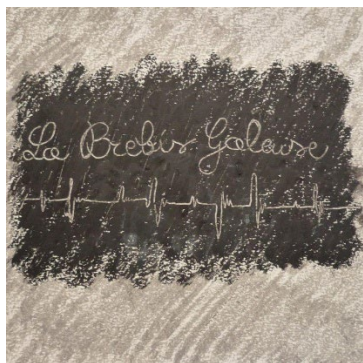
****Contexte de production****

Indépendant / Le collectif Wow !

****Prix et récompenses****

2ème Prix au UK International Radio Drama Festival 2021 - Short Form (Canterbury, UK)

La Brebis Galeuse : 2019



****Crédits****

Réalisation : Guillaume Abgrall, Chiara Todaro

Prise de son et mixage : Irvic D'Olivier

Texte original : Ascanio Celestini

Adaptation radiophonique : Chiara Todaro

Traduction : Patrick Bebi

Aide à la mise en onde : Sébastien Schmitz

Musique additionnelle : Element Perspective (Japon)

Bruitage vocal : Antoine Läng (Suisse)

****Distribution****

Interprètes : David Murgia, Deborah Rouach, Jérôme de Falloise, Lenka Luptakova, Simone Cojan, Jean-Baptiste Szézot, Jennifer Cousin, Benoît Piret

****Résumé****

L'asile apparaît ici comme une résidence de saints : les pauvres fous, la bonne sœur qui veille sur eux, et le docteur, figure ultime assimilée au Christ lui-même. Nicola relate ses trente-cinq années passées dans cet « asile électrique », où l'agitation de son esprit fait se heurter réalité et fantaisie, générant d'imprévisibles illuminations. Né dans les « fabuleuses années soixante », Nicola observe un monde intérieur qui, malgré les murs de l'institution, ne semble guère différent de celui qui s'agite à l'extérieur — un monde où la peur apparaît comme l'unique constante face à l'érosion du temps.

****Contexte de production****

Avec le soutien de : ACSR FACR de la Fédération Wallonie-Bruxelles Théâtre National

****Prix et récompenses****

Concours Longueur d'Ondes (2020) : 2^e Prix ex-aequo SADC de la Fiction Radio d'Humour Paris Podcast Festival (2020) : Mention spéciale Grand Prix Nova (2019) : 3^e Prix, catégorie Fiction Phonurgia Nova Awards (2019) : Prix « Fiction sonore »

Lorsqu'on
entre dans
le fait tech-
nique qui pro-
duit ensuite le
fait artistique,
cela démontre
qu'il y a une
culture.

Giovanna Marini, à propos
d'une tradition vocale
des chants des Pouilles.

BIBLIOGRAPHIE

- Abgrall, G. (2023). Faire émerger les choix formels dans l'écriture des formats radiophoniques. *RadioMorphoses*, 9. <https://doi.org/10.4000/radiomorphoses.3634>.
- Abgrall, G., Schmitz, S. (2023). Frictions contemporaines. Enjeux de (ré)écriture de la page au sonore. *Textyles*, 65, 125-140.
- ACSR & La Villa Hermosa (Eds.) (2017). *Le geste radiophonique. Audiographie d'un atelier*. Les Presses du Réel.
- Antoine, F. (2016). *Analyser la radio : Méthodes et mises en pratique*. De Boeck Supérieur.
- Arnheim, R. (2005 [1936]). *Radio*. Paris: Van Dieren Editeur.
- Augoyard, J.-F., & Torgue, H. (1995). *À l'écoute de l'environnement sonore. Répertoire des effets sonores*. Éditions Parenthèses.
- Baetens, J. (2020). La Remédiatisation : Formes, Contextes, Enjeux. *Introduction à l'étude des cultures numériques*, Chapitre 13, 237–250. <https://doi.org/10.3917/arco.baron.2020.01.0237>
- Barber, J. (2017). L'art radiophonique : histoire d'un médium de masse devenu médium artistique. *Appareil*, 18. <http://appareil.revues.org/4524>.
- Barral, C., Paplomata, K., & Seretti, M. (Dirs.) (2022). *La Portée musicale du poème. Des paradoxes de l'autonomie à la communauté sonore*. Sampzon: Delatour France.
- Baudouin, P. (2009). *Au microphone : Dr. Walter Benjamin*. Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Beaufils, E., Héron, P.-M., & Vinas-Thérond, F. (2021, 20–21 mai). *Le désir de belle radio aujourd'hui. La Fiction* [Colloque en ligne]. EA 1573 – Université Paris 8 & RIRRA 21 – Université Paul-Valéry Montpellier 3, en partenariat avec l'INA.
- Beaufils, E., Deleu, C., & Héron, P.-M. (Dirs.) (2024). *Le désir de belle radio aujourd'hui. Fiction, Documentaire*. Presses Universitaires de Rennes.
- Bressan, Y. (2022). La « mise en scène pédagogique » : quand la neuro-esthétique rencontre la neuro-éducation. *Horizons/Théâtre* [En ligne], 2 | 2013 DOI : <https://doi.org/10.4000/ht.2818>.

- Borja, M. (2017). Présences audibles et écoute en présence: pour une poétique sonore du théâtre. *Revue Sciences/Lettres*, 5. <https://doi.org/10.4000/rsl.1256>.
- Bourassa, R. (2016). Parcours sonores et théâtres mobiles en espace urbain : pratiques performatives. In Larrue, J.-M., & Mervant-Roux, M.-M. (Dir.) *Le son du théâtre. XIXe-XXIe siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*. CNRS Éditions, 369-380.
- Bressan, Y. (2013). La mise en scène pédagogique. *Horizons/Théâtre*, 2. <https://doi.org/10.4000/ht.2818>
- Bujan, S. (2022), Documentaliste Ina Theque. Les Moyens techniques de la radio télévision dans les collections de l'INA. *Carnet de recherche de l'INAtèque*. <https://doi.org/10.58079/q4jf>
- Carpentier, A. (2008). *Théâtre d'ondes. Les pièces radiophoniques de Beckett, Tardieu et Pinter*. De Boeck Supérieur.
- Caufriez, P. (2023). Théo Fleischman et les débuts de l'art radiophonique. *Textyles*, 65, 49-56.
- Chenetier-Alev, M., Fargier, N., & Hervier, É. (2024). Dispositifs sonores – Avant-propos. *Thaître*, Chantier n°8. <https://www.thaetre.com/2024/01/15/dispositifs-sonores-avant-propos/>.
- Chénétier-Alev, M. (2019). Les archives radiophoniques du théâtre. *Revue Sciences/Lettres*, 6. <https://doi.org/10.4000/rsl.1843>.
- Chénétier-Alev, M. (2019). Sans arrêt l'oreille doit être à nouveau conquise. *Revue Komodo* 21, 10.
- Chion, M. (2015). Epilogue. Audition and Ergo-Audition: Then and Now. *Audiovisuology, A Reader*, Vol. 2, 670-684. <https://doi.org/10.4000/books.pum.4334>.
- Christoffel, D. (2020). L'Art radio, entre autonomie et hybridation. *Critique d'art*, 55. <https://journals.openedition.org/critiquedart/68012>.
- Christoffel, D., Langoët, F. (2020, janvier 17). Ils nous prennent pour des audio. *Libération*.
- Christoffel, D. (2023). Notes, conduites, synopsis, partitions : écrire et composer la radio. *RadioMorphoses*, 9, <https://doi.org/10.4000/radiomorphoses.3545>.
- Cohen, A. (2015). *Les compositeurs et l'art radiophonique*. L'Harmattan.
- Couprie, A. (2009). *Le théâtre : texte, dramaturgie, histoire*. Armand Colin.

- Dallaire, F. (2012). Son organisé, partition sonore, ordre musical : la pensée et la pratique cinématographiques d'Edgard Varèse et de Michel Fano, *Intersections*, 33 (1).
- Dave, A., Godebert, G. (1967 janvier 28), Dix ans de création dans les lettres et les arts - *L'univers sonore, dix ans de réalisation radiophonique*, France Culture.
- <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/dix-ans-de-creation-dans-les-lettres-et-les-arts-l-univers-sonore-dix-ans-de-realisation-radiophonique-1ere-diffusion-28-01-1967-5088040>.
- Deharme, P. (2022 [1928]). *Pour un art radiophonique*. Allia.
- Deshays, D. (2006). *Pour une écriture du Son*. Klincksieck.
- Deshays, D. (2016). L'impossible « façade ». L'usage du microphone et son incidence sur la scénographie des espaces. In Larrue, J.-M., & Mervant-Roux, M.-M. (Dir.) *Le son du théâtre. XIXe-XXIe siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*. CNRS Éditions, 261-274.
- Deshays, D. (2018). *Sous l'avidité de mon oreille*. Klincksieck.
- Deshays, D. (2019). Régie et archivage au quotidien des représentations, *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 6 | 2019. DOI : <https://doi.org/10.4000/rsl.1829>.
- Deshays, D. (2021). Master class Daniel Deshays 1, *La Télé des Passeurs*.
- <https://www.youtube.com/watch?v=rFsPgvHDr4>.
- Deshays, D. (2023). *Libertés d'écoute. Le Son, véhicule de la relation*. Éditions MF.
- Eck, H. (1988) A la recherche d'un art radiophonique. In: *Les Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent*, n°8, juin 1988. DOI : <https://doi.org/10.3406/ihtp.1988.2033>.
- Farabet, R. (1994). *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*. Phonurgia Nova.
- Fuzelier, É. (1965). *Le Langage radiophonique*. IDHEC.
- Gkouskou, P., Létourneau, A. E., & Ricaud, P. (2023). Introduction : La production de la fictionnalisation à la radio. *RadioMorphoses*, 10. <https://doi.org/10.4000/11w7y>.
- Hagege, C. (2020). *La Musique ou la mort*. Odile Jacob.

- Hervier, E., Schmitz, S. (2023). *Ableton Live* et la fonction imprévue de conducteur. *RadioMorphoses*, 9, <https://doi.org/10.4000/radiomorphoses.3545>.
- Kaltenecker, M. (2005). Préface. In R. Arnheim, *Radio* (pp. 7–39). Van Dieren Éditeur.
- Kattenbelt, C. (2008). *Intermediality in Theatre and Performance*. Rodopi.
- Kessler, F. (2003). La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire. *Cinémas*, 14(1), 21–34. <https://doi.org/10.7202/008956ar>.
- Kessler, F. (2004). *Notes on dispositifs*, Utrecht Media Research Seminar in June 2004.
- Klein, A. & Lemay, Y. (2013). Les archives à l'ère de leur reproductibilité numérique. In Joumana Boustany éd., *La médiation numérique : renouvellement et diversification des pratiques*. De Boeck Supérieur. <https://doi-org.ezproxy.ulb.ac.be/10.3917/dbu.chron.2013.01.0037>.
- Larrue, J.-M. (2008). Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive. *Intermédialités / Intermediality*, (12), 13–29. <https://id.erudit.org/iderudit/039229ar>.
- Larrue, J.-M., & Mervant-Roux, M.-M. (2014). Théâtre : le lieu où l'on entend. *L'Annuaire théâtral*, 56-57, 17–45. <https://doi.org/10.7202/1037326ar>.
- Larrue, J.-M., & Mervant-Roux, M.-M. (Dir.) (2016). *Le Son du théâtre. Éléments d'une histoire acoustique et phonique. XIXe-XXIe siècle*. CNRS éditions.
- Latzko-Toth, G. (2019). Objet technique (artefact, instrument, machine, dispositif). *Sciences*, 6. <https://doi.org/10.4000/rsl.1829>.
- Le Tinnier, F., (2014). Dynamique de la voix enregistrée selon Pierre Schaeffer, *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel* 11 | 2014. La voix. <https://doi.org/10.4000/entrelacs.621>.
- Magris, E. (2021). Le regard des spectateurs munis de casques audio. *Études théâtrales*, 69-70, 83-95. <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2021-2-page-83.htm>.
- Masson, B. (2021). *Mettre en ondes. La fiction radiophonique*. Actes Sud.
- Matteoli, J.-L. (2007). L'objet pauvre dans le théâtre contemporain. *Images Re-vues*, 4. <http://journals.openedition.org/imagesrevues/125>.
- Morley, K. (2013). *La tentation du son*. Phonurgia Nova.

- Méadel, C. (1988). Le spectacle sonore, histoire des mises en scène radiophoniques. *Vibrations*, 5, 210-220. <https://doi.org/10.3406/vibra.1988.1038>.
- Méadel, C. (1990). Les images sonores. Naissance du théâtre radiophonique. Techniques et culture. *Maison des sciences de l'Homme*, 16 (juillet-décembre), 135-160. <https://hal.science/halshs-00082721/>.
- Paquin, L.-C. (n.d.). La recherche création comme pratique. (Site personnel). <http://lcpaquin.com>.
- Paranthoën, Y. (2002). *Propos d'un tailleur de sons*. Phonurgia Nova.
- Paranthoën, Y. (2009). *L'art de la radio*. Phonurgia Nova.
- Pavis, P. (2007). *Le théâtre contemporain. Analyse de textes, de Sarraute à Vinaver*. Armand Colin.
- Pavis, P. (2012). *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*. Armand Colin.
- Petitgand, D. (2022). *Mes Écoutes*. Éditions B42.
- Longueur d'ondes. (2025). Signal Wow ! - constellation radioscenique (quand la radio s'abîme sur scène). [Descriptif de performance] <https://www.longueur-ondes.fr/festival/edition-2025/galaxie-radioscenique>.
- Phonurgia Nova. (2021). *Nouvelles fictions sonores : radio Live. Le Collectif Wow !* [Descriptif de workshop]. http://phonurgia.fr/portfolio_page/radio_live/.
- Pisano, G. (2015). De la mise en scène de l'écoute aveugle. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 35(2-3), 45–76. <https://doi.org/10.7202/1051068ar>.
- Quinton, P. (2007). L'artefact : un objet du faire. *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, 08/2. <https://lesenjeux.univ-grenoble-alpes.fr/2007/supplement-a/19-lartefact-un-objet-du-faire>
- Radio Grenouille (2008). Le théâtre des opérations – René Farabet. *Radio Grenouille*. <https://archive.radiogrenouille.com/audiotheque/le-theatre-des-radio-operations-rene-farabet/>
- Rageul, A. (2021). La méthode de recherche-crétion en Arts Plastiques : prescription, prospective et mise à l'épreuve de l'objet », *Belphégor* [En ligne], 19-1 | 2021 <http://journals.openedition.org/belphegor/3893>.

- Rault, C., (2024). Soit dit en passant. In E. Beauflis, C. Deleu & P.-M. Héron (Dirs.), *Le désir de belle radio aujourd'hui. Fiction, Documentaire* (pp. 127-135). Presses Universitaires de Rennes.
- Rosset, C. (2019). Une expérience des frottages. *Komodo 21*, 10. <http://komodo21.fr/une-experience-des-frottages/>.
- Ruiz, E., Tellier, A. et Pénin, J. (2021). Comprendre les transformations de l'industrie musicale. Une approche par le modèle d'affaires. *Revue française de gestion*, 294(1), 79-97.
<https://doi.org/10.3166/rfg.2021.00505>.
- Rykner, A. (2008). Du dispositif et de son usage au théâtre. *Tangence*, 88, 91–103.
<https://doi.org/10.7202/029755ar>.
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Éditions du Seuil.
- Schaeffer, P. (1994). *10 ans d'essais radiophoniques*. Phonurgia Nova.
- Schmitz, S. (2023). Transposer la fiction à la radio-scénie. *RadioMorphoses*, 10.
<https://doi.org/10.4000/radiomorphoses.4655>.
- Schmitz, S. (2024). Créer l'espace radiophonique sur scène. *Thaâtre*, Chantier #8.
<https://www.thaetre.com/2024/01/15/creer-lespace-radiophonique-sur-scene/>.
- Schmitz, S. (2024). La composition musicale comme moteur de réalisation sonore dans la fiction radiophonique. In E. Beauflis, C. Deleu & P.-M. Héron (Dirs.), *Le désir de belle radio aujourd'hui. Fiction, Documentaire* (pp. 137–154). Presses Universitaires de Rennes.
- Sermon, J. (2013). Dispositifs technologiques, expérimentations idéologiques ?. *Représenter/Expérimenter*, None. <https://repex.hypotheses.org/206>.
- Sorbier, M. (2021, décembre 14). *Le point culture. Ce que l'on voit le plus au théâtre vient de l'oreille*, France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-en-cours/ce-que-l-on-voit-le-plus-au-theatre-vient-de-l-oreille-5711600>.
- Timponi, A. (2016). Théâtre radiophonique et culture sonore dans la France de l'entre-deux-guerres. Une histoire du décor de bruit. In Larrue, J.-M., & Mervant-Roux, M.-M. (Dirs.) *Le son du théâtre. XIXe-XXIe siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*. CNRS Éditions, 297-305.

- Tkaczyk, V., & Ribac, F. (2019). Recherche en histoire de l'acoustique moderne. *Revue d'anthropologie des connaissances*, 13(3), S.A.C. <https://doi.org/10.4000/rac.1658>.
- Vandendorp, F. (1999). Un cadre plus que normatif: Les pratiques funéraires. *Hermès*, 25, 199-205.
- Van Drie, M. (2015). L'espace scénique du théâtrophone (1881-1930) et la figure nouvelle du spectateur-auditeur. In J.-P. Garric (éd.), *Modèles et modalités de la transmission culturelle* (1-). Éditions de la Sorbonne. <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.8265>.
- Wolff, F. (2019). *Pourquoi la Musique ?*. Fayard.