

SORTIR (DE L'ESTHÉTIQUE) DU STUDIO

Noémie FARGIER

Ce que je nomme « esthétique du studio » ne désigne pas seulement le fait d'enregistrer en studio mais un mode de production dominant dans la fiction radiophonique en France, impliquant un rapport au texte, au jeu des comédiens, à l'espace et à l'écriture sonore. Aussi énoncerai-je quelques hypothèses pour répondre à des questions esthétiques nées d'une réflexion intermédiale :

- pourquoi les enregistrements de fictions radiophoniques hors du studio sont-ils si rares en France aujourd'hui, alors que les tournages de cinéma en lieu réel sont pratiques courantes depuis les années 1960 ? La radio a pourtant les moyens techniques, depuis les années 1930, d'enregistrer en extérieur ;
- pourquoi la réalisation de fictions radiophoniques est-elle si peu poreuse aux grandes révolutions esthétiques qui ont ébranlé le théâtre, le cinéma, et les arts sonores au xx^e siècle ?

Ma réflexion se fondera sur mon écoute de la radio de service public au cours des dix dernières années. Plus qu'une esthétique, c'est un modèle de création que je questionnerai, en tissant des liens entre la fiction radiophonique et les autres arts sonores, audiovisuels ou dramatiques. Suite aux différentes hypothèses que j'établirai, avec la distance de la chercheuse en arts du spectacle et en études sonores, j'analyserai deux exemples de fictions radiophoniques produites sur France Culture dans les cinq dernières années qui rompent avec ce modèle dominant.

Qu'est-ce que l'esthétique du studio ?

Avant tout, je tiens à préciser qu'il ne s'agit pas de brandir un modèle contre un autre mais de questionner des processus de création au regard des évolutions des autres arts dramatiques et sonores. Tentons d'abord de définir dans ses grandes lignes quelles sont les composantes d'une fiction radiophonique répondant à ce que j'ai nommé « l'esthétique du studio » :

- un texte, écrit ou adapté pour la radio, aux qualités littéraires ou dramatiques reconnues, qui est avant tout écriture verbale. Il prévaut sur toutes les autres composantes de la fiction audio ;
- des voix de comédiens qui disent (ou plutôt lisent) ce texte devant un micro ;
- une qualité d'enregistrement propre à un studio de radio : proximité des voix, son sans défaut ;
- des bruits ou des bruitages qui figurent des actions, des ambiances sonores réalistes qui les situent dans l'espace. On nomme aussi ces bruits « illustrations sonores » ;
- des musiques introduites au moment du montage et du mixage, venant en soutien au texte.

Le terme d'« habillage sonore » prend alors tout son sens : la musique habille les voix des comédiens, les sublime, comme un costume ou la lumière les met en valeur sur scène.

Les points que je souhaiterais questionner concernent deux axes majeurs :

- d'abord, le rapport au lieu, au réel, et au monde extérieur. Le monde clos et silencieux du studio implique une reconstruction du monde *ex nihilo* à partir des éléments sonores. Outre les avantages techniques, il y a là une dimension ludique, qui donne quelques clefs pour comprendre la prévalence de ce modèle. J'aimerais cependant questionner cette clôture, au regard des tournages sonores en extérieur pratiqués dans le cinéma de fiction et les documentaires radiophoniques ;
- un deuxième axe sonde le rapport au texte ou à la partition, et la primauté de ce dernier sur l'événement sonore. Il trouve des échos dans la remise en question du rapport entre texte et mise en scène amenée par Antonin Artaud dans *Le théâtre et son double* en 1938, et de celui entre écriture musicale et partition promue par Pierre Schaeffer avec l'invention de la musique concrète en 1948¹.

Hypothèses

Hypothèse 1

Cette prédominance du studio dans la création actuelle de fictions radiophoniques tient à son héritage théâtral. En termes d'espace sonore, le studio fonctionne sur la même abstraction que la scène de théâtre : le silence est son

1. La musique concrète est réalisée exclusivement à partir de sons enregistrés puis montés et mixés ensemble. Il n'y a donc pas de partition préalable. L'écriture musicale se crée au moment du montage, sur le support d'enregistrement (le disque puis la bande magnétique).

fondement, et les sons du monde extérieur n'y ont pas droit de séjour. Ce silence permet l'émission et l'écoute de voix et de musique.

Ainsi, dans les premiers temps du théâtre radiophonique, les bruits du monde nécessaires à la narration doivent être recréés en direct depuis le studio grâce à un autre art de la *mimesis* nommé bruitage.

L'introduction de sons du monde extérieur, enregistrés puis reproduits, et d'ambiances sonores capables de figurer des lieux réels, est assez tardive et mineure dans l'histoire du son au théâtre (elle remonte aux années 1930 mais s'est développée surtout à partir des années 1970 avec l'usage du magnétophone). Les dramatiques radio, qui sont diffusées en direct jusque dans les années 1950², n'y ont pas recours.

Selon Marion Chénétier-Alev, qui a étudié en profondeur l'histoire des relations entre théâtre et radio, « si le théâtre et la radio se rencontrent instantanément, c'est d'abord que le théâtre du début du xx^e siècle est encore un théâtre de voix, et jusqu'aux années 1960 encore très largement un théâtre de verbe³ ». Elle ajoute :

Étant affaire de voix, de mots, de musiques et de sons, la radio emprunte sans surprise au modèle culturel et social dominant que reste le théâtre jusqu'aux années 1960 [...]. La radio reprend au théâtre son répertoire, ses comédiens, parfois ses salles [...]. À l'instar du théâtre, elle réclame des spécialistes du dire⁴.

Cet héritage théâtral s'est prolongé dans les évolutions de la fiction radiophonique en France. Or si le textocentrisme est remis en question au théâtre, en théorie depuis Artaud, et en pratique avec la multiplication et l'hybridation des formes théâtrales depuis les années 1960, par le développement de créations collectives, de la danse-théâtre, du théâtre visuel notamment (le Living Theatre, Pina Bausch, Bob Wilson pour n'en citer que quelques-uns), et avec l'essor du théâtre postdramatique et des écritures de plateaux au début du xxi^e siècle, ces ruptures esthétiques semblent avoir eu peu de prise sur les évolutions de la fiction radiophonique, des années 1960 à aujourd'hui.

2. « Les dramatiques radio [...] sont diffusées en direct jusque dans les années 1950, ce qui présuppose un véritable engagement physique des interprètes et une prise de risque équivalente à ce qui se produit sur un plateau, sinon plus grande » (CHÉNÉTIÉV-ALEV Marion, « Les archives radiophoniques du théâtre. Du théâtre pour les aveugles à un théâtre de sourd », *Revue Sciences/Lettres*, n° 6, 2019, p. 4, [journals.openedition.org/rsl/1843], consulté le 23 septembre 2024).

3. *Ibid.*, p. 2.

4. *Ibid.*, p. 3.

Hypothèse 2

Pour revenir à l'espace du studio, nous pourrions, à la lumière des quelques moments-clefs de l'histoire de la création radiophonique en France, formuler l'hypothèse que le studio a d'abord fait figure de laboratoire, avant qu'une modalité de production ne s'institutionnalise.

Pendant l'Occupation, Pierre Schaeffer anime le Studio d'essai dans un hôtel particulier de la rue de l'université à Paris, studio né d'un stage de formation d'« exécutants radiophoniques » animé à l'automne 1942 par le metteur en scène Jacques Copeau. Cette radio, d'abord autorisée par le gouvernement de Vichy, enregistre à l'approche de la Libération des émissions clandestines et résistantes. Elle réunit comédiens, techniciens, écrivains, musiciens, avec lesquels s'inventent de nouvelles formes radiophoniques. Pierre Schaeffer y enregistre notamment *La coquille à planètes*, un opéra radiophonique fantastique en huit épisodes, associant parole et musique⁵.

L'expérience du Studio d'essai préfigure le Club d'essai de la radiodiffusion française, animé par le poète Jean Tardieu de 1946 à 1962. Il réunit des poètes, techniciens et comédiens, qui ont la liberté et les moyens de réaliser de nombreuses inventions formelles, dans la rencontre entre le texte, la voix et le micro⁶. L'invention passe alors avant tout par le texte et le travail sur la diction, plutôt que par une écriture spécifiquement sonore.

Pierre Schaeffer, en 1948, invente la musique concrète et développe à la radio de service public un groupe de recherche pour explorer les possibilités expressives du son inscrit sur support : un nouvel art radiophonique et musical est né⁷. La musique concrète doit libérer les sons de leur carcan sémantique et causal : les sons reproduits ne sont plus « sons de », ou vecteurs d'un langage (verbal, musical), ils sont matière, et matériau d'une nouvelle musique. Étonnamment, et peut-être parce que Schaeffer se détourne de la fiction radiophonique pour se concentrer sur son nouveau champ de recherche, les inventions de la musique concrète ont

5. Pour en savoir plus, voir LE BAIL Karine, « Émissions de Minuit », et FERRARI Giordano, « La coquille de Pierre Schaeffer », in KALTENECKER Martin et LE BAIL Karine (dir.), *Pierre Schaeffer. Les constructions impatientes*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 117-127 et p. 129-139. Écouter également le documentaire sonore de Stéphane Bonnefoi, réalisation d'Alexandre Bazin, *Pierre Schaeffer au temps du Studio d'essai (1943-1945)*, 59 minutes, France Culture, émission *Création on air*, 23 juin 2016.

6. Pour en savoir plus, écouter le documentaire sonore de Thomas Baumgartner, *Le Club d'Essai*, 31 minutes, ARTE Radio, 2004.

7. Pour en savoir plus, voir SCHAEFFER PIERRE, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.

peu de prise sur les évolutions de la fiction radiophonique au sein de la radio de service public. Elle semble avoir eu plus d'impact sur la dramaturgie sonore des spectacles (de théâtre et de danse) à partir des années 1970. Ces questions mériteraient d'être creusées dans un article.

La poésie sonore quant à elle, mêlant inventions orales et sonores, et travaillant le son inscrit sur support, en parenté directe avec la musique concrète, semble être restée quelque peu à distance du média radiophonique, avoir plutôt investi le champ de la performance et diffusé ses œuvres *via* l'édition discographique, telles qu'en témoignent les œuvres de Bernard Heidsieck et de Henri Chopin. Les jeux d'influences et les points de rencontre entre la poésie sonore et l'émergence d'un art radiophonique ont cependant été nombreux.

L'*Atelier de création radiophonique*, fondé en 1969 à France Culture par Alain Trutat, et qui a perduré jusqu'en 2018, se fait le laboratoire d'une radio de création, sans séparation de genre (documentaire, fiction, poésie), permettant l'éclosion de langages radiophoniques au pluriel. Il a donné naissance à une « génération de réalisateurs qui sont aussi auteurs des œuvres qu'ils produisent, tels José Pivin, René Farabet, producteur et coordonnateur de l'ACR jusqu'en 2000, René Jentet, Andrew Orr, Yann Paranthoën, Kaye Mortley⁸ ». C'est dans ce contexte qu'une production radiophonique affranchie de sa tutelle littéraire a pu naître, et qu'une véritable sortie des studios a pu avoir lieu, à tous les sens du terme : en enregistrant les sons du monde, et en donnant à entendre d'autres voix que celle des comédiens. L'auteur-réalisateur peut ainsi, équipé de son magnétophone, sortir du studio pour aller à la rencontre du monde extérieur et y revenir pour composer, au montage et au mixage, une écriture sonore singulière, offrant aux auditeurs un parcours d'écoute qui échappe à toute norme préétablie.

Cette liberté et cette temporalité de création se sont malheureusement réduites d'année en année, laissant très peu d'espace dans la radio de service public pour la création radiophonique. La tendance à réduire les coûts et à donner la priorité aux émissions de débats (*talk-shows*) se parachève à l'heure actuelle avec l'essor des podcasts et le déplacement de la radio de création à l'écart des antennes.

Hypothèse 3

J'énonce ainsi aisément la troisième hypothèse, qui peut sembler évidente : pour la création de fictions, la prédominance de l'esthétique du studio repose aujourd'hui principalement sur des contraintes techniques et économiques. Il est

8. CHÉNETIEV-ALEV Marion, art. cité, p. 11.

en effet plus rapide, pratique et moins coûteux de réunir des comédiens dans un studio pour qu'ils y lisent un texte, que de réinventer à chaque production une modalité d'enregistrement et d'énonciation, de déplacer une équipe dans des espaces où les bruits du monde peuvent faire irruption de façon incontrôlée, et de travailler au montage et au mixage une matière sonore pour tisser une écriture singulière. Pourtant des exemples ou contre-exemples existent.

Hypothèse 4

La cause ne peut pourtant pas être exclusivement économique (même si elle est pour la création artistique un facteur fondamental). La quatrième hypothèse que je formule, à la lumière de mes lectures sur l'histoire de la fiction radiophonique à Radio France depuis les années 1970, c'est que les débats esthétiques autour de la fiction radiophonique qui ont animé la Maison de la Radio se sont cristallisés autour de la distinction entre *théâtre radiophoné*, incarné par la figure de Lucien Attoun⁹, et *dramaturgie radiophonique*, défendue par Alain Trutat, au point d'aboutir, après leur départ, à une dissociation trop stricte entre documentaire et fiction.

Blandine Masson explique ainsi :

Le NRD¹⁰ créé par Lucien Attoun, et l'ACR¹¹ inventé par Alain Trutat, dessinent en 1969 le paysage paradoxal de ce qui deviendra la fiction radiophonique, bâtie sur deux conceptions opposées de la radio artistique et profondément irréductibles : la radio au service du théâtre ou bien la radio « huitième art » au cœur du monde du spectacle¹².

Cette séparation actuelle entre fiction radiophonique et documentaire de création est renforcée par la dissociation des budgets dédiés à l'une et à l'autre, et

9. « Lucien Attoun met les atouts du média (rapidité d'intervention, force du direct, proximité avec les auteurs et les auditeurs, résonance de l'imaginaire) au service du jeune théâtre et fait du NRD une pépinière d'auteurs qui ont constitué le répertoire des xx^e et xxi^e siècles : de Bayen à Cormann, de Durif à Danis, de Gabily à Gatti, en passant par Koltès, Lagarce, Minyana, Renaude, Vinaver, Wenzel... Ces auteurs bénéficient à nouveau de distributions remarquables, par des comédiens souvent engagés dans la découverte et la défense des nouvelles écritures. De leur côté les acteurs trouvent à Théâtre Ouvert et au NRD des conditions de travail et une liberté rarement rencontrées au théâtre. La radio diffuse aussi les textes refusés par les salles [...]. Elle continue de la sorte à assurer sa fonction de laboratoire du théâtre contemporain, en y ajoutant celle d'éditeur » (*ibid.*, p. 13).

10. Nouveau répertoire dramatique.

11. *Atelier de création radiophonique*.

12. MASSON Blandine, *Mettre en ondes. La fiction radiophonique*, Arles, Actes Sud, 2021, p. 112.

à la difficulté pour les réalisateurs de circuler entre les deux services. Une dissociation due à l'organisation interne à l'institution Radio France, qui a des conséquences esthétiques, et des répercussions jusque dans les sociétés d'auteur venant en soutien à la création radiophonique, encourageant ainsi deux manières de faire, deux rapports au réel et à la voix, sans dialogue possible. Ainsi, l'association Beaumarchais-SACD¹³ stipule fermement que les fictions documentaires sont inéligibles pour leur bourse d'aide à la création de fictions. La politique de la Société civile des auteurs multimédia (SCAM)¹⁴ semble un peu plus ouverte, puisque la bourse « Brouillon d'un rêve » soutient les projets de documentaires de création, mais aussi d'essais documentaires – ce qui laisse plus de place à l'hybridation des genres et des matériaux.

Hypothèse 5

La cinquième et dernière hypothèse, dans la continuité de la précédente, est que l'organisation des métiers et la division du travail au sein de Radio France ont renforcé un certain conservatisme dans la création radiophonique de fictions :

- par la rareté du recrutement des réalisateurs de fictions, et l'exclusivité qui leur est accordée de réaliser ces fictions. Cette clôture, spécificité française, garantit certes aux réalisateurs choisis la possibilité de vivre de leur métier, mais elle se fait au détriment de réalisateurs extérieurs, issus des domaines du cinéma, du théâtre ou de la création sonore, ou bien venus de l'étranger, qui pourraient contribuer au renouvellement des formes et à l'hybridation des genres ;
- par la dissociation entre réalisateur et auteur, autre spécificité de la radio de service public française. Les cas d'auteurs-réalisateurs relèvent actuellement d'exceptions ;

13. La Société des auteurs et compositeurs dramatiques, fondée par Beaumarchais en 1777, réunit des auteurs et autrices d'œuvres de fiction pour le spectacle vivant et l'audiovisuel, et se charge de la gestion de leurs droits. Elle héberge l'association Beaumarchais-SACD dont les missions portent sur le soutien aux auteurs émergents.

14. La SCAM, créée en 1981, réunit à l'origine des réalisateurs.trices de documentaires audiovisuels, dont elle gère les droits. Elle gère désormais également « les œuvres sonores et radiophoniques à caractère documentaire, littéraire et journalistique », « les œuvres écrites, scientifiques, de presse écrite [...] pour la lecture et l'adaptation de leurs œuvres à la radio et à la télévision notamment » ainsi que « les images fixes : photographies, illustrations, graphismes, dessins ». Si les œuvres de spectacle vivant (textes, mises en scène) ainsi que les fictions audiovisuelles et radiophoniques sont exclues de son répertoire (car gérées par la SACD), celui-ci est plus ouvert en termes de genre, à l'image de la diversité des supports qu'il rassemble (audiovisuel, sonore, Web, photographique, écrit).

– par la présence d'un comité de lecture au sein du service des fictions, qui tout en permettant une ouverture du côté des auteurs, continue d'accorder la primauté au texte, plutôt qu'au projet de réalisation radiophonique. Les recrutements de jeunes réalisateurs et réalisatrices, en 2009 et 2014¹⁵ et l'inventivité de certaines et certains d'entre eux ont toutefois contribué au renouvellement des formes de la fiction radiophonique ces dix dernières années.

Deux contre-exemples

Quelques productions récentes sortent de ce que j'ai nommé « l'esthétique du studio », et font entendre leur différence, non pas seulement en décrochant l'enregistrement des fictions par une sortie des studios de Radio France, mais en renouvelant les modalités de la narration sonore et de la direction d'acteur, se détachant par là d'une « manière de faire » instituée dans la réalisation des fictions à Radio France. Nous verrons en quoi le cadre artistique et humain dans lequel ces œuvres sonores ont pu être réalisées opère à la fois une ouverture et une rupture par rapport au mode de production majoritaire.

Le chagrin (Julie et Vincent)

La série radiophonique *Radiodrama* sur France Culture, initiée par Alexandre Plank, en collaboration avec d'autres réalisateurs de France Culture, crée depuis 2013 de libres adaptations radiophoniques de spectacles de la scène contemporaine, et plus récemment de films. La réalisation a lieu en collaboration entre les réalisateurs de France Culture et les créateurs de l'œuvre initiale. Cette réinvention collective procède d'une double ouverture : en invitant des metteurs en scène extérieurs à coréaliser au sein de Radio France, et en sortant ensemble du studio. Les tournages prennent place en extérieur ou en lieu réel, et les acteurs-trices, professionnels ou non, se réapproprient le texte grâce à l'improvisation. *Exit* lecture et belle diction, pour recueillir, *via* les micros, le mouvement et la vie, des instants fugaces par lesquels se réinvente, sur le support audio, la manière d'écrire des fictions.

Ainsi *Le chagrin (Julie et Vincent)*, adapté du spectacle de Caroline Guiela Nguyen, a été coréalisé en 2015 par Alexandre Plank, Caroline Guiela Nguyen, et

15. Un concours pour l'agrément de six réalisateurs-trices de fictions à Radio France a également eu lieu en juin 2022.

le créateur sonore Antoine Richard¹⁶. La dramaturgie radiophonique du *Chagrin* est construite sur les échanges téléphoniques entre un frère et une sœur à un moment où ils se confrontent à la mort de leur père, et sur la remémoration de leurs échanges passés. Les dialogues et les messages vocaux, tous improvisés, donnent à entendre les espaces antagonistes où se trouvent les deux personnages, l'une vivant dans la métropole parisienne et l'autre dans leur village d'origine, et soumet leurs échanges aux aléas du réseau téléphonique et du bruit ambiant. La parole, aussi spontanée que sinueuse, laisse place aux télescopages et aux associations d'idées, mais aussi aux hésitations, aux silences, aux bafouillements et aux répétitions, comme dans un réel échange verbal.

Aux voix téléphoniques et aux situations dialoguées, enregistrées en lieu réel, s'associe parfois une composition électroacoustique discrète ou une mélodie au violoncelle, ainsi que des paroles d'enfants, situées dans un tout autre espace. Celles-ci, également improvisées, semblent répondre à la question « À quoi ressemble le chagrin ? », et résonnent avec les émotions qui traversent les personnages – leur chagrin, dont on entend les symptômes vocaux, mais aussi la nostalgie de l'enfance générée par la perte. Introduisant un autre niveau de narration, elles amènent aussi une parole documentaire, en ce qu'elles sont issues d'une collecte. L'œuvre sonore se termine néanmoins avec un dialogue « joué » par deux enfants, accompagné par une mélodie au violoncelle. Les deux enfants reprenant tant bien que mal les rôles et les « textes » de Julie et Vincent clôturent la percée du réel, et rendent ainsi audible la fabrique de la fiction. L'intromission du réel dans la fiction ne recherche donc pas seulement une parole vériste permettant de créer l'illusion, mais semble relever d'une pensée de la mise en scène où la narration sonore donne à entendre son matériau afin de sortir de la convention.

16. *Le chagrin (Julie et Vincent)*, réalisé par Alexandre Plank, avec Caroline Guiela Nguyen et Antoine Richard, France Culture, *L'Atelier fiction*, série *Radiodrama*, 23 juin 2015, 60 minutes. *Variation radiophonique autour du Chagrin*, un spectacle de la C^{ie} Les Hommes Approximatifs, mis en scène par Caroline Guiela Nguyen, créé le 31 mars 2015 à la Comédie de Valence. Avec : Dan Artus (Vincent), Chloé Catrin (Julie), Alexandre Plank (Matthieu), et la participation des élèves de CE1 de l'école Jules Vallès à Valence. *Le chagrin (Julie et Vincent)* a reçu le prix Italia 2016 et le Grand prix de la SGDL 2016. L'œuvre est audible sur le site de France Culture, [www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-atelier-fiction/le-chagrin-julie-et-vincent-3579873] et sur la page Soundcloud d'Antoine Richard [soundcloud.com/malentendu/lechagrin], consultés le 26 février 2023.

Le point sur la carte

Penchons-nous maintenant sur une autre réalisation, brouillant les pistes entre réel et fiction, et jouant de différentes strates de narration, *Le point sur la carte* de Benjamin Abitan.

Cette fiction radiophonique, diffusée sur France Culture en janvier 2020, a bénéficié pour son écriture d'une résidence à l'Institut français de Jérusalem. Fiction d'une autofiction documentaire, elle met en scène Antoine Assouline, narrateur et protagoniste, réalisateur de radio bénéficiant d'une résidence à l'Institut français de Jérusalem, partant à la recherche de son père Alain, « archéologue de bibliothèque », juif séfarade « sioniste comme on pouvait l'être dans les années 1960, sans avoir nécessairement fait toutes les mises à jour », qui a vécu et travaillé en Israël et y est retourné pour chercher les traces d'un ostracon devant lui indiquer l'emplacement du temple de Salomon. Connu pour détester le terrain, il semble avoir disparu dans le désert, ou dans sa quête impossible. Son fils, Antoine, avec lequel il entretient des rapports compliqués, notamment au sujet du conflit israélo-palestinien, part à son tour sur les lieux et mène l'enquête auprès des personnes qui ont connu son père en Israël. Le documentaire dans la fiction bénéficie ainsi d'un travail de terrain, permettant à Antoine de mieux connaître son père et de maîtriser un peu mieux le « dossier » du conflit territorial et religieux. Ce contact avec le terrain et cette modalité de l'enquête déterminent la forme que prend la fiction radiophonique en train de se faire.

Elle est structurée par une narration à la première personne, où Antoine s'adresse à son amie Inès, elle-même en déplacement de l'autre côté du globe, en Équateur, et cette narration s'apparente tantôt au journal de bord de son enquête à Jérusalem, tantôt à un journal intime, livrant des récits de rêves, des fantasmes et autres confidences. À cette narration, dont la qualité sonore est celle d'un enregistrement en studio, s'entrelacent des scènes dialoguées, réelles ou rêvées, venant soutenir ou illustrer son propos. La majorité d'entre elles sont issues d'un enregistrement de terrain, par le narrateur/protagoniste lui-même, venant rencontrer les autres protagonistes de son histoire et les enregistrant à l'aide d'un appareil portable, souvent à leur insu. Ces enregistrements donnent à entendre l'acoustique des différents lieux (rue, appartement, salle de cours ou de conférence) et le positionnement du micro qui, souvent posé sur une table, capte les bruits à proximité, ainsi que des frottements accidentels.

Sortant, en même temps que du studio, de l'esthétique d'un son parfait, et d'une prise de son invisible, les « tranches de vies » du *Point sur la carte*, souvent coupées par l'arrêt accidentel ou impromptu de l'enregistreur, donnent à entendre

à la fois une prise de son du réel, et la fiction en train de se faire. Antoine interroge ainsi certains de ses interlocuteurs à l'Institut français sur la crédibilité des personnages qu'il est en train de composer. La fabrique de la fiction est assumée, alors que le terrain lui-même, la forme de l'enquête, donne toute sa crédibilité aux paroles recueillies par l'enregistreur. Mais le narrateur est un menteur, nous le savons, non pas seulement du fait de son plaisir à affabuler et à entrer dans sa mythologie familiale, mais aussi parce qu'il affirme régulièrement à ses interlocuteurs (qui nous semblent alors bien réels) qu'il n'est pas en train d'enregistrer, alors même que nous entendons les manipulations de son appareil. À ces enregistrements faits main s'ajoutent des messages vocaux de membres de la famille ou d'amis d'Antoine, qu'il écoute pendant son séjour en Israël. Une musique ou un design sonore accompagne certains moments de narration, contrastant avec les fragments de réel des situations enregistrées (dans lesquelles on entend parfois une musique diégétique). Ces différentes strates narratives et sonores créent une sensation de foisonnement, rendant l'écoute active, car stimulée par différentes qualités de sons, un montage qui bascule d'un niveau de narration à l'autre ou bien les superpose, et un jeu de pistes dans lequel le narrateur nous embarque. L'enquête menée par Antoine permet aussi de retraverser le conflit israélo-palestinien (dont il est dit dès le début qu'il maîtrise mal le dossier), à travers les points de vue souvent antagonistes des personnages (dont deux frères, l'un sioniste vivant sur les territoires occupés, et l'autre engagé auprès des Palestiniens).

La dimension documentaire apporte une ouverture salutaire dans le monde de la fiction radiophonique. Ce qu'on entend peut ainsi faire penser à certains films documentaires d'auteurs, intimes, où les réalisateurs reviennent sur les traces de leur histoire familiale. Or si le réalisateur du *Point sur la carte* en est aussi l'auteur et l'interprète, il se différencie de son personnage par le prénom qu'il lui a attribué, inscrivant par là son œuvre dans les codes de la fiction, alors même que son personnage réalise à la fois une enquête de terrain et une autofiction sur un mode documentaire.

Un autre rapport au texte et au jeu

Si *Le chagrin* et *Le point sur la carte*, fictions toutes deux récemment produites et diffusées par France Culture, sortent de ce que j'ai nommé l'« esthétique du studio », ce n'est pas seulement parce qu'elles ont été enregistrées hors des studios de Radio France, mais parce qu'elles proposent un autre rapport au texte et au jeu, et rendent les frontières entre documentaire et fiction plus poreuses. Une enquête auprès des deux réalisateurs permet d'en savoir un peu plus sur les coulisses de ces créations.

Les lieux et modalités de tournage d'abord. Dans *Le chagrin* comme dans *Le point sur la carte*, si aucune scène n'a été enregistrée en studio, le lieu que nous entendons est rarement celui où l'enregistrement a pris place. Ainsi le hall de la Maison de la Radio est devenu un hall de gare, grâce à son acoustique, la présence d'un piano, et l'ajout, au montage, d'ambiances sonores prises dans le lieu en question. D'autres espaces privés (appartements) ou publics (université, rue, café, parc), situés à Paris, constituent les différents lieux de tournage, que l'action ait lieu à Paris ou ailleurs. Ainsi un lieu peut en devenir un autre et la réalisation donner l'illusion d'un tournage en lieu réel. Cependant, l'acte de sortie du studio dépasse la stricte prise de son *in situ*. Elle est frottement avec le réel et porosité aux lieux. Dans *Le point sur la carte*, la résidence d'écriture à Jérusalem, bien antérieure à la réalisation, a ainsi permis un travail de terrain préalable, qui donne toute son épaisseur à l'écriture et se trouve réinjecté dans la réalisation sonore.

En 2014, je suis parti un mois en résidence à Jérusalem, sans matériel d'enregistrement, et j'y ai écrit une première version du texte à partir d'entretiens avec des gens là-bas, parfois enregistrés avec mon téléphone puis retranscrits. La plupart des personnages sont donc des mélanges à partir de plusieurs entretiens différents. Le texte avait été acheté par France Culture mais pas mis en production avant 2018 (j'étais devenu réalisateur dans l'intervalle). On a alors tout tourné en une semaine à Paris, en janvier 2019.

Mais il y a quand même des sons de Jérusalem : entre-temps, deux de mes amies y sont allées pour d'autres raisons et en prévision de cette production j'ai demandé à chacune de tourner des ambiances dans certains lieux (l'École biblique, la Cité de David, le mur des Lamentations...). C'est donc un mélange, mais c'est du cas par cas en fonction des scènes. Par exemple la scène qui se passe dans le Cité de David avec un des frères est tournée dans une impasse à côté de la radio et mixée avec une ambiance du vrai lieu, pareil pour le Kotel, etc.¹⁷.

Si les scènes du *Chagrin* et du *Point sur la carte* semblent avoir été véritablement enregistrées dans les lieux de l'action, c'est grâce à une observation fine de l'acoustique des lieux par les réalisateurs, et de son impact sur la diction. L'environnement sonore accidente la parole, la hache parfois, la rend difficilement audible pour l'interlocuteur, comme c'est le cas dans *Le chagrin*, où Julie, en panique à la gare de Lyon, peine à se faire entendre au téléphone, à cause du bruit ambiant et d'une personne jouant d'un de ces pianos en libre-service dans les gares. Plusieurs échanges téléphoniques sont de plus perturbés par la mauvaise qualité du réseau et les bruits parasites.

17. Benjamin Abitan, propos recueillis par courrier électronique, le 30 août 2021.

Plutôt que de donner la priorité à la clarté et à la fluidité de la diction (comme c'est le cas des nombreuses productions où les comédiens lisent), la direction d'acteur intègre ici le paramètre acoustique et cherche, plutôt que la « belle voix », ce qui va venir l'érailler, la bousculer. Le texte n'est plus « mis en voix », il est incarné, oublié, réinventé. Si Alexandre Plank, avec *Radiodrama*, privilégie l'improvisation, laquelle se fait réécriture d'une forme dramatique (ou cinématographique) en collaboration avec les comédiens, Benjamin Abitan, dans *Le point sur la carte*, écrit et dirige des dialogues « en partie improvisés, mais assez marginalement, sauf pour certaines scènes¹⁸ ». Comme au cinéma, il a demandé aux comédiens, pour cette réalisation, d'apprendre le texte, ce qui est très rare dans l'enregistrement de fictions radiophoniques, et qui a valu aux comédiens une rémunération un peu plus importante. Un temps de répétition en amont des scènes clefs a également été mis en place. Et la différence s'entend, puisque c'est une parole incarnée, sentie et réinventée qui est captée par les microphones dans les scènes dialoguées. D'où cette impression, par analogie, de prise de son documentaire ou d'improvisation.

Ainsi les deux fictions que je donne en (contre-)exemple reprennent au cinéma et au théâtre ses méthodes de jeu, ainsi que leur temporalité. Elles s'inscrivent dans un travail au long cours, qu'il s'agisse de la phase de recherche et d'écriture ou du travail avec les comédiens. Si la durée du tournage est similaire à celle des autres fictions produites par France Culture, le temps de création qui précède donne de la voix à ce que nous entendons, de l'épaisseur, et c'est alors une écriture affirmant sa singularité et sa spécificité radiophonique qui prend forme dès la prise de son.

Le statut de l'auteur est aussi le pivot de cette esthétique. Auteur, acteur et metteur en scène, parallèlement à son métier de réalisateur à Radio France, Benjamin Abitan est l'auteur, le réalisateur et l'interprète principal du *Point sur la carte*. S'il ne souhaitait pas au départ faire partie de la distribution, mais a bénéficié de la possibilité qui s'est alors ouverte de diriger les scènes depuis l'intérieur « en jouant directement avec les autres comédiens plutôt qu'en leur donnant des indications entre les prises¹⁹ », son double rôle d'auteur et de réalisateur, qui est de l'ordre de l'exception dans les productions de France Culture, amène l'écriture radiophonique vers un registre intime, plutôt privilégié dans les documentaires, et permet de jouer sur l'équivoque de l'autofiction. Ce double et triple statut rapproche cette production de la création des films d'auteur, ainsi que du théâtre,

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

donnant à entendre non seulement la voix mais aussi l'écriture scénique d'auteurs-metteurs en scène.

Alexandre Plank, quant à lui, agit en groupe, avec des collaborateurs qu'il connaît souvent de longue date²⁰. Le geste de réécriture radiophonique du *Chagrin* est un acte collectif impliquant l'autrice et metteuse en scène du spectacle d'origine, le créateur sonore de la compagnie ainsi que les deux comédiens, entraînés par le savoir-faire d'un homme de terrain et de radio. L'ouverture et la générosité dont il témoigne contribuent à la réinvention d'un genre, et à l'affirmation d'autres approches possibles, en dehors et au sein des carcans de l'institution.

Les deux réalisateurs, faisant bouger les lignes et les ondes de la fiction radio, ont été récompensés par de nombreux prix, envoyant là des signaux encourageants pour que les auteurs, réalisateurs et acteurs de fiction radio s'échappent d'une esthétique qui les confine dans des studios hors du monde et du temps.



Ce que j'ai essayé de questionner à travers mon analyse, et le souhait que je formule de sortir de l'esthétique du studio, ce sont les mécanismes par lesquels un art aussi poreux aux autres arts que la radio, et qui a su montrer à travers son histoire le laboratoire de création qu'elle pouvait être, a pu à la fois se couper d'un certain nombre de possibilités expressives du médium sonore, et rester hermétique aux renouvellements esthétiques qui ont eu lieu dans les arts frères. Les exemples que j'ai pu donner témoignent cependant des expérimentations, certes mineures, mais audibles dans la fiction radiophonique de cette dernière décennie sur France Culture, et c'est aussi la diversité des modalités de créations qui fait la richesse de ses programmes.

20. À titre d'exemple, Alexandre Plank a rencontré Caroline Guiela Nguyen lors de sa formation à la dramaturgie/mise en scène à l'école du TNS, et Antoine Richard dans l'une des productions théâtrales sur lesquelles il a été engagé à sa sortie de l'école.