Les écrivains hommes de radio (1940-1970)

Pierre-Marie Héron

► To cite this version:

Pierre-Marie Héron (Dir.). Les écrivains hommes de radio (1940-1970). Presses universitaires de la Méditerranée, 260 p., 2001, 2-84269-486-4. hal-03340197

HAL Id: hal-03340197

<https://hal.science/hal-03340197>

Submitted on 10 Sep 2021

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

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

Série « Littérature et radio »

Déjà paru :

Les écrivains à la radio : les Entretiens de Jean Amrouche. Études et documents écrits et sonores réunis par Pierre-Marie Héron, 160 pages et deux CD audio, 2000. 30,55 €

Service des Publications de l'Université Paul-Valéry
Route de Mende
34199 Montpellier Cedex 5 (France)
publications@univ-montp3.fr

Les écrivains hommes de radio

(1940-1970)

Ouvrage publié avec le soutien
de la Région Languedoc-Roussillon

© 2001 Centre d'Étude du XXe siècle de l'Université Paul-Valéry pour les communications.

© Phonothèque de l'INA pour tous les droits de production des enregistrements radiophoniques.

© Éditions Gallimard pour les enregistrements radiophoniques de textes de Clancier, Eluard, Fargue, Mohrt, Supervielle et l'interview de Paulhan.

© Éditions Mercure de France pour les enregistrements radiophoniques de poèmes de Reverdy repris dans *Main d'œuvre*.

Tous droits réservés aux auteurs, aux interprètes ou à leurs ayants droit pour les autres textes de la section « Documents » et les autres enregistrements radiophoniques.

Sommaire

Pierre-Marie Héron	
<i>Avant-propos</i>	7

Communications

Georges-Emmanuel Clancier	
<i>Le poète et les ondes</i>	15
Bernard Grenié.	
<i>Le micro et la plume</i>	23
Robert Prot.	
<i>Jean Tardieu & le Club d'Essai</i>	31
Pierre Dellard.	
<i>Paul Gilson, un poète directeur des Services artistiques de la RTF</i>	41
Pierre-Marie Héron.	
<i>Paul Gilson : l'ombre de l'œuvre</i>	53
Frédéric-Jacques Temple.	
<i>Les vases communicants</i>	65
Émile Noël.	
<i>De François Billetdoux inventeur du réel à Radio-Surface</i>	71
Laïla Ben Ezzedine.	
<i>François Billetdoux : la voix des ondes, voie de la création théâtrale</i>	83
Hatem El Hicheri.	
<i>Jean Amrouche : de l'entretien radiophonique comme genre littéraire</i>	91
Georges Peyrou.	
<i>La parole est une aube</i>	111

Documents

Paul Gilson. <i>On demande des œuvres après les hors-d'œuvre</i> (1951).....	119
Programmes du Club d'Essai pour 1946 et 1947.....	123
Jean Tardieu. <i>Le Club d'Essai et son apport à l'effort culturel de la RTF</i> (1956).....	131
Jacques Charpier. <i>Diction poétique et radiophonie</i> (1957).....	139
Enquête sur la diction poétique (1956-1957).....	147
Entretien de François Billetdoux avec Agathe Mella (1988).....	177
G.-E. Clancier. <i>Province et radiodiffusion</i> (1953).....	189
F.-J. Temple. Le Centre d'Essai de Montpellier (1969).....	199
F.-J. Temple. Un écrivain à la radio (1999).....	201

Phonographie

Paul Gilson.....	221
Georges-Emmanuel Clancier.....	229
François Billetdoux.....	241
Frédéric-Jacques Temple.....	250

Tables

CD.....	257
Auteurs.....	259

Avant-propos

PIERRE-MARIE HÉRON

Cet ouvrage présente les Actes d'une Journée d'étude qui s'est tenue à Montpellier en novembre 2000, augmentés de documents et d'archives radiophoniques. L'ensemble s'efforce de proposer des éclairages croisés, études, témoignages, archives, sur les « années Gilson », moment particulièrement important dans l'histoire littéraire du XXe siècle comme dans l'histoire de la radio, en province et à Paris, autour de quelques grandes figures d'écrivains hommes de radio : Paul Gilson, Jean Tardieu, Georges-Emmanuel Clancier, François Billeldoux, Frédéric-Jacques Temple, Jean Amrouche.

On ne peut présenter un tel sujet sans songer à l'imposante anthologie de près de six cents pages, réunissant plus de quatre-vingts noms, que Marcel Sauvage a consacrée en 1969 aux *Poètes de l'ORTF*. Elle dresse une liste longue et parfois inattendue de poètes connus ou inconnus dont la radio fut, de plus ou moins près et plus ou moins longuement, le métier. Y figurent bien entendu les écrivains autour desquels la Journée d'étude dont ce livre est issu s'est organisée, et qui pour certains nous ont fait l'honneur de participer aux travaux. Mais il faut citer aussi Gabriel Audisio, André Beucler, Alain Bosquet, Jean Cayrol, Luc Decaunes, Louis Foucher, Max-Pol Fouchet, Armand Guibert, Pierre Jean Jouve, René de Obaldia, Georges Ribemont-Dessaignes, Jean Rousselot, Pierre Seghers ou Philippe Soupault. Et encore, en élargissant aux écrivains en général et à d'autres postes, François-Régis Bastide, Marc Bernard, Jean Carrière, André Chamson, Bernard Clavel, Georges Duhamel, Pierre Emmanuel, André Fraigneau, Roger Grenier, Bernard-Marie Koltès, Philippe Labro, Jean Lescure, Robert Mallet, Claude Mourthé, Raymond Queneau, Roger Richard, Armand Salacrou, Michel Tournier, etc.

Bref, la liste est longue des écrivains qui ont été aussi hommes de radio, directeurs, programmeurs, producteurs, réalisateurs, chroniqueurs, et à propos desquels tout spécialement la question des interactions entre littérature et radio semble pouvoir être posée. Qu'ont-ils apporté à la radio du fait d'être écrivains ? Qu'ont-ils retiré pour leur œuvre de leur métier d'homme de radio ? La perspective de nos travaux était donc double. D'abord, éclairer le rôle institutionnel joué par certains écrivains dans des fonctions de direction, de régulation, de production, bref dans des postes de responsabilité ou de culture à la radio d'Etat, notamment dans des stations régionales mais souvent dotées après-guerre d'une puissance d'émission très large pouvant modifier les équilibres entre Paris et province. C'est le point de vue de l'histoire littéraire, qui rejoint celui de l'histoire culturelle. Ensuite, découvrir à travers quelques individualités littéraires comment cet art mécanique moderne qu'est la radio a pu entrer dans une problématique littéraire, rencontrer ou influencer une conception de la littérature, exercer ou non une attraction esthétique, susciter ou influencer d'une manière ou d'une autre, par ses servitudes et ressources propres, des textes. C'est le point de vue de la création littéraire.

Or, au moment d'entrer dans ces questions, il faut bien goûter le petit vertige d'ignorance qu'elles provoquent. L'histoire, qui a donné ces dernières années quelques travaux importants sur la radio, en a maintenant pris la mesure dans ses aspects institutionnels, économiques, politiques et d'archive du temps présent, et dans ses enjeux culturels. Elle n'a pas encore un discours très construit, en revanche, sur ses aspects d'art, ses œuvres, ses réalisateurs, ses programmes littéraires, ni ses écrivains. L'histoire littéraire, de son côté, a presque complètement négligé jusqu'à présent, d'une part le rôle de la radio dans la création, la diffusion et la critique des œuvres littéraires, d'autre part, ce qui échappe à l'histoire culturelle, l'influence du médium sonore sur la création littéraire. Elle a commencé, notamment au sein de l'Institut Mémoires de l'Edition contemporaine (Imec), à donner des travaux fouillés et systématiques sur les revues. Elle laisse encore très largement le champ des médias non écrits à des disciplines voisines comme l'histoire et les sciences de la communication, peu aptes à aller jusqu'au bout d'une étude de faits littéraires. On saluera cependant nos collègues des Universités de Clermont-Ferrand, de Pau et de Lyon qui, par des colloques ou journées analogues, ont commencé de frayer des voies dans ce domaine ; en attendant le prochain colloque de Montpellier sur *Les écrivains et la radio* (23-25 mai 2002).

*

Des communications rassemblées, ainsi que des discussions qui les ont suivies et que nous publions aussi, ressort d'abord une esquisse de périodisation conforme au sentiment des acteurs de l'époque d'avoir vécu, durant les « années Gilson » (1946-1963), un âge d'or de la radio, dont l'existence miraculeuse tient, comme toujours, à la conjonction de nombreux facteurs convergents.

Soulignons ici les corrélations intéressantes proposées par Georges-Emmanuel Clancier entre la vitalité du mouvement surréaliste tourné vers l'exploitation du « stupéfiant image », à l'époque du cinéma muet, d'une part, et ce qu'il appelle les « retrouvailles entre le poème et le chant intérieur du poète » lorsque, dans les années 30, accompagnant le passage du muet au parlant et le développement de la radio, l'audition interne que tout écrivain a toujours eue de son texte se réveille au souci du rythme, de la matérialité sonore et de la voix, regagnant ainsi une dimension vocale et orale progressivement estompée depuis l'invention de l'imprimerie. Dimension spécialement importante dans les années de guerre, années de drame, où le caractère prophétique et lyrique de la poésie s'est accusé en même temps qu'elle retrouvait un public. Or, comme Georges-Emmanuel Clancier le souligne, ce sont pour beaucoup des poètes de la Résistance que l'on retrouve ensuite, aussi bien en province qu'à Paris, à différents niveaux de la Radiodiffusion d'Etat. Une radio disposant du monopole de diffusion et donc libre des préoccupations de concurrence, où ils apportent, avec leur jeunesse, leur sens de la poésie à haute voix et un désir véritable de servir la société de leur temps et de multiplier l'audience de la littérature.

A quoi est lié, à l'autre extrémité de la période dessinée, 1940-1970, le sentiment de fin d'époque si fortement ressenti et souligné par tous les témoins des « années Gilson » et notamment ici Emile Noël et Frédéric-Jacques Temple ?

Des écrivains, des poètes hommes de radio, il n'en manque pas. Mais il n'y a plus ces pilotes que furent, au lendemain de la guerre et pour de longues années, Jean Tardieu au Club d'Essai, Wladimir Porché et Paul Gilson à la tête de la Radiodiffusion nationale. Disparaît aussi la connivence existant, malgré des incompréhensions locales, entre les responsables des Services administratifs à Paris et en région et des hommes de radio écrivains soucieux d'un équilibre entre différents genres de qualité, incluant la chanson, le folklore, les « variétés littéraires ». Après la mort de Gilson, la rotation est constante, dans les postes de direction, soit de journalistes, soit d'énarques, de politiques ignorants du métier et trop vite appelés à d'autres fonctions pour pouvoir construire dans la confiance et tenir dans la durée. S'y ajoute la réforme des programmes engagée par Roland Dhordain en 1963 pour « moderniser » la radio d'Etat et lutter contre la concurrence très forte des postes périphériques, tout spécialement d'Europe 1. On peut dire qu'alors l'ère des poètes se clôt, que l'humanisme radiophonique a vécu, ou encore ce « pragmatisme utopique » qu'Emile Noël nous fait voir dans l'action de François Billeldoux. Sa vive et libre analyse nous montre là une des raisons de la dérive amorcée dans les années 1960 vers une radio assujettie à des impératifs de technologie et d'audimat plus que de culture et de création.

L'âge d'or de la radio a donc été l'âge où, contre toute raison peut-être, une « radio d'écrivains » a pu exister, dirigée, animée, produite en grande partie par des poètes, des écrivains, des hommes de culture, des journalistes ayant le sens poétique. Pour le bénéfice de la littérature : c'est durant ces années que la radio d'Etat, en favorisant de manière délibérée et à grande échelle la diffusion du théâtre et de la poésie auprès du public le plus large, réduit le fossé qu'une attitude romantique de dédain de l'écrivain pour une société de barbares et de béotiens qui ne le comprennent pas, avait creusé au cours du XIXe siècle.

Deux communications rappellent l'importance de deux grands acteurs de ces années, Jean Tardieu et Paul Gilson. Les souvenirs de Robert Prot sur le Club d'Essai, dirigé de 1946 à 1960 par le premier, donnent une idée de l'extraordinaire richesse du milieu littéraire et artistique agrégé par le poète autour de l'art radiophonique dans tous les domaines, malgré, faut-il le dire, la modestie des cachets, qui a beaucoup fait (avec la répugnance à confier une œuvre à un média périssable) pour retenir certains de travailler pour la radio. L'importance et la qualité des émissions et des collaborateurs peut être appréciée à la lecture des Programmes des deux premières années repris dans les « Documents », et de la conférence faite par Tardieu dix ans plus tard à l'Unesco, sur « l'apport culturel » du Club d'Essai à la RTF. Pierre Dellard, ancien collaborateur de Paul Gilson, rappelle de son côté le rayonnement de ce « petit romantique » en poésie (Clancier) devenu un bâtisseur exceptionnel, servi par son sens du merveilleux, par le sentiment de l'époque, par sa longévité à la tête des Services artistiques de la RTF. C'est sous son impulsion que se sont multipliées et diversifiées les émissions culturelles, dramatiques et de poésie, les magazines, chroniques, tribunes littéraires et artistiques. Le bilan esquissé met en évidence l'action de Gilson, non seulement pour intéresser les auteurs à l'expression radiophonique, mais pour les soutenir matériellement, par une politique de commande et de promotion phonographique suivie.

La province ne doit pas être oubliée ici. Bernard Grenié et Frédéric-Jacques Temple, lui-même ancien directeur de la station régionale de Montpellier, nous rappellent les noms de ces écrivains, devenus souvent leurs amis, qui, dans les années 1950-1960, ont œuvré aux commandes des stations régionales. Une conférence et un court article du second repris dans les « Documents » permettent de sentir de ce qu'a été cette belle aventure à Montpellier, station quelque peu à part il est vrai par la présence en son sein, jusqu'en 1974, d'un Centre d'Essai inspiré du Club d'Essai parisien. Dans tous les cas, la très bonne entente entre les stations régionales et la direction parisienne, faite d'échanges de programmes et d'un souci partagé de culture, a certainement aidé à la qualité d'ensemble du réseau. Dans ces années où la puissance des émetteurs régionaux a complètement changé leur auditoire et de ce fait la « conscience du rayonnement d'audition », la question des programmes émanant d'une station de province est même d'actualité, comme en témoigne la conférence de Georges-Emmanuel Clancier (« Documents »).

*

Touchant la création littéraire, on peut exprimer un petit étonnement, comme auditeur des poètes participant à la Journée d'étude. On pouvait s'attendre à ce que Georges-Emmanuel Clancier parle très directement d'un poème qu'il a écrit pour la radio comme *Journal parlé* (1949) ou de ses deux pièces radiophoniques de 1950 et 1951, ou que la relation pointée par Frédéric-Jacques Temple entre son expérience radiophonique et son œuvre soit plus développée. Mais aussi bien il faut constater qu'avec eux, on n'a pas affaire en réalité à des écrivains très prolifiques en matière de textes radiophoniques. Curieusement même, les écrivains engagés par métier dans la radio ne semblent pas avoir beaucoup écrit pour elle. Georges Peyrou donne un prolongement suggestif à ce qu'une telle retenue peut donner à réfléchir, en fondant sa distinction entre l'écrivain de texte et l'écrivain de parole sur des écrivains qui n'ont pas connu l'âge radiophonique, Flaubert et Stendhal ; écrivains dont les textes montrent ou non une qualité radiophonique à l'occasion d'une adaptation. Réalisateur expérimenté, ayant travaillé sur des textes tant contemporains que classiques, il cerne ici ce qu'écrire pour la radio veut dire : une invention en direct de la parole, créatrice d'images sensibles, d'espaces entendus de l'intérieur, d'ambiances enfin, en toute connaissance des moyens techniques qu'offre la radio pour donner à voir par l'oreille.

C'est dire que, même si la relation à un nouveau médium technique peut engager certains à défendre un art spécifiquement radiophonique, la division n'est peut-être pas aussi solide qu'elle y paraît. C'est en tout cas le sentiment de Georges-Emmanuel Clancier dans un entretien de 1969 repris dans le CD 1, où il s'explique aussi sur son poème radiophonique *Journal parlé*. De même que, pour la poésie, la diction à la radio peut donner un volume sonore, accomplir, révéler des aspects sensibles à l'oreille seule, comme c'est le cas avec la poésie de Gilson, sans pour autant apporter une marque spécifique au texte littéraire, de même pour l'ensemble des genres, il n'y a pas lieu de considérer que ce nouveau médium technique a été responsable d'un genre littéraire particulier, à

l'exception notable de l'entretien-feuilleton radiophonique, genre inventé par Jean Amrouche auquel nous avons consacré un précédent livre-CD et dont Hatem El Hicheri étudie ici minutieusement la poétique en donnant une valeur herméneutique clé à la métaphore du jeu d'échecs. Cela explique aussi, peut-être, que chez Paul Gilson, Georges-Emmanuel Clancier, Frédéric-Jacques Temple ou François Billetdoux, c'est plutôt dans des textes écrits pour la scène ou faits pour être lus dans d'autres circuits de diffusion, que l'on peut retrouver des caractéristiques d'écriture radiophonique liées à cette expérience de la radio.

Trois auteurs sont plus spécialement envisagés sous cet aspect, trois exemples de l'influence multiple de la radio sur l'œuvre écrite. Auteur de contes radiophoniques écrits en 1938 et 1939 pour Radio Luxembourg, alors qu'il pratique parallèlement la « poésie en action » du reportage radiophonique, Gilson fuit d'abord le style de théâtre pour mettre en jeu toutes les ressources du son, voix, musique, bruit, silence. C'est de ce travail à la radio que naît son idée d'écrire pour la scène : ses pièces d'après-guerre en conservent les traces, qui sont théâtre de texte plus que de scène, d'audition plus que de vue, théâtre d'ombres où les éléments de fantastique et d'insolite servent une ambiance que la radio excelle à épaissir.

Frédéric-Jacques Temple présente la radio comme le « porte-greffe » de son œuvre poétique. D'un travail passionnant mais combien absorbant, donnant l'impression de l'avoir écarté de l'écriture durant une dizaine d'années, lui est venue la *révélation* de la « densité sonore du mot, du rythme de la phrase, de sa cadence, de la puissance du silence » ; révélation déterminante à ses débuts. La lecture qu'il fait de quelques-uns de ses poèmes près d'un demi-siècle plus tard pour une émission de radio reprise dans le CD 2 (en même temps qu'un entretien des années 1950 avec la marraine d'Apollinaire), témoigne du chant profond et grave, plein de remuements d'astres et d'une ardente, terrienne nostalgie des premiers temps du monde, dans laquelle sa poésie s'est installée.

Laïla Ben Ezzedine montre de son côté comment les métiers radiophoniques de Billetdoux, particulièrement son travail de réalisateur, l'ont conduit à l'écriture dramatique, d'abord par des « exercices » sur la forme du monologue, s'élargissant ensuite à la pièce dialoguée sans qu'il renonce pour autant aux fécondes contraintes du monologue, témoin son magnifique « poème radiophonique » *Pilaf*, sélectionné pour le prix Italia en 1972, qu'un manque de place nous a empêché d'insérer dans un des CD. Billetdoux, dont on lira aussi l'Entretien avec Agathe Mella dans les « Documents », rappelle dans le CD 2 ses débuts au Club d'Essai, ses expérimentations radiophoniques clandestines des années 1970, son intérêt pour les contraintes du monologue au théâtre à propos de la pièce radiophonique *Ai-je dit que je suis bossu ?* (1971). On donne aussi un extrait d'une de ses réalisations, *Jefferson Mississippi* de Faulkner, illustration particulièrement saisissante du recul des limites et conventions du jeu dramatique auquel la radio permet de pousser les comédiens.

*

Révélation centrale de la radiodiffusion pour tous les écrivains qui par métier ont eu à se frotter à ses moyens tout neufs, la dimension vocale et plus largement sonore de la littérature nous conduit sur un dernier terrain, plusieurs fois abordé par les participants, celui de la diction de la poésie à la radio. Dégradation ou enrichissement de la lecture silencieuse ? Renouvellement salutaire des conditions de l'audition publique ? Une importante enquête du Centre d'Etudes radiophoniques rééditée ici avec les conclusions de Jacques Charpier, qui l'a menée, nous livre les convictions d'une dizaine de poètes, de Claudel à Tzara. La radio, qui a son cours hebdomadaire d'art dramatique avec, de 1951 à 1965, « L'art du comédien » de la grande Madame Simone, n'échappe pas aux pièges des conventions déclamatoires de son temps, tantôt vers trop d'emphase, tantôt vers trop de relâchement et l'on veut citer ici les enseignements de Jacques Copeau au stage de Beaune en 1942, expliquant à des comédiens de plateau l'art de devenir des comédiens de micro, c'est-à-dire de se concentrer dans leur voix tout en se rapprochant le plus possible, pour la lecture de la poésie, de la modestie et de l'intensité de la lecture intérieure.

La radio a pu influencer des écrivains en leur permettant d'entendre leur propre musique, comme nous le dit Frédéric-Jacques Temple. Ce que cette musique a de radicalement unique à chaque poète, au-delà des différences de timbre de voix, et d'un mode commun d'interprétation qu'on pourrait appeler le « ton micro », c'est ce que font entendre dans le CD 1 les enregistrements de poèmes de Gilson dits par l'auteur et par des comédiens, mis en parallèle dans notre communication sur le poète. C'est aussi ce que Jean Tardieu fait magistralement apparaître dans sa conférence de 1962 sur *Les lignes de la voix*, qui ouvre le CD 1. Editée dans *Grandeurs et faiblesses de la radio* dans une version remaniée intitulée « Poésie et radio », elle inclut dans sa version enregistrée des archives de Pierre Reverdy, Paul Eluard, Paul Claudel, Jules Supervielle, Léon-Paul Fargue, disant certains de leurs textes. Ainsi permet-elle de mesurer la distance mais aussi les accords jamais gagnés d'avance entre la voix interne des poètes, passée à l'écrit, et leur voix d'interprète.

*

Dans l'émission réalisée pour son « bon plaisir » en 1988, Billetdoux regrettait que, par mauvaise pratique universitaire à l'égard de la documentation sonore, on néglige l'importance de son œuvre radiophonique dans sa carrière de créateur. La phonographie que nous nous sommes efforcé de constituer pour quatre des auteurs évoqués ici tente de remédier à un travers bibliographique encouragé jusqu'à une date récente par des difficultés de consultation et d'accès qui, dans une large mesure, sont dorénavant levées, grâce aux nouvelles conditions de recherche bibliographique mises en place à l'Inathèque de France. Les nombreuses écoutes d'archives sonores nécessitées par la réalisation des CD ont aussi bénéficié de la collaboration bienveillante de Christine Barbier-Bouvet, de l'Inathèque de France, et d'Yves Builly, de la Phonothèque de l'Ina. Nous les remercions tout particulièrement.

Communications

Le poète et les ondes

Georges-Emmanuel CLANCIER

Je vais essayer d'évoquer avec vous, devant vous, pour vous et pour moi, ce qui me semble être les causes probables qui ont fait que pendant un certain nombre de décennies, en France (mais cela pourrait être également vérifié ailleurs, notamment à la B.B.C.), les poètes ont joué un rôle que je crois bénéfique et même essentiel à la Radiodiffusion française. Il me semble qu'il n'y a pas là tellement de hasard ; il doit y avoir des causes pratiques, historiques en tout cas.

La première hypothèse que je ferai, est que, entre la poésie et la radiodiffusion, il y a une part d'analogie, profondément. Nous savons bien qu'à son origine, la poésie a été une parole, une parole proférée, une parole chantée. Les poètes paraissent parfois avoir oublié cela, l'apparence typographique de certains poèmes a pu paraître effacer cette origine, mais en fait elle est inscrite presque génétiquement dans chacun des poètes, dans chacun des amateurs de la poésie. La poésie, c'est à l'origine une parole secrète, sacrée, proférée, et chantée.

Pendant des siècles, l'imprimerie a plutôt incité à perdre de vue, ou de mémoire, cette évidence que poésie et voix vont de pair. Mais ce n'est pas non plus un hasard si au XIXe siècle c'est un poète, un merveilleux poète, Charles Cros, qui invente le principe du phonographe. Parce qu'il a une capacité d'invention scientifique très grande ; mais aussi parce que, étant poète, il est probablement hanté comme nous le sommes tous par le mystère de la voix et par la tentation de faire qu'une voix, sa voix intérieure, demeure vivante à l'intérieur du poème. Et c'est peut-être cela qui incite alors l'inventeur-poète qu'est Cros à se soucier d'un appareil qui va permettre de capter la voix, de faire qu'elle demeure dans le temps, permanente, et qu'elle se transmette aux autres. Et lorsque le cinéma (autre invention qui va marquer l'époque, très fortement) apparaît, durant les années glorieuses du cinéma muet, qui impose la fascination de l'image, la poésie des surréalistes devient, notamment en France, essentiellement une poésie où l'image est souveraine.

Après le cinéma muet vient le cinéma parlant, dans les années trente. Et la T.S.F., comme l'on disait, qui fait son apparition dans les premières décennies du siècle, marque elle aussi toute une génération qui est la mienne. Je me souviens de l'enchantement qu'a été pour moi le jour où mon père (j'avais été malade et avais dû interrompre mes études) a fait venir un technicien, ou un vendeur de postes de radio. Celui-ci apportait une énorme valise que l'on tournait et qui captait des voix ou bruits souvent les plus bizarres venus des espaces les

plus lointains. L'adolescence de toute une génération, et d'abord de la précédente qui est celle de Gilson, marqué lui-même par le temps du cinéma muet et de Méliès, a dû être très sensible à la magie des postes de radiodiffusion, avec leurs difficultés parfois de réglage, celle aussi des petits postes à galène que l'on emportait le soir dans sa chambre. Et il est arrivé ceci, qui ne s'était pas produit jusqu'alors mais dont les poètes avaient peut-être rêvé à travers les siècles : des voix et des musiques venaient de tous les horizons et de tous les temps, et s'adressaient non pas à un auditoire, mais à chacun de nous en particulier. Comme si la voix des poètes antérieurs et les œuvres des musiciens, c'était à chacun de nous qu'elles s'adressaient, dans notre intimité même.

Il me semble que dans la poésie française de notre époque, lors des années qui succèdent au développement du cinéma parlant et à l'apparition des premiers postes de radio, justement, la poésie en France revient davantage à la voix. Après les poèmes proprement surréalistes (on n'en est pas encore au *Bel Canto* d'Aragon), peu à peu, la poésie s'oriente, notamment avec Supervielle ou Jouve, vers des retrouvailles entre le poème et le chant intérieur du poète. Enfin, lorsque arrivent la débâcle et l'horreur des années qui ont suivi, il se passe plusieurs choses assez curieuses dans notre domaine.

Premièrement, la Radio de Londres, avec l'écoute que l'on en fait en se cachant, d'une manière presque rituelle, avec les brouillages sonores, avec les nouvelles que l'on capte plus ou moins bien, c'est la voix qui apporte au pays écrasé et tourmenté des paroles de révolte, d'espoir, de résistance. Beaucoup n'écoutent pas cette radio, mais un certain nombre le font. Et la poésie qui, par tradition en France, a des poètes mais n'a pas de public, ou peu, en trouve un à ce moment-là, assez large, grâce à des petites revues d'abord qui deviennent vite de grandes revues : celle de Seghers, 40, 41, etc. ; la revue de Max-Pol Fouchet à Alger, *Fontaine* ; la revue de Tavernier à Lyon, *Confluences*. Ce sont des revues qui ont un public et qui se développent, alors que *La N.R.F.*, qui en principe était dans la littérature ce qui se faisait de plus remarquable et de plus réussi, est dévalorisée. Il y a donc une connivence tout de même entre quelques milliers de Français, souvent jeunes, et ces revues, qui sont des revues de littérature mais fondées, dirigées, par des poètes et essentiellement à perspective poétique. Or, lorsque enfin la Libération arrive, on voit un grand nombre de poètes, à des échelons divers, avec des fonctions diverses et avec des âges divers, se retrouver, soit dans les programmes de la radio, soit parmi les responsables de ces programmes.

Et je le répète, ce n'est pas là un hasard. Je pense que ce qui habitait les poètes, à savoir leur fidélité à la voix, à la parole, au message de l'un à l'un, d'un poème qui finalement touche la personne qu'il doit toucher, perçu intimement et d'une manière solitaire par chacun même s'il est écouté par des milliers de personnes, tout cela fait que les poètes, tout naturellement, vont se tourner vers la Radiodiffusion car elle est dans les années 45 le moyen d'expression le plus moderne, et garde le prestige d'avoir, à travers la voix de Londres, porté des messages de résistance et de victoire. Vous vous souvenez des messages codés, souvent d'allure poétique, sibylline et surréaliste, dont Cocteau se servira d'ailleurs quelques années plus tard dans son film *Orphée*. Il n'y a pas eu de mot

d'ordre ni de concertation des poètes ! C'étaient des retrouvailles d'une certaine manière, qui faisaient que dans les régions et à Paris, le phénomène était à peu près le même.

C'est ce qui explique qu'une personnalité tout à fait remarquable, comme l'a été Gilson, ait été en effet comme le porte-drapeau, l'animateur, le grand capitaine, d'une cohorte de poètes au sens strict du terme et d'hommes de culture poétique, qu'ils soient musiciens, historiens, philosophes. Je pense ainsi à Bachelard, admirable philosophe et admirable ami des poètes, qui était un grand amateur de radio. Je me souviens, des années après la Libération, être allé le voir, accompagné du Président Descaves, pour le convaincre de venir siéger au Conseil des programmes de la RTF. Pour essayer de l'amadouer, on lui avait proposé d'avoir chez lui le bénéfice d'un poste de télévision et il nous avait regardés d'un air effaré, en nous montrant un petit poste de radio. Il adorait, lui, la radio. Cet homme, imprégné de poésie et de philosophie, se nourrissait de l'écoute de la radio.

Le poète, qu'on perçoit souvent comme un solitaire ou un saltimbanque plus ou moins asocial (ils ne sont pas tous maudits, Dieu merci !), porte en lui quand même le désir d'être en relation avec la société de son temps. Les poètes ont trouvé dans la radio un moyen naturel de servir en tant que poètes la société de leur temps. Je le pense profondément. C'est cela qui a animé Gilson et toute son équipe au sens très large du terme, tous ces poètes qui se trouvaient là, de Paris à Montpellier, à Rennes, à Limoges ou à Toulouse, pas forcément en ayant une conscience claire.

Il y a eu aussi une véritable alliance, que j'ai vu se conforter (même s'il y a eu parfois des heurts entre Administration et Direction des programmes artistiques en général), entre les meilleurs de l'Administration et les meilleurs de l'Artistique. Par exemple M. Dellard et son patron d'alors à l'Administration artistique, M. Lenoble, ne peuvent être dissociés de la Direction artistique. Alors que dans cette IV^e République les pouvoirs officiels changeaient tous les mois, Wladimir Porché, fils du poète François Porché, écrivain lui-même (il a écrit *Amours au Vallespir*, un récit de qualité) est resté durant onze ans Directeur général. Le duo Porché et son ami Gilson, qu'il avait fait venir de New-York, dans le fond ressemblait, en grand et au haut de l'échelle, à ce qui se reproduisait à travers toutes les régions de France, où des poètes attiraient aussi les amateurs de poésie, se reconnaissaient entre eux, non pas d'une manière nombriliste et pour se séparer des autres, mais au contraire pour servir les autres, pour faire accéder le plus grand nombre possible au meilleur de ce qu'ils aimaient.

Pour moi, c'est ce qui caractérise pendant plusieurs décennies la Radiodiffusion en France, mais ce serait très intéressant de voir ce qui se passait par exemple en Angleterre. Émile Noël me faisait remarquer tout à l'heure que le théâtre anglais actuel, Harold Pinter par exemple, sort en grande partie de la B.B.C. Il y a une connivence entre la radio et la créativité. Et la poésie, c'est la création. Cela a duré tant que Gilson a duré lui-même, et au-delà de Gilson. Mais la radio a changé parce que la société a changé. Il y avait une certaine foi, peut-être un peu naïve, après les années de détresse, d'inhumanité flagrante. Nous croyions que quelque chose était en train de se faire pour retrouver l'humain dans

l'homme, et que la radio était un des moyens modernes essentiels pour éduquer tout en divertissant.

Le mouvement a commencé dans les années 30-35, peu à peu. Desnos a travaillé dans les radios et les slogans publicitaires, Gilson a été journaliste et reporter à la radio. C'était une génération nouvelle. Comme celle d'aujourd'hui est très friande d'Internet, chaque génération est naturellement très friande des techniques qui correspondent à ses dates de naissance à la vie adulte. Et il est vrai que, du temps de Gilson, la poésie française, les poètes ont vécu en grande partie grâce à la Radio. Un homme comme Loys Masson, ce merveilleux poète, qui était démuné de tout, vivait grâce aux commandes de Gilson. Soupault était un des animateurs importants de la radio, Luc Bérumont, de même. Georges Neveux, qui est un auteur de théâtre, est à l'origine un poète ; Nino Frank aussi était un esprit poétique. C'étaient des complicités fraternelles, qui étaient valables non seulement pour elles-mêmes, mais aussi pour ce qu'elles apportaient aux autres.

Là je fais allusion à mon expérience personnelle : si je suis entré à la radio, je le dois à un de vos presque compatriotes, de Nîmes, Marc Bernard, admirable écrivain réfugié dans le Limousin, dans le maquis, et qui à la Libération s'est vu offrir la responsabilité des programmes de Radio-Limoges. Mais Marc Bernard n'avait qu'une idée, qui était de vite, vite, remonter à Paris dès qu'il le pourrait. Et il a dit : « Vous savez, il y a un jeune Limousin, qui fait partie du comité de la revue *Fontaine*, de Max-Pol Fouchet, il en a été le correspondant clandestin, etc. » Et c'est ainsi que j'ai été nommé auprès d'un Directeur, un capitaine F.F.I., le capitaine Lamousse. C'était assez folklorique, au début. A la fois folklorique, émouvant, agaçant, parce qu'il y avait beaucoup d'opposition de « non-résistants » à l'intérieur du Poste. C'était aussi l'anarchie, pendant plusieurs mois, avant que Paris n'arrive à recentraliser tout cela. On n'était pas payé, plus ou moins mal vu... mais c'était passionnant aussi. J'étais responsable des émissions parlées, comme on disait. Il y avait les bulletins d'information, les revues de presse, et en outre je me suis empressé de fonder un magazine, « Couleurs du temps », bien sûr en l'honneur d'Apollinaire. Tout naturellement, cela permettait au jeune que j'étais de découvrir des plus jeunes que lui, par exemple Bernard Grenié, ou Serge Solon, Georges Gravier. On parle beaucoup de formation professionnelle : je crois qu'il y a eu un rôle très fructueux des postes régionaux quant à la formation professionnelle de nouveaux collaborateurs présents et futurs de la Radiodiffusion.

Gilson savait se montrer très attentif à autrui. C'était aussi un interlocuteur facilement ironique, plein d'humour et d'esprit, qui parfois vous refroidissait avec quelque remarque pertinente mais impertinente. Mais, je le répète, il savait se montrer extrêmement attentif à toute remarque concernant tel ou tel sujet d'émission. Je dois à Gilson d'avoir découvert des choses que je ne connaissais pas dans ma propre région. Par exemple l'amour qu'il avait pour

George Sand, pour Nohant et pour les « mémoires des maisons mortes »¹. C'est Gilson qui m'a poussé, si je puis dire, à Nohant, qui faisait partie de ma région, qui était vaste, avec sept départements. Très longtemps je croyais ne pas avoir le sens de l'Histoire : tout ce qui se situait avant 1914 était un passé révolu qui ne me paraissait pas devoir m'intéresser immédiatement. C'est par l'intermédiaire de Gilson me faisant par commande effectuer des émissions sur Nohant que j'ai découvert brusquement que le XIXe siècle, c'était hier. Dans la maison de George Sand à Nohant, j'ai vu sa petite-fille, Aurore Sand, me montrer un coffret musical dont elle m'a dit : « Quand j'avais été sage, ma grand-mère me prenait sur ses genoux, on tournait la clef de ce coffret et on entendait cette musique ». Je me suis dit : « Quelle merveille, je vais enregistrer la petite-fille de George Sand disant cela et puis faisant entendre la musique que George Sand elle-même écoutait ». Cela, je le dois à Gilson.

Je puis à propos de ce petit coffret rapporter l'anecdote suivante. Je m'étais donc dit : « Je vais faire entendre aujourd'hui ce qu'on entendait un siècle avant ». On répète, tout marche bien, le coffret ne s'ouvrait plus mais en tournant la clef on entendait la petite musique romantique. On branche le micro, un technicien prend le coffret, moi le micro. La petite dame, Aurore Sand, commence à parler et je fais signe au technicien de tourner la clef du coffret, mais il la tourne d'une main si brutale que le coffret qui ne s'ouvrait plus depuis plus de cinquante ans s'ouvre, mais reste muet et ne fait pas entendre sa musique. À ce moment, la petite-fille de George Sand se lève, furieuse, elle dit : « Messieurs, je ne veux plus participer à votre reportage sur Chopin. C'est ma grand-mère qui me fait savoir que je n'ai pas à participer à un reportage sur Chopin » !

Vous savez que Gilson, qui était très apollinarien dans son écriture comme dans son esprit, avait une émission à lui, si j'ose dire, parmi les programmes nationaux, qu'il appelait *Les Soirées de Paris*, selon le titre de la revue d'Apollinaire. Il décida que je ferais une « Soirée de Paris » de la manière suivante : j'irais à Nohant (c'était pour la Pentecôte de je ne sais plus quelle année, dans les années 50, avant que je sois « monté » à Paris, en 1956²), il me ferait envoyer un piano et je présenterais la soirée en direct, avec le grand pianiste Robert Casadessus. Moi je ne me sentais pas tellement prêt à faire cela en direct sur l'antenne nationale, et j'essaie de convaincre Gilson qu'on peut l'enregistrer. Mais il s'entête et m'envoie d'abord faire à Nohant ce qu'on appellerait maintenant des repérages. Je vais donc à Nohant quelques jours avant la Pentecôte de cette année-là, et je constate très vite que, lorsqu'une voiture automobile passe sur la route, on l'entend dans la demeure. Je téléphone à Gilson et lui dis que ça ne va pas, qu'il faudrait faire interrompre la circulation ! Une demi-heure après, il me rappelle : « Vous avez raison, j'ai parlé avec le Préfet, on interrompra la circulation ». Ceci pour montrer la qualité de Gilson, qui, même

¹ Allusion au titre d'un film documentaire de Gilson réalisé en 1942, *Mémoire des maisons mortes* (Note de l'éditeur).

² Vers la fin du règne de Porché, lorsque j'ai été nommé à Paris, j'ai un peu souffert parce que mon bureau était physiquement (et fonctionnellement) situé entre celui de Porché et celui de Gilson, or pour ces deux grands amis, voilà que leurs routes divergeaient alors quant à leur conception de la radio.

s'il n'était pas d'accord au début, réfléchissait et veillait à tous les détails, d'une certaine manière. La soirée a lieu, en direct malgré moi, et là je me suis dit que Gilson était un grand poète de radio. Voici pourquoi. C'était donc à la Pentecôte, il faisait beau. La nuit tombe et au signal, je prends la parole. Nous étions dans le salon de Nohant. Il y avait la vieille dame, Aurore Sand, le préfet de Châteauroux qui avait fait interrompre la circulation, et son épouse je suppose, Robert Casadessus, le pianiste, et ma femme. Donc un tout petit groupe autour de Casadessus devant jouer des œuvres de Chopin, que celui-ci avait écrites et composées à Nohant. Je fais ma présentation en direct, avec beaucoup de trac, et à ce moment-là, juste avant que Casadessus ne commence à jouer, un rossignol se met à chanter dans le parc, et on l'entend par la fenêtre ouverte ; cette note imprévue et si vivante confirmait le caractère de direct de l'émission. Et bien que ce fût le dimanche ou le lundi de Pentecôte, Gilson à Paris avait écouté l'émission et téléphoné aussitôt pour dire son approbation.

En conclusion, rappelons qu'autour de Gilson l'exemplaire, il y avait un nombre important de poètes, de musiciens, d'hommes de culture, qui croyaient à cette radio qu'ils faisaient pour le bien de tous. Et même, pour la télévision qui prétendait n'avoir rien à voir avec la radio : c'est la radio des années 45 et des décennies qui ont suivi qui a fourni très souvent les meilleurs hommes de l'audiovisuel que l'on connaisse. Dumayet vient du Club d'Essai. Desgraupes, qui n'écrivait pas de poèmes, avait écrit un très beau livre sur Rilke. Je continue à croire qu'il y a vraiment une alliance toute naturelle entre la poésie, qui déborde le poème, et la radiodiffusion. Je continue à croire qu'un des lieux de la poésie a été, peut être, sera peut-être encore une fois et maintes fois encore, la radiodiffusion.

*

Discussion

Gérard Siary – Merci d'avoir évoqué cette religiosité autour d'une radio conçue presque comme objet magique.

Georges-Emmanuel Clancier – Oui, vous savez bien comment Gilson était l'homme du merveilleux. Il croyait véritablement au merveilleux, à l'émerveillement, à la merveille. Je crois que les techniques, et parmi elles la radiodiffusion, sont en effet la réalisation actuelle de vieux rêves magiques de l'homme.

Pierre-Marie Héron – Est-ce que vous voulez bien évoquer votre conception de l'apport de la diction des poèmes à la radio ?

Georges-Emmanuel Clancier – Oui. Une chose qui m'avait beaucoup intéressé dans les travaux de Tardieu, du Centre d'Etudes radiophoniques, c'était l'enquête qu'il avait fait effectuer, avec l'aide je crois du poète Charpier, auprès de

nombreux poètes, sur leur idée de la diction de la poésie à la radio. Je crois que l'usage de la radio dans la lecture de la poésie a certainement influencé, en général, l'interprétation du poème, et qu'elle a dû beaucoup jouer pour notamment éliminer, ou atténuer considérablement, l'emphase qui était souvent liée aux lectures anciennes. Même Aragon et Eluard gardaient encore parfois une sorte d'interprétation « Comédie Française » de leurs poèmes. L'interprétation beaucoup plus fine, plus mesurée, plus juste en général, des poèmes par les lecteurs de poètes, quand ils sont acteurs, doit beaucoup certainement au fait de la diction de poèmes à la radio. Il est moins facile de devenir emphatique devant un micro dans un studio que lorsque l'on est sur scène et que l'on peut jouer ou mimer et ajouter des choses qui ont peu à voir avec le poème. On sait combien de milliers d'acteurs ont dû de pouvoir vivre en travaillant à la radio, mais ils sont relativement peu nombreux quand même ceux qui sont devenus véritablement dignes d'être lecteurs de poèmes. Je pense que c'est souvent leur travail à la radio qui a dû les former.

Gérard Siary – Le mode de diction poétique a-t-il évolué dans ces décennies 40-70 ?

Georges-Emmanuel Clancier – Je ne sais pas combien il y a d'interprètes tout à fait satisfaisants, mais il me semble qu'il y en a davantage qu'avant. Mais il faut signaler aussi une erreur nouvelle qui me paraît être due à la mode. Après l'excès d'emphase de jadis, c'est la mode qui consiste à ne pas marquer le tempo d'un vers, la fin d'un vers, à ne pas articuler, à bredouiller. Je pense que c'est le signe d'une incompréhension totale de ce qu'est la poésie. Oui, il y a quand même ce défaut parfois. Mais le développement des séances de lecture publique de poésie et, quand même, le travail de lecture de poèmes à la radio, ont apporté en général, à mes oreilles du moins, une meilleure interprétation, plus mesurée, plus transparente si j'ose dire, du poème par les interprètes.

Pierre-Marie Héron – Pierre Jean Jouve parle à ce propos, dans l'enquête que vous citiez, d'un côté de la « convention emphatique », de l'autre de la « convention de langage relâché », selon que l'interprète pousse sa lecture du côté de la déclamation, ou qu'il estropie les vers en transportant un style parlé dans la diction poétique.

Georges-Emmanuel Clancier – Julien Gracq disait, en répondant à l'enquête de Tardieu : « Une voix ainsi, jaillie de l'ombre, une espèce d'interruption très pure du néant vocal, la façon particulière qu'elle aurait de sortir du silence, et de s'y replonger, pourrait faire vraiment du haut-parleur autre chose qu'une machine à abaisser le ton mental de celui qui l'écoute. » C'est assez beau, ce que dit Gracq. « La radio, si elle voulait, pourrait redevenir quelquefois la bouche qu'il nous tarde trop souvent d'entendre dans le déluge moderne des bruits, la bouche d'ombre. Et on écouterait, mais pour une fois ce qui s'appelle écouter, ce qu'elle aurait à nous dire. »

Gérard Siary – La radio a-t-elle offert à l'auditeur la possibilité de réécouter un poème à la suite de sa première audition, comme on le relit, pour prendre en compte par exemple cette difficulté de l'oreille à tout saisir dès la première écoute, ou pour satisfaire un plaisir esthétique ?

Georges-Emmanuel Clancier – C'est moins la radio que le disque. J'avais espéré, Seghers l'a fait un peu mais pas assez à mon avis, que l'on ferait des livres avec des disques où seraient enregistrés les poèmes du livre. J'avais des amis comme Tardieu, Guillevic, Frénaud et on se lisait des poèmes. Et parfois j'avais sous les yeux le poème que Frénaud lisait avec son accent bourguignon, ou le poème que Guillevic avait écrit et qu'il lisait avec son souffle court. Je pense que là on arriverait à la lecture intégrale du poème si on avait la lecture par l'œil et la lecture par l'oreille. Parce qu'il est vrai que si on n'entend que par l'oreille, il y a des sons qui sont les mêmes pour des syllabes et des mots qui ne s'écrivent pas de la même manière, certaines significations que l'on perçoit mal, la mémoire ne peut pas se souvenir immédiatement du vers qui précède, alors que si on les a sous les yeux on s'y reporte. Je crois qu'on développerait en France le public de la poésie à travers les lectures publiques si l'on distribuait systématiquement les textes des poèmes lus à haute voix. Souvent, si la poésie en France a un public trop restreint, c'est parce que beaucoup de gens ne savent pas même lire par leurs yeux la poésie. Mais s'ils entendent le poème lu, ils disent « Oui c'est beau », ou « Ça m'émeut », ou « Ça me touche ». L'oreille lirait et l'œil écouterait.

Frédéric-Jacques Temple – Ce serait intéressant, non pas tellement pour la compréhension du texte, mais pour replacer le ton de la voix. Quand on écoute Apollinaire, ou Paul Valéry dans *Le cimetière marin*, c'est à mourir de rire !

Georges-Emmanuel Clancier – Apollinaire ne me fait quand même pas rire, parce que je l'aime tellement ! Alors oui, il y a un phénomène de mode, mais je pense aussi que chez Apollinaire et même chez ses successeurs, mettons Aragon ou Eluard, il y a le souvenir du fait que la poésie jadis a été chantée. Bonnefoy psalmodie encore un peu ses poèmes. C'est très difficile de savoir ce qu'est le chant intérieur et le chant extérieur. Ce à quoi il faut tendre, c'est à ce que la lecture orale soit équivalente à la lecture intérieure.

Le micro et la plume

BERNARD GRENIÉ

On ne dira jamais assez à mon sens, leur histoire étant peu et mal connue (on en a parlé un peu évidemment) que les stations régionales de la RTF - ORTF ont joué un rôle essentiel en général dans la vie culturelle française. Certaines il est vrai dormaient sur leurs lauriers des années d'avant-guerre. D'autres, plus actives, plus imaginatives, méritent notre attention. D'abord, elles ont permis certainement à divers collaborateurs des Services artistiques d'apprendre ce qu'il faut bien appeler un métier, ou des métiers, de devenir aptes à rejoindre les brillantes cohortes des studios parisiens. C'est en province que leurs dons avaient fructifié, que leur personnalité s'était développée. Ce fut le cas par exemple de jeunes réalisateurs comme Georges Gravier, qui succédera un jour à Alain Barroux à *La Tribune de l'Histoire*, ou de Charles Imbert, de François Vercken, ou de Claude Chebel encore, entré à France-Inter. On constate en tout cas que pour les stations dont la qualité des programmes est frappante, ce sont des écrivains qui sont aux commandes et que c'est grâce à eux que ce mouvement est possible.

Ainsi, l'un des premiers dès la Libération à Limoges, le romancier et poète Georges-Emmanuel Clancier, futur secrétaire général des Comités de programme à Paris, les poètes Louis Foucher à Lille et Temple à Montpellier dans les années cinquante. Le premier passera à la télévision puis revenant à la radio, mais à Paris, animera le Service des émissions universitaires. Notre ami Temple nous rappellera tout à l'heure les points importants de son activité. Bref, d'autres travailleront aussi à Lille, puis à Paris, comme Francis Antoine, à Lille et Nancy après Limoges, ensuite à Paris, votre humble serviteur. Les uns et les autres, fidèles à une conception des programmes tels que les avait souhaités et encouragés un poète justement, qui était Paul Gilson. On pourra dire en tout cas que la plupart avaient été séduits par les possibilités d'expression qu'offraient à l'imagination créatrice cette étrange loupe quelque peu déformante appelée microphone et plus souvent micro, dont le rôle de communication ne limite aucune ambition de trouver des formes, des langages adaptés. Ce sera le souci constant des dramaturges, plus ambitieux et plus curieux que d'autres, mais aussi celui à l'époque des reporters.

Je voudrais si vous le voulez bien appeler votre attention sur la façon dont il fallait, dans ces années de l'âge d'or, *réaliser* un reportage. Je souligne « réaliser », car le journaliste était aussi un « metteur en ondes » en fait, selon la terminologie de l'époque. Il fallait faire œuvre poétique et c'est bien ainsi que

Georges-Emmanuel Clancier, Directeur des Services artistiques de Limoges, pratiquait l'art de donner à voir à l'auditeur. Je dis bien « l'auditeur » et non « l'auditoire », car le destinataire du message, pour nous à cette époque, était une personne, dans son fauteuil. Quoi qu'il en soit, on lui proposait un film sonore, propre à le dépayser sans images visuelles évidemment. Le micro apparemment ne sollicite que l'oreille, mais stimule aussi les autres organes des sens. Il faut alors caractériser les lieux, les paysages, les sites évoqués, par prise des sons, des bruits naturels ou non, en tout cas ambiants. Plein air, site urbain, dehors, dedans, cathédrale, château, bateau, automobile, souterrain, chevauchée ... Il faut accorder récit verbal et son signifiant. On peut commencer évidemment comme le fit un jour Paul Gilson à Saint-Véran, on l'a cité tout à l'heure : « Je vous parle d'un village où les coqs picorent les étoiles ». C'est certes digne du poète qu'il fut. Mais l'auditeur avait besoin semble-t-il, à l'époque, d'autres repères pour voyager autour de sa chambre et rejoindre mondes imaginaires ou décors du réel. Ainsi Clancier nous fit-il découvrir à l'époque une ville inconnue, Collonges-la-Rouge, dont les images suggérées par des ambiances distinctes les unes des autres selon les lieux, les maisons, l'église, les chemins, devenaient visibles à l'auditeur littéralement charmé, assurément grâce au poète reporter.

Et ici, si on me le permet, je pourrais placer une anecdote illustrant ce propos et se rapportant à une expérience personnelle. Dans le ressort de la région radiophonique de Limoges, Clancier m'avait confié une suite de reportages à effectuer. Il s'agissait de rendre compte d'un voyage du Président Edgar Faure pour *Paris vous parle*. Banquet républicain, inauguration : tel était le programme pour deux ou trois jours. Tous s'était fort bien déroulé depuis notre départ des studios, lorsque soudain la voiture de reportage eut une panne. Ainsi nous manquions un épisode important du voyage du Président, la mise en service d'un barrage pour une usine hydro-électrique. Que faire ? C'était l'heure du déjeuner officiel. On était loin du barrage et l'après-midi était consacrée à d'autres activités. Il me fallut donc convaincre Edgar Faure de la nécessité d'envoyer à Paris, malgré notre ratage, un reportage reconstitué. Il voulut bien consentir à redire les paroles qu'il avaient prononcées le matin devant le monument qu'il inaugurait. Nous nous trouvions alors dans la cour du restaurant. Le Président présida, il prononça les paroles rituelles et moi d'une main énergique, ouvrant le robinet de la fontaine avec le micro convenablement placé, très rapproché, je libérai les eaux tumultueuses, toutes vannes ouvertes, comme en fut persuadé Jean Calvel à qui plus tard j'ai dû révéler mon subterfuge. Mon astuce participait du travail de ces artisans indispensables à l'époque, et encore agissants dans les années 60-70, qu'on appelait bruiteurs. Ils savaient faire pleuvoir en agitant dans une boîte pois cassés ou haricots secs, car le micro ne restituait pas toujours dans sa vérité tel son ou tel bruit. Il fallait « bruiteur », c'est-à-dire recréer en studio et faire plus vrai en truquant.

Mais il faudrait peut-être que je revienne au véritable objet de nos communications d'aujourd'hui. Oui, il y avait lorsque je suis arrivé à la Direction de la Radio, qui était chapeautée à l'époque par Pierre de Boisdeffre, en 1965, tandis que Clancier animait le Secrétariat général des Comités de programme, de nombreux directeurs ou chefs de service écrivains et reconnus comme tels. On a

parlé de Jean Tardieu, qui dirigeait France-Musique. Pierre Sipriot devenait bientôt Directeur des émissions artistiques et littéraires de France-Culture, après avoir été chargé des émissions artistiques parlées avec comme adjoints pour cette fonction Francis Antoine et votre serviteur. Il y a aussi Claude Mourthé qui inaugure le Service des émissions artistiques parlées et crée le *Théâtre de l'étrange* et qui fera une brillante carrière de réalisateur. Pierre Barbier qui avait été secrétaire général des émissions artistiques parlées, deviendra responsable des émissions culturelles universitaires. Du côté de France-Culture, Francis Antoine déjà nommé, chargé des émissions dramatiques et autres ; Guy Suarès, responsable du bureau des projets (1966-1976) ; Gérard Mourgue en 69 aux émissions littéraires ; Alain Trutat, conseiller à la Direction et responsable de l'Atelier de création radiophonique. Et n'oublions pas l'historien de la dramaturgie radiophonique, Roger Richard, qui fut chargé du Bureau de lecture avec le journaliste André Alter.

Les uns et les autres ont su me semble-t-il équilibrer sans souffrance le temps consacré à l'écriture, à la création littéraire personnelle, et les heures données aux tâches spécifiques des hommes de radio qu'ils étaient. Toutefois il y eut des exceptions. On a évoqué le cas de Tardieu tout à l'heure. Certains comme Francis Antoine ont été accaparés par leurs fonctions, dévorés littéralement par leur dévouement. Ils ont écrit pour ainsi dire en marge, presque dans le secret et ont peu publié. Nos échanges d'aujourd'hui favoriseront sans doute explications et témoignages, voire confidences. Celles-ci et ceux-là nous donneront une meilleure connaissance peut-être, et compréhension, de ces cas d'exception. Quoi qu'il en soit, il apparaît que les écrivains hommes de radio ont su, à cause même de leur personnalité, de leur sensibilité à l'esthétique et aux valeurs morales aussi, de leur large culture, donner le meilleur d'eux-mêmes dans l'accomplissement de leurs diverses missions. Ils ont favorisé la recherche, se sont intéressés au langage spécifique de la dramaturgie par exemple. L'exercice de leurs responsabilités n'a pas toujours été facile. Ils ont dû parfois lutter contre certaines inconsciences et absurdités administratives, contre les résistances de certaines catégories professionnelles. Il est paradoxal de penser que furent qualifiés de « saltimbanques », péjorativement, ceux-là même qui nourrissaient de leur savoir, de leur culture et faisaient bénéficier de leurs compétences indiscutables le programme dont ils étaient par vocation et par destination les créateurs, les directeurs et souvent les défenseurs. Les personnels de ce qu'il est convenu d'appeler « l'artistique » ont su trouver aussi, parmi leurs collègues techniciens administratifs, il faut le dire tout de même, de remarquables personnalités, avec lesquelles de fructueuses collaborations ont permis soit des découvertes d'ordre technique, soit des réussites d'ordre artistique, dans une même passion pour l'art de radiodiffuser.

*

Georges-Emmanuel Clancier – Je ne savais pas, cher Bernard, que vous aviez fait un reportage particulier, dont j'étais en somme responsable sans le savoir !

Bernard Grenié – Absolument ! Mais je vous l'ai raconté à l'époque !

Gérard Siary – Est-ce que ces truquages se pratiquent encore ?

Bernard Grenié – Non, je ne crois pas. Le reportage n'a plus vraiment cette forme maintenant. Ce qu'il y avait parfois de passionnant dans le travail des metteurs en ondes musiciens, c'était de prélever la note fausse d'une trompette par un coup de ciseau adroit. On pouvait le faire très facilement. On corrigeait ainsi les enregistrements musicaux quand il y avait des bavures. Certains metteurs en ondes musiciens que j'ai connus, avaient une collection de notes justes pour remplacer les fausses. Ils avaient aussi parfois quelques fausses notes exprès.

Georges-Emmanuel Clancier – Vous avez cité un reportage que vous m'attribuez, et vous avez raison en partie, qui était sur Collonges-la-Rouge. C'est vrai, mais je dois dire que j'avais fait ce reportage avec un homme dont vous avez cité le nom ici même, qui était Jean Calvel. Ce Calvel qui ne faisait pas partie des Services artistiques (il était au Journal parlé), était un reporter et un très brillant journaliste. Son exemple me conduit à dire que, à côté de la Direction de Gilson, il y avait aussi dans toute la radio même, des journalistes comme Calvel qui avaient le sens poétique. Et c'est lui qui m'avait incité à faire avec lui d'ailleurs ce reportage sur une petite ville corrézienne admirable, de grès rouge, de l'époque de la Renaissance. Et c'est ça je crois la vertu de la radio, l'imagination plus forte que l'image : avec Calvel et avec un micro, on guettait une goutte d'eau qui tombait d'un toit en lauzes d'une vieille demeure de Collonges. Et on enregistrait le choc juste quand elle tombait dans une flaque d'eau. Pour faire entendre et le silence de Collonges-la-Rouge, et une goutte d'eau rompant ce silence. C'est pour dire que Calvel, qui était responsable des émissions d'actualité et d'informations, avait aussi cette passion de la vertu poétique.

Gérard Siary – C'est entre la poésie et l'ethnographie tout de même !

Émile Noël – Il y a aussi des gens qui ont des recueils de silences, sur bandes magnétiques. Car il y a une multitude de silences possibles.

Georges Peyrou – J'ai même un collègue qui a enregistré le silence de la tombe, en plongeant son micro dans une tombe.

Pierre-Marie Héron – Vous avez fait apparaître dans votre communication, M. Grenié, que le nombre des écrivains hommes de radio dans les années 65-70, soit après la mort de Gilson, était encore très important. Et on peut se demander alors pourquoi François Billetdoux se préoccupe en 1974 de voir ce qu'il faut changer

dans une chaîne comme France-Culture, pourquoi à partir de la mort de Gilson tout semble aller de mal en pis. Qu'est-ce qui, malgré cette présence permanente des écrivains, a changé, pour qu'elle ne soit plus aussi significative qu'auparavant ?

Bernard Grenié – C'est-à-dire que certains ont eu une certaine capacité à résister à certaines ... erreurs, disons.

Georges Peyrou – Si je peux donner ma réponse, Bernard, c'est tout simplement que les poètes n'étaient plus à la Direction de la radio mais, et ceci dit sans porter de jugement sur des professions, soit des journalistes, soit des politiques. Je simplifie !

Georges-Emmanuel Clancier – Le nom de Gilson comptait et le fait qu'il était présent et vivant était une résistance aussi et il y a peut-être des choses que certains n'osaient peut-être pas se permettre tant qu'il était là. Mais je crois aussi qu'à l'ère des poètes a succédé l'ère du journalisme d'information politique, et aussi de l'ENA.

Bernard Grenié – Il y aussi le fait que la réforme Dhordain en 1963 a entraîné une sorte de guérilla, à l'intérieur de la Maison, et à l'extérieur puisqu'il fallait à ce moment-là reprendre une lutte de concurrence avec les postes périphériques, qui a amené l'ORTF à essayer de charmer, pour les faire venir chez elle, les collaborateurs partis dans les postes périphériques. Parfois elle les achetait assez cher.

Georges-Emmanuel Clancier – Avant que de Gaulle n'arrive, sous la IV^e République, il y avait des changements constants de ministères, mais la Direction générale de la Radio ne changeait pas. Une fois que la Ve arrive, il y a une stabilité du pouvoir et au contraire une grande instabilité des Directeurs qui se succèdent à une grande vitesse et qui dans le fond ne viennent là que pour gravir des échelons administratifs, ou par des hasards. Or l'instabilité politique diminuait, d'une certaine manière, le pouvoir du politique sur le culturel.

Bernard Grenié – Oui, c'est vrai. Et il y avait une ignorance terrible, souvent, de la part de certains de ces Directeurs généraux, de ce que pouvait être véritablement la radio. Et certains même ne sont jamais parvenus à se rendre compte de qui était qui. Je ne nommerai personne, mais il y avait des confusions extraordinaires.

Georges Peyrou – J'ai connu des Directeurs qui ne savaient pas, après des années de direction, où étaient les studios !

Bernard Grenié – Justement, en 1968, vous savez qu'une grande partie des techniciens était en grève et il y a eu de la part de la Direction générale le souci de ne pas se laisser court-circuiter par les personnels qui voulaient empêcher qu'il y ait un départ des émissions à partir des micros. Personne ne s'était dit qu'il

y avait des possibilités de toutes sortes pour passer à travers, pour pouvoir parler et intervenir. Les Directeurs généraux ne savaient pas en fait comment cela fonctionnait. Un jour, ils ont voulu faire intervenir une équipe du « privé » pour remplacer les personnels en grève. Il suffisait à ce moment-là d'aller couper un circuit, et la modulation n'allait pas jusqu'aux antennes. Ils ne savaient pas.

Pierre-Marie Héron – Il me semble à vous entendre que tous les écrivains qui ont eu des responsabilités dans les stations régionales ou à Paris ont aussi été des hommes de terrain, qui ont fait de la réalisation, du reportage, et que du coup une sorte de connivence entre les différents corps de métier a existé, qui n'existe plus.

Bernard Grenié – Oui, ça c'est vrai. J'ai cité à peu près trois stations de radiodiffusion que j'ai connues, mais elles ont laissé souvent des institutions ou des activités d'ordre culturel qui se sont développées après elles grâce à ce qu'elles avaient semé, grâce à ce qu'elles avaient lancé. Par exemple des clubs de musique contemporaine dans l'Est, une collaboration aussi avec les Universités, qui ne se faisaient pas nécessairement auparavant. Ainsi, quand j'étais à Nancy, des étudiants étaient venus me voir pour me dire qu'ils faisaient chaque année une nuit culturelle et pour me demander si la radio pouvait être présente. J'ai répondu : oui, à condition que la radio soit l'égale des autres disciplines, parce qu'on ne parle jamais de la radio. Il y avait des séquences réservées à la danse, à la musique, aux arts plastiques, etc. Et cette année-là, c'était en 1965, on a fait un effort, j'ai écrit une *Suite pour hauts-parleurs*¹, pour que les gens sachent ce qu'était la radio, qui s'est trouvée à ce moment-là sur le même plan que les autres disciplines. Et c'est resté dans la mémoire des gens qui ensuite sont venus nous dire : il va y avoir un grand festival du théâtre universitaire, il faudrait peut-être l'aider. Et c'est comme cela que nous avons été associés au premier festival de théâtre universitaire, lancé par Jack Lang, alors étudiant de la Faculté de Droit. Il avait obtenu des promesses de subventions, mais celles-ci n'étaient pas arrivées et si la radio n'avait pas acheté les spectacles pour les rediffuser, en grande partie sur les antennes nationales, ce festival n'aurait jamais eu lieu. Je veux dire par là que ces radios ont joué un rôle d'intervention et de création dans la vie culturelle de certaines régions.

Pierre-Marie Héron – Est-ce que vous pouvez nous citer des écrivains qui, comme apparemment Jean Carrière à Montpellier, ont été promus ou révélés par la radio, soit à Nancy, soit à Limoges, lorsque vous aviez la responsabilité des programmes artistiques ?

Bernard Grenié – Avant d'arriver à vous donner une réponse précise, il faudrait dire d'abord que la plupart du temps, dans les stations régionales dont nous avons parlé, les producteurs et animateurs des émissions littéraires étaient les poètes que nous avons nommés. C'était Louis Foucher qui, à Lille, avait la responsabilité de *Diagonale Nord*, à Limoges c'était Georges-Emmanuel Clancier qui avait *Couleurs du temps*, Temple avait également son émission

¹ Histoire de la radiodiffusion, en stéréophonie, réalisation Michel Guillet (*Note de l'éditeur*).

littéraire... La radio a-t-elle suscité des vocations littéraires ?... Je songe tout de suite à un romancier, Michel Caffier, qui était un des collaborateurs de l'émission littéraire de Nancy, journaliste à *L'Est républicain*, qui a pris conscience peut-être de son talent littéraire et s'est mis à écrire et publier à partir du moment où il a donné des chroniques au magazine littéraire de Nancy. En tout cas la plupart des responsables des émissions littéraires étaient des poètes. Il y avait aussi Roland Clément à Nancy.

Pierre-Marie Héron – A Montpellier, peut-être aussi parce qu'elle avait un Centre d'Essai, la station régionale a vu la collaboration d'un très grand nombre d'écrivains, André Chamson, René Barjavel, Max Rouquette, Joseph Delteil, Christian Liger, Jeanne Galzy, et quantité d'autres qui ont été joués par le Centre d'Essai.

Bernard Grenié – Oui, de même qu'à Limoges, il y avait des écrivains d'origine régionale, Margerit, Jean-Marie Amédée Parroutaud. Mais il y a eu aussi certainement, comme il y avait un pourcentage important de poésie sur l'antenne, il y a eu autour de Limoges pendant une grande période des écrivains nombreux qui passaient obligatoirement par là. Pour notre ami Rousselot, la route d'Oran à Paris passait obligatoirement par Limoges. Par exemple. Alain Borne venait aussi. Jouhandeau revenait dans son pays d'origine. Je vais vous raconter une histoire un peu drôle à propos de Jouhandeau. Car c'était vraiment un personnage ! Il était venu passer une journée à Limoges et Clancier m'avait chargé d'une interview, si je me rappelle bien². Il venait faire une conférence, un peu poussé par cette vieille demoiselle qui le renseignait régulièrement, Mademoiselle Peyrat, qui lui envoyait des tas de petites lettres, qui donnaient des petits faits, des personnages intéressants pour lui... Et alors il me dit, au cours de la préparation de l'interview : « Je voudrais beaucoup retourner à Guéret, mais il faudrait me trouver un taxi qui possède des rideaux, car je ne veux pas être reconnu, je suis sûr sinon d'être lapidé par les Guérétois ». Je n'ai malheureusement pas trouvé le taxi, et Jouhandeau n'a pas pu faire le voyage !

Pierre-Marie Héron – Emma Pô, une des trois filles de Madame Pô, personnage des premiers recueils de nouvelles, voulait effectivement acheter une maison sur la route du cimetière de Guéret, pour pouvoir lapider le cercueil de Jouhandeau lorsqu'il serait enterré. Il y avait donc bien des inimitiés profondes !

Frédéric-Jacques Temple – On peut ajouter que nous participions à la vie de la cité en quelque sorte, à cette époque-là. À Montpellier, pendant vingt ans, tous les jours, il y a eu une causerie universitaire sur les ondes. Cela a disparu en 1974, avec l'explosion de l'ORTF. Les dramatiques, les grands reportages, les chroniques, les rubriques, les émissions littéraires et musicales, tout ça a disparu.

² Entre 1948 et 1955, dans le cadre de ses séries « Quartier libre » et « Fauteuil volant », B. Grenié a réalisé des entretiens avec Marcel Jouhandeau, Robert Margerit, Georges-Emmanuel Clancier, Alain Borne, Amédée Carriat (sur Tristan l'Hermitte), Gaëtan Picon, Henri de Monfreid, Jean Rousselot, etc. (Note de l'éditeur).

Bernard Grenié – Oui. Mais pour en terminer avec Jouhandeau, j'ai procédé d'une manière tout à fait déloyale avec lui au début. Je ne l'ai pas prévenu que l'on enregistrerait et lui ai fait croire que nous préparions l'émission. Parce qu'il a commencé par me faire tout un numéro de vieille demoiselle : « Oh non, je suis très timide, non non, etc. » Alors je lui ai dit : « C'est bien simple, on prépare juste l'émission, on enregistrera un peu plus tard ». Mais on a enregistré tout ce qu'on a fait ! Après je le lui ai dit, je lui ai fait écouter. Il a entendu et il a été d'accord.

Pierre-Marie Héron – Est-ce qu'il reste des archives de ces émissions littéraires, pour Nancy ou Limoges ?

Bernard Grenié – Alors là, c'est terrifiant. Certaines stations régionales ont jeté à la poubelle des bandes entières d'émissions. Un jour j'ai voulu retrouver justement cet entretien avec Jouhandeau. Il avait disparu et quelqu'un que je ne nommerai pas possède actuellement une collection d'enregistrements, trouvés dans une poubelle, au sens propre du terme ! Il y a eu aussi à une époque, dans certaines stations régionales, une difficulté à concevoir la notion d'archives.

Jean Tardieu & le Club d'Essai

ROBERT PROT

C'est d'une armée des ombres dont je vais parler, car bien peu sont encore en vie aujourd'hui de tous ceux qui ont fait la radio d'après-guerre, à commencer par Jean Tardieu lui-même. Je voudrais vous faire ressentir ce qu'a été l'ambiance de ces moments vécus dans l'ombre du poète, au 37, rue de l'Université, entre cour et jardin, dans un charmant petit hôtel particulier retiré des bruits du quartier Saint-Germain-des-Prés, dont cependant il faisait partie. A l'instant, je vois Arthur Adamov et sa silhouette cassée s'avancant silencieusement dans le couloir qui menait au bureau de Jean Tardieu, toujours suivi à quelques pas de Marthe Robert, son éternelle cigarette aux lèvres. Tous deux n'étaient guère connus à cette époque. Dehors, le poète Armand Robin s'efforce de garer sa petite voiture dans la rue de l'Université et il accourt vers nos studios, une épaisse liasse de papiers débordant de sa serviette. J'aurais pu tout aussi bien citer ces moments d'un humour délicieux où Jacques Dufilho et Jean Tardieu esquissaient un dialogue impromptu sur n'importe quel sujet, pour nous seuls. C'étaient, vous le savez bien, ces moments dont on dit « Dommage qu'il n'y ait pas eu un micro »... Mais avant, il faut faire un peu d'histoire et revenir en arrière, dans les années trente puis dans les heures sombres de l'Occupation nazie.

Les essais avant-guerre

Si les écrivains reconnus méprisaient volontiers la radio dans les années 20 et 30, il faut admettre que ce moyen d'expression ne ressemblait alors qu'assez peu à la radio d'aujourd'hui. Témoin ce jugement à l'emporte-pièce d'un Georges Duhamel, qui, en 1935, en parle comme d'une « odieuse menace pour le silence ». Il oubliera cette courte philippique lorsque, vers la fin des années 40, il sera membre du Conseil supérieur de ladite radio, ayant même dirigé les programmes de la radio nationale en 1939. Déjà, dans *Scènes de la vie future*, ouvrage paru en 1930, il estimait, comme la bonne société de l'époque, que ce divertissement d'ilotes ne méritait pas qu'on s'y intéresse. Il ne s'agit pas d'accabler un homme aujourd'hui disparu et dont on ne lit plus guère les livres, mais de préciser les contours d'un climat général peu favorable.

Certes, il y avait des dramatiques et même des volontés d'en favoriser l'éclosion. Ainsi ce concours d'art radiophonique organisé par le journal *L'Impartial français* dès 1924 qui fut remporté par Gabriel Germinet et Pierre Cusy pour leur célèbre *Maremoto*. Mais les grands écrivains de l'époque ne s'y

intéressent pas. On imagine les combats que durent mener des hommes comme Paul Dermée, Carlos Larronde ou Emile Malespine pour faire admettre le principe d'un véritable art radiophonique. Et qu'on ne cite pas l'exemple de Paul Eluard, car sa participation a été surtout alimentaire puisqu'il rédigeait des « réclames ». De même Armand Salacrou, propriétaire d'un laboratoire pharmaceutique qui vantait sa *Marie-Rose, la mort parfumée des poux* !

Le journaliste Carlos Larronde a été un auteur radiophonique fécond avec ce qu'il a appelé le *Théâtre invisible* dont il a donné à l'antenne au moins une demi-douzaine d'exemples dans les années trente. Il a été le premier président de l'Union d'art radiophonique ainsi que du syndicat des auteurs et compositeurs de la radio et de la télévision. Paul Dermée, avec son Union d'Art radiophonique qu'il a présidée à la suite de Carlos Larronde et le premier congrès d'art radiophonique qu'il organisa avant la guerre de 39-45, fut le grand théoricien de l'art radiophonique. C'était, certes, un écrivain, puisqu'il publia entre autres des revues littéraires, mais il ne reste pas dans les mémoires comme un grand écrivain de cette période. On le retrouve après la guerre, jusqu'à sa disparition en 1951, parmi les équipes du Club d'Essai. Emile Malespine, qui était médecin, pratiqua son art d'abord à Lyon puis dans la banlieue rouge de Paris. Son nom est connu de ceux qui s'intéressent au Surréalisme. Il était très lié avec le mouvement Futura en Italie et l'expressionnisme allemand. Il écrivit beaucoup pour la Radio. Il participera également aux débuts du Club d'Essai. Enfin, il faut citer, parmi les écrivains proches de la radio d'avant-guerre, le dramaturge et romancier Paul Vialar que Georges Mandel, ministre des PTT et donc de la Radio, nomme chef des émissions « théâtrales » de Radio Paris et de Paris PTT en 1938.

Le Studio d'Essai

Après la guerre, les écrivains, parmi les plus grands, se tournent plus volontiers vers la Radio. Il faut y voir l'influence d'hommes comme Jean Lescure, André Obey, Paul Gilson ou Jean Serge et surtout celle d'un Jean Tardieu qui va succéder à Pierre Schaeffer à la tête de ce service qui devient le Club d'Essai de la Radiodiffusion Française après avoir été le Studio d'Essai de la Radiodiffusion Nationale.

Le Studio d'essai a beaucoup à voir avec la Résistance : les motivations de son créateur, Pierre Schaeffer, étaient évidemment d'ordre patriotique. Au nez et à la barbe de l'occupant nazi, il bâtit là un ensemble de production qui servira de base de départ aux premières émissions, à la Libération, de la Radiodiffusion de la Nation Française. De là partira, le 24 août, un appel aux curés des paroisses parisiennes pour qu'ils fassent sonner leurs cloches au moment où les troupes alliées approchaient de la capitale. Et en dépit des restrictions d'électricité, cet appel fut entendu. Parisien à l'époque, je n'ai pas entendu la radio ce soir-là, faute de courant, mais j'ai bien entendu ce joyeux concert de cloches, dont la portée symbolique n'était que trop évidente pour tous les habitants de la capitale. Schaeffer, ingénieur polytechnicien, avait trouvé là un dérivatif à ses activités principales en même temps qu'il servait son pays avec la Résistance. Ce qui ne

l'empêchait pas de songer à une révolution dans les programmes radiophoniques, trop empesés à son goût.

En 1942, du 15 septembre au 15 octobre, Pierre Schaeffer avait organisé un stage d'entraînement à la lecture radiophonique et au chœur parlé chez Jacques Copeau à Pernand-Vergelesse, village de la côte bourguignonne ; cette rencontre entre la technique radiophonique et l'art théâtral est restée connue sous le nom de Stage de Beaune. Parmi les 37 comédiens qui y participaient, on trouve Madeleine Barbulée, Louise Conte, Suzanne Flon, Jean-Pierre Grenier, Olivier Hussenot, Daniel Ivernel, et autres. Copeau leur dit : « Commencez donc par apprendre à lire à la radio. [...] L'art de la lecture est un art qui a ses lettres de noblesse. [...] Il y a en France des conteurs, des gens qui ont fait des contes. [...] Il y a les contes de Daudet, il y a Rabelais. Il y a aussi Dostoïevsky... ». Schaeffer, à qui j'emprunte cette citation, poursuit : « Copeau avait inauguré un genre qui lui était bien particulier : de temps en temps, au Vieux Colombier, il montait seul sur scène pour des soirées de lecture. Et là, il lisait longuement des pages de Péguy. [...] Or, nous, nous croyions naïvement que, la radio étant un moyen d'expression nouveau, le texte ne convenait pas »¹.

Les choses commencent à bouger avec l'équipe de Jean Lescure. Celui-ci succède à André Obey à la tête du service des émissions dramatiques et littéraires de la RDF en mars 1945 et jusqu'en 1946. Cet écrivain, membre de l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle), s'entoure de collaborateurs qui ont (ou auront) un nom dans la littérature : Jean Tardieu, René Guilly et Raymond Queneau. De ce fait, Lescure sera un temps responsable du Studio d'Essai. On lui doit à ce titre une étude sur la morphologie du langage parlé et ses rapports avec l'expression orale, que Pierre Billard et Jean Dubos reprendront dans la fin des années 40. Il s'est ensuite consacré au cinéma d'art et d'essai.

Il faut aussi mentionner les essais de *Radio Laboratoire*, menés par Albert Riéra et Roger Veillé qui réalisent une émission d'un quart d'heure chaque mardi soir, à laquelle succède un *Studio 46* qui cesse peu après².

*Jean Tardieu*³

Lorsque, en mars 1946, Jean Tardieu succède à Pierre Schaeffer puis à Jean Lescure, Paul Gilson, le Directeur des services artistiques de la Radio, lui fait savoir qu'il n'aura pas un sou pour son entreprise. Il en fallait plus à Tardieu pour le décourager et la suite de l'histoire lui donna raison ! Il faut dire à la

¹ Pierre Schaeffer, *Propos sur la coquille*, Arles, Phonurgia Nova, 1990.

² Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*, Paris, La Documentation Française, tome II, 1994.

³ Voir, dans les *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion*, édités par le Comité d'Histoire de la Radiodiffusion (Paris), les articles de Christian Brochand, Roger Pradalié, Robert Prot sur le Club d'Essai (n°13-14, avril 1986 ; n° 20, août 1988) et sur Jean Tardieu (n°44, mars-mai 1995 ; n°48, mars-mai 1996 ; n°49, juin-août 1996 ; n°50, septembre-décembre 1996). Le Club d'Essai publia d'éphémères Cahiers, arrêtés après le premier numéro : *La Chambre d'écho* (plaquette hors commerce, édition numérotée, Paris, 1947, 74 pages).

décharge de Gilson que les temps étaient durs : la France était en pleine période de reconstruction et la RDF ne faisait pas exception car elle devait remettre sur pied son réseau d'émetteurs détruit à 90% à la fin de la guerre. Les crédits réservés à la production étaient donc plus que réduits. Ils devaient continuer à l'être par la suite car c'est sur la taxe radiophonique que l'on construisit la télévision. Pour dire les choses de façon rapide, ce n'est qu'en 1976, avec la création de Radio France, qu'un budget décent fut accordé à la chose radiophonique. Ces remarques mettent en relief le fait que des écrivains en renom, dotés de confortables bénéfices par le produit de la vente de leurs livres, n'étaient que médiocrement intéressés par les royalties consenties par la Radio pour des textes inédits. S'y ajoutait l'aura du livre imprimé face à un média périssable et il n'est pas sûr que cet argument ait disparu aujourd'hui !

Qui était, à cette époque, Jean Tardieu ? L'écrivain (poète et auteur dramatique) est né en 1903, à Saint-Germain de Joux, dans le Jura. Il est le fils du peintre Victor Tardieu, petit-fils du compositeur et chef d'orchestre Alexandre Luigini. Sa mère était une musicienne, harpiste. Il fait, très jeune, un long séjour en Indochine où son père a été nommé à la tête d'une école des Beaux-Arts. Très jeune, il se sent attiré par la littérature et il écrit des poèmes, par plaisir, dit-il, alors que plus tard il connaîtra la difficulté d'écrire propre à tout écrivain. Avec un camarade, lorsqu'il a 18 ans, il assiste aux Décades de Pontigny, rendez-vous des grandes plumes de l'époque. Il y fait la connaissance de Roger Martin du Gard. A André Gide, il montre ses premiers essais poétiques et reçoit de lui quelques encouragements. C'est là aussi qu'il rencontre Paulhan, qui publiera aux Editions de la Pléiade son premier recueil de poèmes, *Le Fleuve caché* (1933). Dans la même période, de 1931 à 1939, il est rédacteur aux Musées Nationaux, à l'hebdomadaire *Toute l'Edition*, à la direction générale des Messageries Hachette où il dirige le service historique de la Marine. La guerre venue, il se mure dans le silence, ne participant qu'à des publications clandestines, telle *L'Honneur des poètes*. Tout en participant aux mouvements littéraires de la Résistance, il devient documentaliste puis chef de chantier de documentation à la Bibliothèque du Ministère de la Marine, dirigée par Charles Braibant (1940-44). Cet emploi lui permet d'échapper au service du travail obligatoire. Il racontait volontiers que les uns et les autres passaient leur temps à établir des fiches, travail morne et peu rentable mais qui avait la faculté de les mettre à l'abri. Après la guerre, Seghers publiera *Les dieux étouffés* en 1946, puis ce sera *Monsieur, Monsieur*, publié par Gallimard en 1951. De ce dernier ouvrage, il dira : « Je m'y suis moqué de mes préoccupations précédentes ». Comme il est déjà, depuis cinq ans, à la tête du Club d'Essai et, sans jouer au critique littéraire, on peut penser que la fréquentation de ce nouvel univers n'est pas sans rapport avec cette nouvelle écriture.

Le Club d'Essai remporte le premier Prix Italia en 1949 avec une œuvre radiodramatique originale de Jacques Constant, auteur de films, *Frédéric Général*. Il suscite de nombreuses œuvres originales ou adaptées (André Gide, Paul Claudel, Albert Camus, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Ionesco, et autres). Il crée de nouveaux genres d'émissions devenus des rubriques de la RTF comme *La Tribune des Critiques de Disques*, *Les Grands Musiciens*, *Le Masque et la Plume*, *La Radio écrit l'Histoire*, *Travailler en musique*, *Le Petit*

Conservatoire de la Chanson. Il découvre, lance ou épaula un nombre considérable de jeunes auteurs, metteurs en ondes, producteurs, présentateurs, comédiens, auteurs de variétés.

Le tempérament très ouvert de Jean Tardieu le prédestinait pour ce genre d'activité où il faut être constamment à la recherche de talents nouveaux, de formules nouvelles, sans jamais s'appesantir. Son œuvre personnelle témoigne de cet esprit de recherche, par exemple son *Petit théâtre de chambre*. Cependant le poète ne nourrissait pas énormément d'illusions sur la Radio. Dans sa pièce *Les oreilles de Midas*, il écrit ainsi :

Faits pour relier les hommes entre eux, ces procédés qui captent notre voix ou la dispersent au loin dans l'espace, peuvent aussi servir à nous séparer les uns des autres. Faits pour supprimer la distance et l'absence, ils peuvent aussi, parfois, contribuer à accroître notre solitude.

Quelques écrivains

A nouveau, voici le défilé des souvenirs...

Adamov et Marthe Robert, Yves Jamiaque, Fernand Pouey et Antonin Artaud et son *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, sur lequel Henry Barraud porte un jugement définitif, trouvant l'ensemble un magma d'éruptions et de beuglements inintelligibles ; Jean Chouquet, Alain Barroux et son adaptation de la *Ballade de la geôle de Reading*, d'Oscar Wilde, dite par Alain Cuny, sur une musique de Maurice Jarre ; le poète Robert Ganzo et les recherches de Mrs. Pleasant, de l'université de Columbia, aux USA, Roger Pradalié, qui va écrire *L'art radiophonique* pour la collection Que sais-je ? ; les travaux de Georges Godebert, le premier Prix Italia, *Frédéric Général*, de Jacques Constant, musique de Claude Arrieu, et autres.

Paul Claudel était au sommet de sa gloire littéraire lorsqu'il établit la version radiophonique de son *Livre de Christophe Colomb*, adaptation de son œuvre dramatique qui date de 1927.

François-Régis Bastide, écrivain reconnu (romans, pièces de théâtre), a aussi beaucoup produit pour la Radio. Son émission la plus connue reste *Le Masque et la Plume*, l'une des plus anciennes de la radio d'après-guerre. Magazine littéraire, théâtral et cinématographique, il est né de la volonté de Jean Tardieu qui rapprocha deux projets soumis séparément par Polac et Bastide. Au fil des ans, l'émission connut des fortunes diverses, mais globalement, même après le départ de Bastide et Polac, elle demeure telle que l'a voulue Tardieu il y a un demi-siècle. Michel Polac, dont on a pu lire plusieurs romans et qui vient de publier un journal littéraire, est plus connu du grand public par ses œuvres radiophoniques, télévisuelles et cinématographiques.

François Billetdoux, dont il va être parlé tout à l'heure, auquel j'associe le nom d'Emile Noël.

Pierre Barbier, venu de l'Education Nationale, a surtout produit des magazines littéraires. Il est à l'origine des émissions éducatives de la radio d'après-guerre. Cet homme discret n'a jamais fait beaucoup parler de lui, mais il avait incontestablement ce qu'on pourrait appeler « l'esprit Club d'Essai ».

Roger Richard, traducteur du hongrois, auteur de radiodrames (il dit audiodrames), c'est un découvreur de talents. On le voyait très souvent au Club d'Essai car il était en outre, avec André Alter, l'un des critiques de *Télérama* (qui n'était encore que *Radio Cinéma Télévision*).

Chérif Khaznadar, l'actuel directeur de la Maison des Cultures du Monde, qui fut le « complice » de Jean Tardieu dans le domaine théâtral, avec qui il publie à l'Unesco, en 1969, *Grandeurs et faiblesses de la radio*.

Armand Robin, cet insomniaque qui avait su tirer parti de son handicap : la nuit, sur les ondes courtes, il écoutait les radios du monde entier et grâce à sa grande facilité de compréhension des langues, il rédigeait des notes fort appréciées dans les ministères à partir de ses écoutes nocturnes, dans cette période de guerre froide. Il a écrit des poésies et s'est fait le traducteur du poète chinois Tou Fou.

Gaston Bachelard fait plutôt partie de la galerie de portraits du Centre d'études de Radio-télévision. Il fut le personnage central d'un film de télévision qui connut un sort malheureux : les bobines s'égarèrent et l'émission ne fut jamais programmée. Roger Caillois avait eu l'idée de cet entretien avec Gaston Bachelard, dont Roberto Rossellini fut le réalisateur. Plusieurs personnages venaient questionner le philosophe sur des sujets proches de leurs préoccupations : Caillois bien sûr, le poète Robert Ganzo, Ernesto Fulchignoni, de l'Unesco, qui avait monté l'opération, et quelques autres.

Aragon, Marcel Bisiaux et Brenner, Agnès Capri, Charles Charras, Jean Cocteau, Pierre Emmanuel, Etienne Fuzellier, André Gide, Marcel Lupovici, Jacques Peuchmaurd, Pierre Sipriot, Pierre Seghers, Henri-François Rey, Henri Charles Richard, et d'autres encore.

*Le C. E. R. T. de Bernard Blin*⁴

En 1948, Jean Tardieu est chargé par Wladimir Porché de créer et diriger le Centre d'Etudes de Radio Télévision, laboratoire de recherches, tribune et lieu de rencontre, centre de formation et de perfectionnement, sur une idée de Bernard Blin. En 1954, il crée et dirige la revue trimestrielle *Les Cahiers d'Etudes de Radio Télévision*, expression des travaux du C. E. R. T. et reflet des activités de recherche dans le monde sur les aspects artistiques et scientifiques de la radio et de la télévision .

Après les jeunes créateurs et interprètes que Jean Tardieu avait su réunir autour de lui, arrivent des jeunes issus des Radios-Clubs, qui montent des studios d'enregistrement pour y réaliser leurs propres créations. D'une certaine façon, ce sont des descendants des surréalistes. Le plus coté de ces Radios-Clubs était celui de la Maison des Lettres, rue Férou à Paris, dans le sixième arrondissement. Il fut aussi celui qui eut la plus longue existence. André Almurò, fervent disciple de Breton, poète et musicien, toujours présent sur les antennes de Radio France, est sorti de là. Un étudiant de Science Po, Bernard Blin, devait jeter le pont entre ces étudiants et le Club d'Essai. Il proposa à Jean Tardieu de réfléchir sur l'art radiophonique de façon scientifique. Ce fut la

⁴ Voir le n°48 (mars-mai 1996) des *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion*.

naissance du Centre d'Etudes radiophoniques (qui devint assez vite le Centre d'Etudes de Radio Télévision).

Des philosophes comme Yvon Belaval ou Etienne Souriau, des psychologues comme François Bresson ou Geneviève Oléron, des sociologues comme Georges Friedmann ou Alphonse Silbermann, d'autres encore vinrent travailler sur l'esthétique à la Radio, sur la psychologie de l'auditeur, sur la sociologie de l'audience. Plus concrètement, des travaux sur l'art dramatique furent animés par Madame Simone, déjà une dame d'un âge certain (elle mourut en 1985 à l'âge de 108 ans), qui fit travailler des comédiens déjà très connus devant son micro dans ses émissions *L'art du comédien*. Le réalisateur était Georges Godebert, très connu, lui, pour la qualité de ses recherches sur la mise en ondes dramatique et qu'un Prix Italia vint récompenser.

A l'exemple des Universités américaines, qu'il avait fréquentées, Bernard Blin créa un secteur de formation sous la forme de séminaires (on dirait aujourd'hui ateliers) où enseignants et enseignés travaillaient ensemble à la recherche de nouvelles expressions, en radio et en télévision.

L'auteur radiophonique et de théâtre Yves Jamiaque groupa ainsi autour de lui un certain nombre d'étudiants (de divers âges) déjà familiarisés avec l'écriture mais n'ayant pas encore l'expérience de l'art radiophonique. Je dois à la vérité de dire que les résultats furent honorables mais tout de même assez modestes en regard des ambitions de départ. Le recrutement en était vraisemblablement la cause. Yves Jamiaque se découragea et l'expérience ne se renouvela pas. Cependant, son passage au Club d'Essai devait être très profitable pour l'art radiophonique puisqu'il conçut et écrivit la série des *Messagers*, œuvres fortes où l'auteur présentait des personnages de l'Histoire au moment où se réalisait ce qui avait été le but de toute leur existence : Michel de l'Hospital, Galilée, John Brown, gouverneur de l'Arkansas, furent traités dans cette série. La réalisation était de Jean-Wilfrid Garrett, un metteur en ondes de grand talent aujourd'hui disparu.

Yves Jamiaque devait donner plus tard pour une radio périphérique un feuilleton très populaire, *L'Homme à la voiture rouge*. C'était désormais la voie dans laquelle il devait s'engager tout entier. Il est le type même de l'écrivain qui n'a vraiment travaillé que pour les médias, hormis une *Chanson de Roland* qu'il fit jouer aux Arènes de Lutèce en 1949, adaptation pour la scène du poème du Moyen-Age. Il participa en tant qu'auteur de sketches aux *Dimanches dans un fauteuil*, de Jean Chouquet, sur Inter.

Il ne serait pas juste de terminer cette très courte histoire du Club d'Essai sans parler de la création, en 1948, du Centre d'Essai de Montpellier, qui fut le fait de l'écrivain et poète Frédéric-Jacques Temple, du speaker Pierre Bourgoïn, aujourd'hui disparu, et de la réalisatrice Madeleine Attal. Les œuvres qui y furent créées étaient en tous points dignes de la meilleure production nationale.

En 1954, Jean Tardieu crée le Programme spécial en Modulation de Fréquence, à la demande de la direction générale de la RTF. Ce programme de type nouveau (94% de musique) avait pour but de faire valoir les qualités sonores propres à la diffusion en MF. Devenu en 1960 France IV Haute Fidélité puis en 1963 France Musique, ce programme quotidien représente une sorte de concert permanent sur les ondes, où tous les genres de musique sont représentés.

L'ampleur prise par cette chaîne en modulation de fréquence poussa dans l'ombre les émissions du Club d'Essai autant que les travaux du CERT. Pierre Schaeffer, quant à lui, préparait son Service de la Recherche, tout entier voué à la Télévision, qui devait voir le jour en 1960. La roue tourne et déjà sonne la fin de partie ! Quinze ans plus tard, en 1975, le Service de la Recherche se succédera à lui-même dans l'importante construction qu'est devenu l'Institut National de l'Audiovisuel, qui réunit les archives sonores et audiovisuelles, la formation professionnelle et la Recherche expérimentale. En 2000, les Archives dominent dans cette architecture au point que les nouveaux responsables de l'INA croient nécessaire de mettre tous leurs œufs dans ce panier-là !

Après 1960, Jean Tardieu est confirmé dans ses fonctions de directeur de France Musique, nommé Chef Adjoint du Service de la Recherche, puis conseiller artistique auprès de la Direction de la Radiodiffusion à l'ORTF. D'après Marcel Sauvage, dans son livre sur les poètes et la radio, Jean Tardieu a eu pendant plus de 25 ans la responsabilité d'environ 25000 heures d'antenne, 300 conférences, congrès et colloques, 500 heures de cours de formation, 3000 pages de publications spécialisées, etc.⁵

Dans *On vient chercher Monsieur Jean*, le poète définit les deux missions qu'il avait assignées au Club d'Essai : « ... celle d'ouvrir toutes grandes les portes de la radio à de jeunes talents, en leur permettant de s'exprimer librement, et celle d'utiliser au maximum le signifiant sonore, jusque-là réservé presque exclusivement à la musique ». En fait, dès 1960, il va quitter la radiodiffusion, après un dernier projet concocté avec Alain Trutat et que ce dernier fera vivre sous le nom d'Atelier de création radiophonique. Désormais l'écrivain se consacre tout entier à son œuvre littéraire. Il le dit avec force : il veut rester dans les mémoires comme un écrivain, non comme un homme de radio. Et c'est bien ainsi qu'il apparaît aux jeunes générations. Il décède à Créteil, en banlieue parisienne, le 27 janvier 1995. France-Culture rediffuse en mars 1995 la série d'entretiens que l'écrivain avait accordés à Roger Vrigny en 1972. Selon son vœu, il n'y est jamais question de son passage à la Radio.

*

⁵ Marcel Sauvage, *Anthologie des poètes de l'ORTF*, Paris, Denoël, 1969.

Gérard Siary – Est-il possible de préciser le circuit d'un texte littéraire à la radio ?

Bernard Grenié – Voilà ce qu'on peut dire⁶. Il y avait évidemment à la radio des comités de programme. Il y avait des comités de lecture. Mais les œuvres de radio étaient la plupart du temps présentées aux directeurs de chaîne, aux responsables de secteurs, dramatique par exemple, et ce sont ces responsables qui prenaient une décision, soumettaient le texte... c'était très variable finalement parce qu'il y avait parfois des libertés très grandes prises par rapport aux comités de lecture. Ceux-ci en effet étaient souvent accablés par le nombre des manuscrits qui leur parvenaient, et il fallait dans le même temps fournir l'antenne. Cela s'est produit souvent. Quant aux fonctions de direction, il y a eu toute une terminologie bizarre à une époque : dans les stations de province par exemple, on appelait secrétaire des émissions ceux qui étaient en réalité les chefs du service artistique, au sens où ils pouvaient prendre des initiatives de choix de séries, de programmation, d'attribution d'émission à tel ou tel réalisateur...

Christa Geitner – J'ai lu le chapitre que Jean Tardieu consacre à son expérience au Club d'Essai dans *On vient chercher Monsieur Jean*, et j'ai été très étonnée de lire qu'il avait tout à fait éloigné de lui cette expérience-là à la fin de sa vie.

Bernard Grenié – On touche là probablement à un des problèmes qu'il nous faut observer pendant ce colloque : Tardieu, qui est un poète, s'aperçoit tout à coup qu'il a été dévoré littéralement par son activité d'homme de radio et il choisit l'œuvre !

Georges-Emmanuel Clancier – Pour moi j'avais oublié ce point de vue de Jean Tardieu, qui était notre ami et que nous admirions beaucoup et cela continue à m'étonner. Homme de radio, il était poète, et poète il était peut-être aussi homme de radio, dans son théâtre. Moi je me demande s'il n'a pas remarqué que Gilson, qui était un excellent poète, en effet d'une certaine manière a été dévoré par la radio et peut-être même que l'ampleur de sa valeur d'homme de radio a un peu fait oublier à la postérité la qualité de son œuvre. Et j' imagine que peut-être Tardieu, prenant conscience de cela, y a vu un danger pour lui-même et a décrété que l'homme de radio pour lui ne comptait pas. C'est très curieux cela.

Bernard Grenié – Gilson était allé jusqu'à interdire aux responsables de programmes que nous étions à l'époque de programmer ses œuvres personnelles.

Frédéric-Jacques Temple – Je pense que Tardieu était quand même plus poète parce qu'il passait à la radio que s'il était resté scribouillard au Ministère de la Marine. Cela a influencé son écriture.

⁶ Robert Prot, empêché à la dernière minute, avait demandé à Bernard Grenié de lire sa communication. La discussion qui a suivi ne mentionne donc pas son nom.

Michel Collomb – Il y a en effet, d'une part, un aspect pratique de répartition du travail entre les activités de gestion de la radio et des activités littéraires. Mais ce qui est intéressant aussi est, peut-être, la convergence entre un certain talent, un certain génie poétique, et le médium radiophonique. Dans le cas de Tardieu, ce qui me frappe c'est que, bien avant d'entrer à la radio, il s'intéresse à certains aspects sonores de la langue française. Il a fait en 1933, sur la traduction de *Archipel* de Hölderlin, des recherches très curieuses sur l'accent tonique dans le vers français. Et puis M. Prot le signalait, il y a cet intérêt pour le dialogue, l'aspect sonore, le bruit, non seulement dans le théâtre, mais dans les poèmes de Tardieu.

Pierre-Marie Héron – Il y a effectivement chez Tardieu beaucoup de travaux sur la notation du son, sur le rythme, la dimension sonore de la poésie. Mais il a en fait adopté une position d'équilibre liée, comme le disait un de ses correspondants, au partage entre d'un côté le « paternel pictural », de l'autre le « maternel musical ». De là, d'un côté des poèmes typographiques, de l'autre, des poèmes tournés vers un effort d'arrangement de la ponctuation et de la diction, comme les textes de *Monsieur Monsieur*. Dans ces textes écrits dans les années 45-50, soit quand il est très lancé dans les activités du Club d'Essai et la réflexion sur le médium radiophonique, comme « La même Néant », très souvent enregistré et diffusé à la radio d'ailleurs, ou « Conversation », Tardieu ajoute systématiquement des petites indications de diction, de ton de voix, pour préciser l'interprétation vocale appropriée. Il a été séduit en fait par le souci, d'un côté de rivaliser avec les peintres, et de l'autre, symétriquement, de trouver dans le médium sonore un accomplissement d'une pente de la poésie. Il a aussi donné, dans la publication en quatre volumes de son théâtre, tout un volume de fantaisies radiophoniques, il est vrai pièces de commande souvent. Je termine par une question : quelle était la situation administrative et artistique du Club d'Essai par rapport aux grandes chaînes ? Tardieu s'est plaint parfois qu'on lui piquât des émissions pour les donner au Programme National par exemple.

Bernard Grenié – Ce qui est vrai est qu'un certain nombre d'émissions sont nées au sein du Club d'Essai, pas nécessairement créées par le Club d'Essai lui-même mais par des participants au Club d'Essai. Robert Prot citait par exemple *Le Masque et la Plume*, qui a fait une carrière qui dure toujours.

Paul Gilson, un poète Directeur des Services artistiques de la RTF

PIERRE DELLARD

En avant-propos

Je suis très honoré d'être invité à participer à vos travaux. Cela me ramène soixante-dix ans en arrière quand je promenais ma faluche du côté de la rue Soufflot, mais surtout c'est un privilège d'avoir à évoquer Paul Gilson, un homme unanimement respecté et admiré et auprès duquel j'ai eu le privilège de travailler pendant plus de quinze ans. Précisons mes fonctions. Le Directeur des Services Artistiques disposait de collaborateurs de trois ordres :

- Les Directeurs de Chaîne et leur personnel de production, Programme National, Programme Parisien, France Inter et aussi le Club d'Essai dont vous a parlé Robert Prot et qui, dans la direction des Programmes, occupait une situation à part, avec un budget individualisé ;
- Les Services Techniques qui fournissaient les moyens studios, équipements divers, techniciens ;
- Un staff d'administration pour les problèmes de personnel (recrutements, salaires, conventions collectives, cachets, contrats divers), les problèmes juridiques (droits d'auteurs, notamment), les problèmes financiers (budget, liquidation des dépenses en tant qu'ordonnateur).

Après diverses affectations, le Directeur Général Wladimir Porché me mettait en 1945 à la disposition de l'Administrateur des Services Artistiques, en tant qu'Adjoint, puis en tant que Chef de Service. J'y restais pendant près de vingt ans.

Les hostilités avaient pris fin un an plus tôt. En 1942, la Radiodiffusion, qui avait été jusque-là une simple direction de l'administration des PTT, à côté de la Poste, du Télégraphe, du Téléphone, avait acquis son autonomie. Elle avait à se structurer et, en 1945, à reconstruire un réseau d'émetteurs en grande partie détruits, par l'occupant comme par la résistance.

Après la cascade d'hésitations et le passage de Directeurs généraux météores (Jean Guignebert, André Malraux, Claude Bourdet), la stabilité s'était installée pour une dizaine d'années avec l'arrivée de Wladimir Porché, en 1945. Pendant quelque temps, celui-ci exerça directement les fonctions de Directeur des programmes, mais il s'aperçut bien vite de la nécessité de se consacrer

entièrement à des problèmes essentiels, techniques, financiers et surtout politiques. Il décida alors d'appeler Paul Gilson, journaliste responsable du bureau de New-York. Il avait précédemment travaillé à Radio Luxembourg, à Radio Monte-Carlo et à la Radio d'État auprès de Jean Antoine. C'était un homme de grande culture, poète, journaliste, auteur de théâtre. Il allait se révéler un grand patron et imprimer durant dix-sept ans sa marque sur les programmes de la Radio Française.

Le nom des directeurs généraux météores suffit à lui seul pour comprendre l'instabilité politique de l'époque. Les postes essentiels étaient ceux du Directeur Général et du Directeur du Journal Parlé et, à un moindre titre, du Directeur des programmes artistiques. Au Journal Parlé, Vital Gayman (ancien Secrétaire Général de *L'Humanité*, membre des Brigades Internationales durant la guerre d'Espagne, résistant) est nommé Directeur par Gaston Defferre en 1946. Rôle difficile quand les ministres s'appellent Marcellin ou Teitgen. S'il ne mettait aucun empressement à aller aux ordres, il devait laisser certaines équipes de journalistes, plus « compréhensifs », aller chercher les instructions au Cabinet de R. Marcellin, par exemple. P. Gilson était moins directement encadré, mais certaines immixtions le faisaient bouillir et nous avons tous connu de ses colères. Beaucoup à l'époque, et même après son décès, se sont interrogés à son sujet. Issu de la bourgeoisie chrétienne du 7^e arrondissement, il ne faisait pas de politique, étant aussi sévère avec les uns qu'avec les autres. Un jour, sans que je le lui demande, il me dit : « Je suis du même parti que Jean Cocteau qui se dit anarchiste-conservateur ».

Il faut aussi avoir à l'esprit que dans les années 45-55-60, les problèmes évoluaient très vite. Pensez à la naissance de la M. F., au 33 tours remplaçant le 78 tours, à l'enregistrement magnétique sur bande, au Nagra remplaçant le stylo du reporter, à la miniaturisation et à l'allègement des matériels. Et, derrière tout cela, la concurrence de nouveaux postes privés dynamiques se profilait (Louis Merlin à Europe 1 qui, si on analyse sa grille de programmes, s'était contenté de prendre le contre-pied de la RTF), mais surtout la Télévision sortait de son cocon expérimental pour devenir le grand véhicule de l'information, du divertissement et de la culture. Elle entrait vraiment dans l'ère moderne en 1953 avec la retransmission du couronnement de la Reine d'Angleterre en noir et blanc, la couleur explosant en janvier 1968 avec la retransmission des J.O. d'hiver de Grenoble.

Le saltimbanque et le comptable

On les oppose souvent. Il n'en fut rien entre Gilson et moi car nos relations avaient dès l'abord revêtu un caractère particulier. Nous avions, à dix ans de distance, usé nos fonds de culotte sur les bancs du même collège. Celui qu'avait fréquenté Montherlant, avant Gilson, et auquel il avait bien plus tard donné un surnom : « La ville dont le prince est un enfant ». Nous évoquions parfois, dans les avions de nos missions lointaines, le même professeur de

philosophie qui nous avait initiés à la logique, à la psychologie et à la morale. Il me parlait du préfet de 7e qui lui offrait de merveilleux cadeaux, des livres de Jules Verne : *La Maison à vapeur* ou *Vingt mille lieues sous les mers*. Parfois aussi il évoquait la grande solitude des préaux pour l'enfant interne qu'il était. Il avait par fidélité évoqué ces souvenirs en 1954 dans une des rares émissions auxquelles il avait accepté de participer, « Potaches et labadens ».

P. Gilson avait avec ses collaborateurs immédiats, chefs de service ou secrétaires, des relations très chaleureuses. La confiance réciproque était de rigueur, ce qui signifie que la politique de programmes était bien la sienne et que c'est à lui que revient tout le mérite des bénéfices que la culture française, au sens large du terme et sous tous ses aspects, a pu tirer de son action, même s'il laissait une très grande marge d'initiative et d'autonomie à ses chefs de service.

J'appréciais tout cela de mon observatoire auquel aboutissaient les initiatives des services, sous leur aspect financier ou juridique. Certains posaient des problèmes dont les règles de gestion d'une administration publique ne facilitaient pas la solution. Je soumettais ces problèmes aux autorités de tutelle, au contrôleur des dépenses engagées notamment, qui était l'œil du ministère des Finances, mais les rapports de confiance que j'entretenais avec M. Briand facilitaient bien les choses. C'est dans cette atmosphère de confiance que pouvait être menée la gestion d'une production artistique, dans le carcan, peu adapté à la matière, d'une administration d'État.

J'évitais d'exprimer mon opinion sur le contenu de la production, sauf lorsqu'on la sollicitait. Et aujourd'hui encore, cinquante ans après, je me reconnais une obligation de réserve. C'est la raison pour laquelle je me référerai à ce qu'ont exprimé, bien mieux que moi et avec une bien plus grande compétence, des témoins prestigieux de l'action de P. Gilson.

Un bilan

Ce préambule m'a paru nécessaire pour fixer le décor et les personnages avant d'apprécier l'action de P. Gilson sur la création artistique, littéraire et musicale de notre pays, et hors de celui-ci, pendant cette période. Pour moi, cette action est positive et j'en citerai maint exemple, mais une amitié respectueuse me rend juge et partie. C'est la raison pour laquelle je préférerai donner la parole à ceux qui en ont bénéficié : auteurs, compositeurs, interprètes, musiciens et comédiens. Les témoins, certes, doivent être rares aujourd'hui. Aussi utiliserai-je un document précieux que j'ai feuilleté bien souvent, une brochure de 125 pages formant un numéro spécial des *Cahiers Littéraires* que publia la RTF en 1963 en guise d'hommage à P. Gilson, après qu'il fut parti rejoindre les compagnons de rêve de ses poèmes. J'ai limité les témoignages qui lui ont été rendus à ceux émanant de ceux qui ont été à même de juger son action. J'ai retenu l'avis de

musiciens (Henry Barraud et Darius Milhaud), d'un écrivain (André Fraigneau), de Georges Charensol pour les arts visuels, de la comédienne Beatrix Dussane¹.

J'ai écarté les innombrables commentaires parus dans la presse clamant leur admiration pour le poète, que Gilson lui-même avait tenu caché avec une discrétion extrême, au point qu'on pouvait lire dans *Les Lettres Françaises*, à la suite d'une émission d'hommage diffusée après son décès : « C'est la première fois qu'on entendait sur les ondes qu'il dirigeait depuis dix-sept ans des poèmes de P. Gilson ». Je ne citerai personne, mais combien le choquaient, même parmi ses collaborateurs, de profiter des possibilités que leur offrait leur situation. Cela était tellement facile. Quant au poète, Georges-Emmanuel Clancier et Pierre-Marie Héron vous en ont parlé ou vous en parleront mieux que moi.

Les écrivains

André Fraigneau, romancier mais aussi producteur de radio, souligne dans la plaquette éditée à sa mort combien Gilson a pu susciter d'innombrables vocations, notamment parmi des écrivains dont il appréciait les œuvres :

Parce qu'il était d'abord un vrai poète, un lecteur passionné à la curiosité toujours en éveil, à la mémoire fidèle, Paul Gilson rassurait les écrivains d'âges et de tempéraments très différents qu'il voulait intéresser à l'expression radiophonique. [...] Bien peu s'y dérobaient, même parmi les plus timorés, puisque leur siège était fait, que Gilson possédait de multiples nuances dans l'art de persuader, qu'un fluide émanait de ce capitaine courageux. Après avoir rassuré, puis inquiété, Gilson devenait tentateur. Il déployait l'éventail des possibilités radiophoniques et l'écrivain sentait la fièvre tentatrice le gagner [...]. (« Un éveilleur passionné », 64)

Citons aussi ce qu'écrivait Julien Cain, directeur de la Bibliothèque nationale et membre puis Vice-Président, en 1958, du Comité des programmes :

André Beucler, à qui il avait confié le « Bureau de poésie », a pu mesurer tout ce que les poètes doivent à Paul Gilson. Et Philippe Soupault, a su lui aussi combien ce poète pénétrant et subtil connaissait le pouvoir des ondes pour donner à un public qui s'étendait le goût de la poésie. (« L'humanisme de Paul Gilson », 62)

J'ai eu personnellement l'occasion d'aider, à la demande de P. Gilson, à l'édition d'un livre des « deux cents plus beaux poèmes de la langue française » du XIII^e au XIX^e siècles, à partir d'une très large consultation des auditeurs permise par les moyens techniques de 1956 (huit mille amis de la poésie s'étaient proposé pour participer au sondage). Les trois premiers poètes du palmarès étaient Ronsard, La Fontaine, Verlaine. Philippe Soupault et Jean Chouquet, après avoir assuré la réalisation des émissions support de ce sondage, écrivirent la préface du livre.

Quant aux auteurs contemporains, grâce aux enregistrements de leurs entretiens que permettaient les nouvelles techniques, des documents sonores conservent pour les générations à venir, ces voix illustres.

Je ne citerai que pour mémoire la grande entreprise qui peut s'inscrire sous le terme général d'Entretiens. Vous pouvez retrouver dans la livraison 43

¹ *Hommage à Paul Gilson*, numéro spécial des *Cahiers littéraires* de la R.T.F., décembre 1963.

des *Cahiers* du CHR (décembre 1994 – février 1995, p 197-200) un long exposé d'H. Barraud sur ce sujet.

On peut dans ce même chapitre inclure le travail de Gilson en faveur des émissions dramatiques. Le témoignage de Béatrix Dussane, éminente sociétaire de la Comédie française, s'il est très général, peut être ici rappelé :

Très directement d'abord, le théâtre proprement dit a été propagé et secondé par des retransmissions des spectacles. Propagé, puisqu'il pénétrait ainsi les bourgs les plus retirés ; secondé, car, contrairement aux craintes d'abord exprimées, la retransmission d'une pièce en cours de représentation détermine toujours un mouvement de curiosité et fait remonter les recettes.

En outre, nous avons vu se multiplier, se perfectionner et se diversifier avec un éclectisme toujours plus largement ouvert les émissions dramatiques réalisées en studio. L'ensemble de leur répertoire embrasse véritablement toute la production française, de toutes les époques et de tous les styles, et les aspects les plus importants de la production étrangère. Enfin, le micro a été offert aux pièces non encore jouées, voire aux pièces qui pouvaient apparaître injouables pour des raisons de difficultés pratiques. [...]

De tout cela, les comédiens ont bénéficié directement, par l'extension matérielle de leurs activités, certes, mais aussi du fait des innombrables expériences qui les ont initiés aux styles littéraires les plus divers, et assouplis à des changements d'emplois qu'eussent interdits les impératifs des réalisations visuelles. (« Gratitude des comédiens », 70-71)

Le jour même où j'écrivais ces lignes, *Le Figaro* publiait un grand article intitulé : « Le plus gros employeur de comédiens. Ils sont plus de 1700 à Radio France à participer aux fictions produites par la "Maison ronde" ». On y lit notamment : « Si France-Culture n'existait pas la moitié des théâtres parisiens fermenteraient leurs portes ». L'article parle ensuite de la politique de commande de quelque deux cents textes par an dont certains seront repris et montés au théâtre. Or, cette politique de commande a été une des initiatives de Paul Gilson. Nous allons en parler.

La musique

Henry Barraud, compositeur, élève de Louis Auber et de Paul Dukas, avait fondé avant-guerre le Triton, groupe de jeunes musiciens (Rivier, Bondeville) pour le développement de la musique contemporaine, avant d'entrer en 1938 au service de la Radiodiffusion. Après la guerre, il est nommé Directeur de la Musique, puis Directeur du Programme national (1948-1965), qui deviendra France Culture, chaîne que certains disaient austère mais qui était très riche et de haute culture. P. Gilson lui laissait une large initiative, comme il le note dans le numéro des *Cahiers littéraires* :

Il gardait pour lui ses émotions esthétiques, [...] mais là comme ailleurs il avait l'art de laisser le champ libre à ceux qu'il avait investis de sa confiance. [...] Il avait aussi son jugement personnel, très sûr, et ne se trompait pas sur la valeur d'une exécution, d'un artiste, d'un chef d'orchestre. Il était pour plusieurs des compositeurs actuels un ami très fidèle, et ce n'est certes point par hasard qu'on retrouvait dans le cercle de ses amitiés musicales les artistes les plus dégagés de toute école, de toute mode. (« Paul Gilson et les musiciens », 66)

Darius Milhaud ajoute qu'il était « toujours prêt à accueillir et à imposer les

programmes qui lui paraissaient intéressants. Les artistes trouvaient en lui un promoteur qui les soutenait et les comprenait ». Et il conclut : « Cet administrateur parfait était un poète qui aimait la musique »².

On pourrait également citer parmi les initiatives prises en faveur des musiciens la création en 1963 de la formation *Ars Nova* dirigée par Marius Constant, ou encore, dès 1946, la conclusion d'un accord avec l'Instruction publique pour la création, dans une école de la ville de Paris, de la Maîtrise de Radio France, accueillant des enfants susceptibles de s'orienter vers les métiers de la musique. Cinquante-quatre ans après, la Maîtrise vit encore.

P. Gilson se souvenait aussi, avec quelque nostalgie peut-être, de son passé de journaliste et grand reporter, aussi fut-il l'artisan ardent de la manifestation en France et hors de France de nos meilleures formations. L'Orchestre National partit pour de longues tournées aux États-Unis, en URSS, en Pologne, aux grands festivals de Montreux, de Venise, de Salzbourg, de Baalbek, sous la direction de chefs français : Muhch, Martinon, Cluytens, Rosenthal, dans des programmes de musique française : Berlioz, Ravel, Debussy.

Un mot, pour finir ce rapide tour d'horizon, de l'action de Gilson en faveur des beaux-arts à la radio. Georges Charensol, journaliste et producteur d'émissions sur l'art, d'abord à Radio Luxembourg puis à la RTF, rapporte comment est né dès 1946 *L'art et la vie*, premier magazine hebdomadaire qui leur est consacré, qui devait durer jusqu'en 1963 :

Quand Wladimir Porché appela P. Gilson de New-York pour lui confier la direction des programmes, il s'étonna que nulle place n'y soit faite aux arts plastiques. Alors que les foules commençaient à se presser dans les Salons et les expositions, les ondes devaient faire écho à ce remue-ménage. (« Paul Gilson et les arts visuels », 69)

Précisons qu'à ce moment-là, en 1945, la Télévision était dans sa prime enfance.

Dans la même orientation des programmes, une émission a fait une belle carrière : *Comment regarder la peinture* avec René Huyghe. C'était une discussion autour d'un tableau célèbre (Rubens, Rembrandt, Jérôme Bosch) pour lequel un compositeur connu (Serge Nigg, Maurice Jarre, Marius Constant) avait été invité à écrire une musique originale de cinq minutes. Une table ronde animée par René Huyghe était organisée autour de l'œuvre.

Les variétés

Le secteur plus léger des variétés et de la chanson était un autre monde qui assurait sa promotion propre, parfois un peu trop voyante et ne répondant pas toujours aux critères de la qualité souhaitée par P. Gilson.

Citons, dans cet état d'esprit, une de ses initiatives. Il avait une appréciation très favorable pour Mireille, femme de l'écrivain et philosophe Emmanuel Berl, et pour ses diverses productions : *Mireille et son petit théâtre* (1954-1957),

² « L'ami au cœur fidèle », *Hommage à Paul Gilson*, op. cit. p. 67.

Mireille ou la Joie des livres (1954-1955), etc. Mais il appréciait surtout son *Petit conservatoire de la Chanson*, lancé en 1955, qui allait se poursuivre pendant quarante ans, jusqu'à la veille de la mort de cette grande dame. Que de chanteurs devenus très célèbres sont sortis du *Petit Conservatoire* (Françoise Hardy, par exemple). P. Gilson me chargea un jour de préparer un contrat tripartite entre la RTF, Mireille et Eddy Barclay (important éditeur de disques de variétés) pour assurer aux meilleurs éléments découverts par Mireille une promotion phonographique, soutenue par la Radio.

À propos des émissions de variétés les plus populaires, P. Gilson avait un point de vue particulier. Il savait qu'elles rencontraient la faveur d'un vaste public. Il eût préféré en élever le niveau plutôt que de les rapprocher d'une facilité flatteuse et parfois vulgaire. Il pensait qu'on pouvait et qu'on devait introduire dans ces émissions, en général publiques, itinérantes ou non, répétitives et souvent accompagnées de jeux ou de concours, une part de distinction, voire de culture. L'une d'entre elles, le *Jeu des 1000 francs*, poursuit sa carrière depuis 1958 et en est à sa 15000^e édition. Je la cite parce que, comme le relève R. Prot dans son remarquable et inépuisable *Dictionnaire de la Radio*, j'ai personnellement mis au point la règle du jeu, compétition entre l'auditeur, auteur de la question, et le concurrent. Mais à vrai dire, la formule ne fait que s'inscrire, comme tant d'autres, dans la ligne du *Jeu des questions*, créé vers 1930 à Radio Cité. J'avais suggéré à l'époque que les sommes gagnées par les concurrents le soient au bénéfice d'associations désignées par eux (culturelles, sportives ou d'entraide). On m'a dit (ce n'était pas P. Gilson) que cela en compromettrait l'intérêt, mot convenant fort bien. Certaines émissions actuelles, de télévision notamment, donnent raison à ce point de vue. J'ai le droit de le regretter, mais ce n'est là qu'un avis personnel.

J'aurais pu évoquer d'autres initiatives qui apparaîtraient aujourd'hui d'un élitisme déplacé. Ainsi les concours de speakers et speakerines qui exigeaient des candidats une culture sérieuse, en plus d'une voix agréable et d'une diction parfaite. Il y avait des notes de service recommandant d'éviter les termes anglo-saxons. D'autres fixaient des pourcentages de chansons françaises. D'autres encore fixaient, pour les émissions musicales, un pourcentage de présentation (j'allais dire de bavardage) : cinq minutes pour une heure de musique. Que les temps sont changés ! Il s'agissait bien, je vous le disais, d'un élitisme déplacé !

Et pourtant Gilson se tournait carrément vers l'avenir. Il s'était passionné, dans les années 50 pour l'expérience de la stéréophonie naissante. À partir d'expériences américaines, José Bernhart, un ingénieur qui dirigeait les services de prise de son à la Radio, et Jean-Wilfrid Garrett, réalisateur, avaient monté, avec le soutien de toute l'équipe du Club d'Essai, *Une larme du diable*, d'après Théophile Gautier, avec Danièle Delorme et Gérard Philipe, sous la direction du grand metteur en scène de cinéma René Clair. Et le 19 juin 1950, l'œuvre était diffusée sur deux chaînes : à gauche la Chaîne Parisienne, à droite France Inter.

C'était la première émission en stéréophonie. À Naples, en 1952, la RTF obtenait le prestigieux Prix Italia pour cette réalisation. P. Gilson en était très fier. Il fallut attendre près de quinze ans pour que soit mis au point le système des deux signaux codés, diffusés par un seul émetteur et décodés par un seul récepteur.

L'aide aux auteurs

Dans cette radio de grands compositeurs modernes, d'auteurs dramatiques, de comédiens du Théâtre français, beaucoup de jeunes bénéficiaient d'une aide efficace à la création et d'avantages certains, importants et immédiats.

Aux termes de la Loi française, l'auteur a sur son œuvre un droit de propriété qui revêt deux aspects essentiels : un droit intellectuel et moral, et un droit patrimonial, avec ses droits dérivés annexes : d'exécution, de reproduction, de représentation, de suite. Ces droits d'auteur étaient réglés directement par des sociétés dont les principales étaient la Sacem pour la musique, la SACD pour les œuvres dramatiques, la SGDL pour les œuvres littéraires et en outre la SDRM pour la reproduction des œuvres. Ces sociétés recevaient une dotation annuelle très importante, faisant l'objet d'une âpre discussion. Entraient dans le calcul : le montant de la redevance payée par les possesseurs de postes récepteurs (dix millions environ à l'époque), la puissance et la zone couverte par l'émetteur de diffusion, la durée de l'œuvre (impliquant l'établissement de la liste de toutes les œuvres diffusées), la nature de l'œuvre, etc. Certains auteurs ou compositeurs à succès touchaient ainsi des sommes considérables.

Aux avantages de ces droits matériels, la Radio Française en ajoutait d'autres, notamment par l'intermédiaire de commandes, donnant lieu à un contrat et à une rémunération. Des créateurs hésitent à se lancer dans le travail de longue haleine qu'exige l'élaboration d'une œuvre. Par le biais d'une commande ils avaient la certitude d'une rémunération immédiate, complétée plus tard par les droits d'auteurs lors de sa création. Les sommes affectées aux commandes, littéraires ou musicales, ont été de plus en plus importantes à partir de l'après-guerre. C'est alors que furent créés ou renforcés certains services spécialisés, service des illustrations musicales (fond sonore d'accompagnement des dramatiques), service de la musique légère, Comités de lecture des manuscrits, etc., qui effectuaient les prospections utiles.

Certains prétendaient que P. Gilson avait dû s'accommoder de la création en juin 1950 des Comités de programme. Je pense plutôt qu'il a très rapidement aperçu qu'ils pourraient constituer un paravent contre d'inopportunes pressions. Il a vite composé avec eux, au vu notamment des personnalités qui les composaient, comme Georges-Emmanuel Clancier pourrait en témoigner. Ce sont bien plutôt les directeurs de chaîne qui regimbaient. Si vous vous référez au numéro 43 des *Cahiers* du CHR déjà cité, vous trouverez des exemples des démêlés d'H. Barraud avec le Comité de la musique, des conditions d'utilisation

du même comité comme bouclier³.

Quant à l'édition et à la publication graphique des œuvres, aspect très intéressant pour l'auteur, P. Gilson avait travaillé à la création, par le truchement de la Sofirad (filiale de la RTF), d'une agence d'édition graphique, les Éditions françaises de musique (EFM) où pourraient s'approvisionner les interprètes éventuels. C'est H. Barraud, Directeur de la musique, et moi-même pour la matérialisation administrative et financière des accords, qui négociâmes cette affaire. H. Barraud évoque son rôle dans la longue interview que j'ai recueillie (sept heures d'enregistrements) et reproduite, condensée dans le n°43 des *Cahiers* du CHR cité plus haut. Il y rappelle la difficulté des négociations avec Jacques Jaujard, Directeur Général des Arts et Lettres, pour y associer l'Opéra, et avec Georges Auric, Président de la SACEM et également du Comité de la Musique de la Radio.

Conclusion

J'aurais aimé faire ressortir l'action remarquable de l'équipe Wladimir Porché - Paul Gilson, non seulement sous la forme des distinctions obtenues, dans les compétitions internationales, mais surtout par la création, souvent à leur initiative, d'organismes de coopération en matière de programmes de radiodiffusion. Je pense ici à l'UER, l'Union Européenne de Radiodiffusion, à l'URI, l'Université Radiophonique internationale, à la CRPLF, Communauté Radiophonique des Programmes de Langue Française.

Mon propos a été de vous faire apprécier ce qui a pu être fait, à une certaine époque, par la volonté d'un homme de culture, au service d'une Radio moderne et de qualité, en m'abstenant de tout jugement de valeur sur la situation en l'an 2000. P. Gilson a été servi par la stabilité de ses fonctions (dix-sept ans) et par la stabilité du Directeur Général Wladimir Porché, qui est resté onze ans à son poste, de 1946 à 1957. On a vu se succéder après lui le préfet Gabriel Delaunay en 1957, puis trois conseillers d'Etat, Christian Chavanon en 1958, Raymond Janot en 1960, Robert Bordaz en 1962. À la direction de la radio, après la mort de P. Gilson, ce furent Pierre de Boisdeffre en 1963 puis, de 1968 à 1972, Roland Dhordain.

Paul Gilson dans son labeur secret, patient mais passionné, a voulu donner à la radio Française cette qualité, cet éclat qui ont fait longtemps l'admiration et l'envie de l'étranger. J'emprunterai mes derniers mots à Arno Charles-Brun, son Directeur-adjoint de 1948 à sa mort :

³ Sur ces conseils et comités, un très intéressant article de Bernard Lauzanne est paru dans le numéro 65 des *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion*, 2000, p. 108-111.

La Radio Française est devenue par la volonté de quelques adorateurs aventureux, la grande dame des voix sans visage. Et parce qu'un poète a su la marquer, au moment propice, du signe ineffaçable de sa propre jeunesse, elle lui sourit à jamais, entre ciel et terre, au-delà des apparences... de l'autre côté de la vie. (« À la découverte d'un nouveau monde », 33)

*

Discussion

Michel Collomb – Est-ce que Paul Gilson a pu connaître la stéréophonie dans sa version perfectionnée ?

Pierre Dellard – C'était quand même les débuts... C'est un homme qui a eu la longévité du pouvoir. Il a été dix-sept ans directeur. Deux parties : les deux premiers tiers, onze ans, avec Porché, cela a été la perfection de l'amitié, des mêmes idées sur les mêmes sujets. La deuxième partie, où il s'est terriblement ennuyé, a été la période où se succédaient des Directeurs généraux météores, des conseillers d'Etat qui venaient passer un an à la radio comme marchepied d'un autre pouvoir. Chacun arrivait avec son directeur de cabinet qui ne connaissait rien aux problèmes de radio et voulait tout diriger. Les cinq dernières années ont été pour Gilson très difficiles. Maintenant, il faut dire que les directeurs de cabinet en question sont devenus des personnages. Nous en avons un, tout jeune, qui est devenu super préfet, Lannier, avec une carrière politique. Un autre, Pierre Angrémy, qui est directeur de la Bibliothèque nationale...

Pierre-Marie Héron – J'ai une question à poser à M. Dellard. On donne souvent de cet âge d'or de la radio tout le mérite à Gilson. Vous avez néanmoins rappelé qu'il laissait une large autonomie à ses directeurs de chaîne. D'un autre côté, en juin 1950, lorsqu'il a été question de créer des comités de programme, il a donné sa démission. Cela a été pour la reprendre aussitôt, mais tout de même. On a pu dire qu'il était, entre les directeurs de chaîne et les comités de programme, dans un rôle d'incitateur et d'éveilleur plus que de vrai directeur. On attribue souvent à Gilson, par exemple, le mérite d'avoir fait venir les écrivains dans des grands entretiens radiophoniques, ceux conduits par Jean Amrouche notamment. Mais Henry Barraud, que vous avez interrogé pour le Comité d'Histoire de la Radiodiffusion, note qu'au contraire, sollicité par Amrouche pour la série avec Gide, Gilson a refusé, pour des questions de coût, et que c'est lui, Barraud, qui a accepté. Et pour toutes les grandes séries on a le sentiment, à lire vos Entretiens, que c'est bien Barraud, le directeur de la Chaîne nationale, la chaîne la plus culturelle, qui a beaucoup fait. Peut-être plus que Gilson, peut-être autant. Comment faire la part des choses ?

Pierre Dellard – C'est vrai que Barraud avait une position spéciale. Il avait une autorité à laquelle Gilson, parfois, se pliait. Mais il est bien vrai qu'il avait l'intelligence de ne rien faire sans avoir pris son avis. Et lorsqu'il voyait

qu'il y avait une hésitation ... Souvent l'initiative de l'idée venait de Barraud, ou de ceux qui l'entouraient car il avait beaucoup de relations et on venait lui apporter beaucoup d'affaires. Il triait, choisissait, envoyait ou non au Comité. Mais il en parlait toujours à Gilson, et celui-ci avait... Il n'était pas petit garçon, mais il n'était pas à l'aise devant lui. Barraud l'impressionnait.

Georges-Emmanuel Clancier – Je crois que Gilson avait une tâche tellement écrasante qu'il ne pouvait pas à chaque minute inventer les émissions qui étaient sur l'antenne. Mais son mérite, essentiel, le mérite du poète, était d'inciter tous ceux qui l'entouraient à croire à ce qu'il faisait. C'était très important, cela. Il y avait tout un rayonnement autour de Gilson. En fait, il y a eu tout un mouvement général, social et culturel, dans lequel se sont inscrits avec brio et talent et Gilson, et Porché, et Barraud. Gilson est peut-être le fleuron même qui captait sans doute le mieux ce mouvement, peut-être par sa personnalité, qui incarnait une sorte d'émerveillement pour la radio, par la radio, dans la radio.

Paul Gilson : l'ombre de l'œuvre

PIERRE-MARIE HÉRON

Aragon écrivait à la mort de Paul Gilson en 1963, en première page des *Lettres françaises* : « Il n'aura de son vivant aucunement occupé *sa place*, il n'a rien fait pour cela ». Voyant en lui un « poète maudit » dont la malédiction « aura été qu'on ne s'en soit point aperçu », il termine son article en en appelant à la postérité : « Quand ce poète-ci l'emportera-t-il sur la mode à rebours des gens de goût ? Les parisiens sont ouverts avec cette tombe »¹. Cependant, près de quarante ans plus tard, il faut bien constater que l'œuvre du Directeur des programmes artistiques de la RTF, dont la discrétion et la modestie sur lui-même étaient infinies, demeure dans l'ombre de l'histoire littéraire, et même dans l'ombre de l'homme qu'il a été, celle du grand commis de l'État, du promoteur actif et infatigable d'un humanisme radiophonique, du bâtisseur à la haute stature, aux larges épaules, au pas vif, à la conversation rapide et narquoise mais aussi capable de soudaines colères, de l'homme à l'amitié fidèle, etc.

Or il vaut la peine de se demander à son propos, en considérant le poste auquel on l'a appelé en 1946, la longévité dont il a fait preuve dans cette fonction, le rôle considérable qu'il a joué pour amener les écrivains français à se tourner vers la radio, il vaut la peine de se demander dans quelle mesure cet appareil et ses « boîtes à surprises » lui ont permis d'exprimer l'univers qu'il portait en lui, univers d'ombres et d'enfance, « tout entier issu de l'enfance »², de l'irréel et du merveilleux, avec la mort toujours en ligne de mire, la *Miss Nobody* dont il fait une comédie musicale juste avant sa mort. L'œuvre peut paraître mince et nombreux sont ceux qui ont pu dire qu'elle avait été sacrifiée à celle des autres et à ses tâches écrasantes. Quelques contes radiophoniques et autres contes pour enfants, trois films entre 1928 et 1942 et deux scénarii, quelques essais, sur le cinéma, sur les inventions curieuses et le merveilleux de certains musées ou théâtres, celui des machines et automates, six pièces de théâtre, dont deux comédies musicales, une dizaine de petits recueils de poèmes, dont le dernier, *Enigmarelle* (1963), est placé aussi sous le signe d'un automate, ce n'est pas, en effet, considérable.

Mais on voit déjà par cette rapide énumération que les féeries des arts mécaniques n'ont pas cessé de fasciner Gilson et peut-être par un aspect de son

¹ Aragon, « Paul Gilson », *Les Lettres françaises*, n°980, 30 mai – 5 juin 1963, p. 1.

² G.-E. Clancier, dans sa belle étude « Paul Gilson ou la loi de l'enfance » publiée dans les *Cahiers littéraires de la RTF* en décembre 1963, reprise in *Dans l'aventure du langage*, PUF écriture, 1987, p. 38-43. Citation p. 43.

talent s'est-il vécu comme cet automate du Musée des Illusions qu'il évoque dans *Merveilleux*, cet automate nommé L'Écrivain, qui prenait la plume « pour écrire ce seul mot : « Merveilleux » »³. Néanmoins, en nous penchant sur ses contes radiophoniques et son théâtre, sur son activité de grand reporter pour des stations privées comme publiques et sur ses recueils de poèmes, nous constaterons que les interactions entre la radio et son œuvre sont à la fois plus diverses et plus sobres que ce que cette figure de l'automate écrivain peut faire attendre.

*

Gilson, qui vient à la radio par le journalisme, en 1937, commence à écrire des textes pour les ondes au moment où, grand reporter à la rédaction parisienne de Radio-Luxembourg, rue Bayard, bras droit du rédacteur en chef Jean Masson, il se voit confier la responsabilité d'une émission d'expérimentation et de promotion de la création radiophonique, « Banc d'essai », émission hebdomadaire diffusée le vendredi soir en principe et, à partir de février 1939, le samedi après-midi pour les reprises. Inaugurée le 18 novembre 1938 avec *Un homme de cheval* de Supervielle, arrêtée le 25 août 1939 après 61 diffusions, elle est ouverte à tous les écrivains que tente la réalisation sonore, loin du style de théâtre qui compte déjà parmi les poncifs de l'art radiophonique. Cendrars, Cocteau, Desnos, André Beucler, Nino Frank, Pierre Descaves, lui donnent des textes⁴. La station, qui est depuis 1937 une des quatre les plus écoutées en France, entend ainsi développer « un genre qui confine à la fois au théâtre et à la nouvelle, mais qui veut être spécifiquement radiophonique, en ce sens qu'il met en jeu toutes les ressources de l'émission, voix, musique et bruits »⁵. Les principaux critiques radiophoniques saluent l'initiative : en mars 1939, Pierre Descaves y voit un de ces « “théâtres libres” avançant, en éclaireurs », « en marge de l'énorme machine de la radio d'Etat », tandis que Carlos Larronde, dans une brève note sur les essais des radios privées en matière de radiothéâtre, parle de « conceptions audacieuses »⁶.

Producteur du Banc d'Essai, Gilson lui apporte aussi un concours d'écrivain avec trois contes radiophoniques : *Les voix en peine*, diffusé le 27 janvier 1939 (rediffusion le 25 février), *La Boîte à surprises*, diffusé le 30 juin

³ P. Gilson, *Merveilleux*, Paris, Calmann-Lévy éditeur, 1945, p. 103. Nous remercions Frédéric-Jacques Temple d'avoir obligeamment mis à notre disposition tous les livres de Gilson, devenus introuvables pour la plupart.

⁴ On relève, de Cendrars : *Du monde entier*, le 23 décembre 1938, *L'Opéra inachevé* le 3 février 1939, *L'or*, le 4 avril (adaptation de Cendrars préparée avec Jacques-Henri Lévêque, mise en ondes par Jules Delacre). Sur les premiers contacts de Cendrars avec la radio, voir la biographie de sa fille Miriam Cendrars, Balland, 1993, p. 502.

⁵ Extrait du Compte rendu de l'A. G. de la Compagnie Luxembourgeoise de Radiodiffusion pour 1938, cité par D. Maréchal dans *Radio-Luxembourg*, Nancy, P.U. Nancy, 1994, p. 85-86.

⁶ P. Descaves, « Le Banc d'Essai », *Radio Magazine*, 12 mars 1939, p. 3 ; Carlos Larronde, « Notule », *L'Intransigeant*, 19 mars 1939, p. 4.

(rediffusion le 5 août) et *Le Congrès des automates*, diffusé le 18 août⁷. Si le dernier conte est resté inédit et ne nous est pas connu, les deux autres ont été édités après la guerre. Dans *Les voix en peine*, un homme de radio prénommé Paul (comme l'auteur) confie au papier l'aventure insolite qu'il est en train de vivre : un soir, dans le studio d'enregistrement où il travaille, il a été apostrophé par une voix fantôme, celle d'un bibliothécaire de 1900, qui le conduit le lendemain en un lieu de rendez-vous des voix perdues, voix en peine chargées de secrets, qui se répandent en cris, murmures mystérieux, lamentations, appels anxieux... La voix fantôme obtient du réalisateur la promesse de « créer l'office des voix perdues », de les enregistrer pour, « les apprivoisant sur la cire, les sauver d'elles-mêmes »⁸. Mais il tarde, et voici que la voix revient... *La Boîte à surprises* conte l'in vraisemblable aventure d'une famille grand-guignolesque coincée dans une maison machinée par un de ses membres, Robert Smile, maire de son village, fabricant d'automates et ancien illusionniste ; la maison, véritable « boîte à surprises », prend son envol un soir de 14 juillet, se fait intercepter par un ange (noir), découvre l'Amérique, avant de revenir sagement à sa place. Tous ces contes, où se ressent l'esprit de Lewis Carroll dont Gilson a traduit *La Traversée du Miroir* en 1931, se prêtent merveilleusement à la mise en ondes, par l'importance donnée aux voix et aux bruits et par la variété des timbres, tons, sons sur lesquels ils construisent leurs ambiances et leurs rythmes.

Ces incursions dans la radio de création semblent liées aux enthousiasmes de la découverte : « Nous avons alors une jeunesse de collégiens qui courent vers l'école buissonnière et, délivrés de professeurs, multiplient les exercices de récréation », se souvient Gilson dans « On demande des œuvres après les hors-d'œuvre » après la guerre. « C'était à qui manierait les noix de coco pour simuler le trot du cheval, à qui viderait un sac de sable sur des balles de ping-pong pour donner l'illusion de l'averse. [...] Préoccupés d'innover, les producteurs retrouvaient ainsi la machine à bruits des bonimenteurs au temps du film muet [...] »⁹. De même, dans les balbutiements de la télévision, cet auteur de films s'essaie au nouveau médium avec une très belle « Fable pour télévision en couleurs », « Les vaches, le conteur et le papillon », diffusée semble-t-il en novembre 1951 : « [...] j'ai pris grand plaisir à suivre ton texte si chargé de cette poésie insolite dont tu détiens la clef mystérieuse », lui écrit alors Cendrars, « mais je n'aime pas la télévision, c'est trop primaire et pas encore au point »¹⁰.

Gilson écrit encore plusieurs contes dans les années 1950, pour la radio ou adaptés à la radio, comme *Klaus le drôle*, inédit (Chaîne Parisienne, 29 novembre 1962) ou *La bête qui mangeait des jouets* (Chaîne Parisienne, 29

⁷ Nous devons ces informations ainsi que le relevé des programmes du Banc d'Essai et les échos de l'émission dans la presse à l'érudition généreuse de Christopher Todd, auteur d'un *Pierre Descaves, témoin et pionnier de la radio* (2000). Qu'il soit vivement remercié.

⁸ P. Gilson, *Les voix en peine* (1939), Pour F.M. et ses amis, 1957, p. 33. Texte paru en pré-originale dans le Supplément théâtral et littéraire de *France-Illustration*, n°69, 28 octobre 1950.

⁹ Article paru initialement dans *The B.B.C. Quarterly*, puis dans *La Nef*, n°73-74, « La Radio cette inconnue », février-mars 1951, p. 25, repris dans le présent volume. Citation p. 116.

¹⁰ Lettre du 13 [novembre 1951] citée dans *Paul Gilson. Hommage et contribution bibliographique*, proposés par F.-J. Temple, Lausanne, Éditions Le Front Littéraire, 1983, p. 43. Fable publiée dans les *Cahiers d'Études de Radio-Télévision*, n°9-10, 1956, p. 87-89.

septembre 1963). Mais c'est pour la scène qu'il conçoit après la guerre, en collaboration ou non avec Nino Frank, talentueux scénariste de cinéma, ses pièces, principalement des comédies : *L'homme qui a perdu son ombre*, en trois actes (1948), *Milord l'Arsouille*, comédie musicale finalement non produite dont il écrit le livret en 1947, *Portrait de famille*, divertissement en un acte, en 1954, *Ex-Napoléon*, pièce en quatre actes créée en juin 1960, enfin *Miss Nobody*, livret pour une musique de Marius Constant, en 1963¹¹. Cependant il faut noter que le travail à la radio et pour la radio fait avant-guerre n'est pas étranger à la naissance de ce théâtre : interrogé en 1960 dans *L'Avant-scène* à propos d'*Ex-Napoléon*, il présente en effet son travail au « Banc d'Essai » de Radio-Luxembourg comme l'origine de son idée, née en 1943, d'écrire pour le théâtre. On notera aussi que, quoique destiné à la scène, *L'Homme qui a perdu son ombre* a d'abord été créé à la radio, le 25 décembre 1948, dans une réalisation de son ami Albert Riéra, avec notamment Danièle Delorme et Marcel Herrand, la pièce n'étant montée au théâtre qu'en octobre 1953 seulement, dans une nouvelle version en trois actes et deux intermèdes. Il est vrai aussi que la radio, dans ses recherches de mise en ondes et d'écriture dramatique spécifique, a été influencée par le cinéma et Paul Gilson, dont la première carrière a été celle d'un fou du muet, admirateur du créateur du burlesque américain, Mac Sennett, et du créateur du spectacle cinématographique, Méliès, d'un critique de cinéma abondant et réputé¹², en a gardé quelque chose. Ainsi *Portrait de famille* a pu être perçu comme une pièce « étrange, insolente, narquoise, dans le style des premières bandes animées, lorsque le cinéma n'était encore que l'art du rêve », comme « une sorte de court-métrage, limité aux dimensions d'une scène de théâtre »¹³. Mais il faut aussi y voir la part de Nino Frank, scénariste de cinéma talentueux, qui explique pour simplifier que, dans leur collaboration, il construit et Gilson écrit.

Au-delà d'une technique du découpage et du travail en séquences venant du cinéma, on voit bien comment l'écriture proprement dite est liée à une méditation sur les ressources et contraintes de la radio. Il s'agit, d'abord, d'un théâtre de texte, poétique et humoristique, dont l'humour est tout entier dans le jeu plaisant du dialogue et ne doit rien aux jeux de scène, lesquels, par ailleurs, sont réduits à leur plus simple expression. C'est aussi un théâtre où, comme pour Tardieu par exemple, les indications internes et externes de bruitage, d'intonation, de silences, sont particulièrement nombreuses : rires, quintes de toux, manivelle de téléphone, chute d'objets, clochette de fantôme, etc. dans

¹¹ Signalons aussi *L'Affaire Makropoulos*, adaptation d'une pièce en trois actes et quatre tableaux de Karel Chapek, diffusée à la radio les 11 et 17 octobre 1963 dans une réalisation de Roger Dathis, avec Silvia Montfort et Jacques Dumesnil. Une scène d'une pièce inachevée écrite aussi en collaboration avec Nino Frank, *Isabelle l'ingénue*, adaptation d'une pièce de Lope de Vega, a été réalisée pour l'émission *Tels qu'en eux-mêmes : Paul Gilson, septième anniversaire de sa mort*, France Culture, 24 mai 1970.

¹² Selon G. Charensol avec qui il fonde alors l'Association amicale de la critique de cinéma (où l'on retrouve René Clair), Gilson a créé la première rubrique de cinéma indépendant de la presse française (les autres aux mains des publicitaires), avec sa chronique de *L'Ami du Peuple du soir*, « page de cinéma qui reconforte la nouvelle vague de l'époque et où il sait fonder une incontestable autorité sur l'audace et la fantaisie » (Pierre Lazareff).

¹³ *L'Avant-scène*, n°98, 1954, p. 8. Pièce créée au Théâtre des Mathurins le 30 octobre 1954.

Portrait de famille, par exemple. La première scène de cette pièce est exemplaire d'un parti pris du son au détriment du visuel : elle consiste en un monologue au téléphone d'un des personnages, Pauline, avec un interlocuteur dont les répliques se traduisent par des blancs, souvenir peut-être de *La voix humaine* de Cocteau (1930), que Gilson avait approché en 1926 et qui lui donne en 1939, pour son « Banc d'Essai », *L'Impromptu des Bouffes-Parisiens*¹⁴. Enfin, c'est un théâtre d'ombres, chaque pièce faisant intervenir des sortes de revenants, deux fantômes dans *Portrait de famille*, un homme qui vend son ombre dans la pièce tirée d'un conte du romantique allemand Chamisso, un vrai-faux Milord l'Arsouille, un vrai-faux Napoléon à l'identité mal établie, échappé de l'île d'Elbe où il laisse un sosie pour courir à La Nouvelle-Orléans un impossible destin (*Ex-Napoléon*). Or l'élément de fantastique ou d'insolite que présentent ces données de l'action ne donne lieu à l'exploitation d'aucune situation comique comme le quiproquo, mais sert plutôt une ambiance, une atmosphère que précisément le véhicule radiophonique est propre à créer ou épaissir, en s'adressant aux oreilles et à l'imagination d'auditeurs souvent solitaires.

*

Mais Gilson a aussi demandé à la radio autre chose qu'une influence pour son théâtre : une « poésie en action ». « De toutes les écoles buissonnières par lesquelles j'ai passé » se souviendra-t-il en 1962, « l'école du reportage m'a semblé la plus riche en découvertes et en enseignements. Que ce soit dans la presse écrite, à la radio ou à la télévision, rien ne permet mieux de surprendre la vie en flagrant délit. Le reportage a toujours été pour moi comme une illustration de la poésie en action »¹⁵. Il est en effet de cette race de poètes qui, après Apollinaire dont il découvre les *Alcools* « dans les 'weinstube' des bords du Rhin » en 1926, considère que « l'on peut être poète dans tous les domaines. Il suffit que l'on soit aventureux et que l'on aille à la découverte »¹⁶. Gilson partage ici d'évidentes affinités avec Mac Orlan et Cendrars : le sens du fantastique social et de la féerie urbaine, de la bohème et du voyage, le goût de l'immersion dans le monde sensible et le génie des lieux. C'est à Cendrars, dit Gilson dans l'hommage radiophonique qu'il lui rend en 1962, un an après sa mort (21 janvier 1961), qu'il doit d'avoir appris à « aimer des poètes de plein champ, de plein rêve et de plein vent. Déjà », continue-t-il, « rien ne me plaisait tant que de partir à l'aventure au hasard des villes, comme "l'homme des foules" d'Edgar Poe. C'est qu'il y a partout à apprendre, comme le disait René Lacôte, y compris chez les inconnus ». Dans des années où « la vie ne [lui] laiss[e] pendant longtemps aucun désir de publication », Gilson fait ainsi du journalisme le premier moyen de poésie, qui consiste à « dégager le merveilleux du banal, à

¹⁴ Court texte de circonstance diffusé en janvier 1939, édité par S. Dieudonné dans le n°9 des *Cahiers Cocteau* (1981, p. 117-131), où l'on trouve des échos de l'agitation faite fin décembre 1938 autour des *Parents terribles*.

¹⁵ « Poètes de ma vie », *Les Nouvelles littéraires*, 16 août 1962, p. 12.

¹⁶ Mot prêté à Apollinaire dans « Poètes de ma vie », *Les Nouvelles littéraires*, op. cit.

découvrir un monde [...] peut-être le nôtre aussi bien que cet autre monde où s'aventurèrent Cyrano de Bergerac et Granville »¹⁷.

Gilson, qui semble commencer ses premiers reportages pour la radio en 1929, continue dans le journalisme de presse écrite, au *Petit Journal*, avant de connaître à Paris-Luxembourg le journalisme parlé et notamment le grand reportage. Plus même, il semble expérimenter la combinaison de ces différents moyens à la suite du rédacteur en chef de la station, Jean Masson, qui « invente alors ce que l'on appellerait maintenant le "reportage multimédia", où le sujet est traité successivement par la plume, l'enregistrement sonore et le film », par la même équipe : « Paul Gilson », note R. Dhordain, « est enthousiasmé par cette vision globale de l'information et se lance avec son patron dans des reportages qui seront en même temps diffusés sur l'antenne de Radio-Luxembourg, dans *Le Petit journal* et sur certains écrans de cinéma »¹⁸. Mobilisé en 1939 comme sergent-chef puis démobilisé, il rejoint Jean Masson qui l'appelle à le seconder à la Radiodiffusion Nationale, d'abord à Vichy puis à Nice. Responsable du Service des grands reportages, il produit notamment en 1941-1942 « Connais ton pays », une émission d'esprit « Révolution Nationale » mais où s'exprime aussi son goût des voyages et de la flânerie nostalgique dans des « cités bouleversées par la déroute sentimentale du monde »¹⁹. Producteur aussi, en 1943, avec Albert Riéra, de « Marchand de rêves », émission de variétés musicales, il rejoint en 1944 Jean Masson à Radio Monte-Carlo. Il pratiquera le reportage parlé jusqu'à l'été 1946, date à laquelle, correspondant permanent du *Parisien libéré* et de la Radiodiffusion française pour les Etats-Unis depuis 1945, bien installé dans ce pays où il a rencontré sa femme, il est bien malgré lui rappelé en France pour diriger les Programmes artistiques²⁰. Or ce que la radio de reportage apporte de neuf par rapport à la presse écrite, à savoir le récit parlé et l'enregistrement sonore du monde, est ce qui lui permet véritablement de « faire éclater les images de son monde intérieur », comme le note Jean Négroni dans l'Hommage de la RTF au poète en septembre 1963 : « C'est ainsi qu'il collectionne les vieux airs, qu'il interroge tour à tour les figures de cire, les affiches, les gouaches et les témoins vivants du passé, vétérans du music-hall ou vieilles gens de ce village où les coqs picorent les étoiles ». Arno-Charles Brun, se remémorant le premier voyage de la « poignée d'argonautes de bonne volonté » que Jean Masson réunit à Radio-Luxembourg à la découverte de cette « île heureuse en marge des grands courants de navigation », la cité des voix, écrit de Gilson :

Son sac de matelot contenait assez de ressources pour parer à tout ce que l'expression radiophonique exigeait alors, dans une improvisation permanente, d'insolite, de divers, d'encyclopédique. [...] La poésie le tenait par la main. Elle allait transfigurer pour lui la besogne quotidienne du chroniqueur et du reporter, l'entraîner loin des sentiers battus, au rendez-vous des souvenirs, vers des châteaux hantés, des lieux-dits, des carrefours et des clairières. [...]

¹⁷ « Poètes de ma vie », *Les Nouvelles littéraires*, op. cit, pour les trois citations.

¹⁸ R. Dhordain, *Le roman de la radio*, Paris, La Table Ronde, 1983, p. 141.

¹⁹ P. Gilson, « La complainte des villes », *Radio National*, n°59, 5-11 juillet 1942, p. 12.

²⁰ R. Dhordain note que « pour célébrer son retour, la Radiodiffusion organise [en 1946] une soirée florilège consacrée à la vision américaine de celui qui va bientôt devenir le responsable de ses programmes » (*Le roman de la radio*, op. cit, p. 142). Voir la Phonographie en fin de volume.

Il donnait ainsi au fil des jours, à chacun de ceux qui l'écoutaient, un peu de son univers à lui²¹.

La Phonothèque de l'Ina n'a conservé que très peu d'enregistrements de ces reportages de Gilson, et uniquement pour la période de la guerre et surtout de l'après-guerre. Nous avons pu en écouter deux, « San Francisco la nuit. Une production de Paul Gilson mise en ondes par Sydney Berry » (1945) et « Carnaval de la Nouvelle-Orléans. Une évocation de Paul Gilson mise en ondes par Michael Reeve dans un studio de La Voix de l'Amérique ». Curieusement de la part d'un homme aussi averti du travail de studio que Gilson, le premier présente une relation du bruitage au récit peu convaincante esthétiquement : les bruits de la ville, la nuit, suivent mécaniquement chaque évocation du récit parlé, au lieu de lui être étroitement associés. Peut-être la faute en revient-elle au réalisateur américain : du moins ce rôle d'illustration sonore du bruit est-il notamment ce que le Directeur des Programmes reproche à la « radio en trompe-l'oreille » en 1951, sous le nom de « bruitage décoratif »²². En revanche le deuxième reportage est très réussi. Gilson adopte un ton assez haut perché, avec des élans, intonations montantes, énergiques, du rythme, pour habiter un reportage que l'on sent très écrit certes, mais dont l'écriture serrée permet précisément la justesse d'évocation. Il exploite les ressources dramatiques de la voix et d'un imaginaire de l'ailleurs mais qui pourrait être un semblable : à la Nouvelle-Orléans, les auditeurs de France découvrent les Cajuns, descendants des Acadiens, qui parlent le français comme les Bretons du XVII^e ou XVIII^e siècle (« ça grimace » pour « il pleut »). La musique de jazz, des chansons, les bruits de rue se fondent dans le récit et lui donnent un relief sonore prenant. L'émission, rythmée, enlevée, fait passer la poésie colorée d'un univers neuf, tout en entraînant l'auditeur, comme Cendrars que Gilson admire, « du monde entier au cœur du monde ».

*

Nombreuses sont les images rapportées de ses errances, flâneries de hasard ou enquêtes dans ses reportages radiophoniques qui renaissent aussi dans les poèmes de Gilson. Disponible à la surprise, à l'insolite, à l'étrange, bref au merveilleux, il confie au poème les angles de vue propres à faire voir derrière la réalité la plus commune, l'ombre portée d'une réalité plus exacte. Ses recueils, qui semblent n'aimer rien tant que la chanson, portent souvent des titres révélateurs de ce « théâtre d'ombres » qu'il portait en lui, de ces ombres, écrit F.-J. Temple, « dont il abordait les personnages au fil de ses errances, le long des quais opaques d'une Londres nocturne, sur les landes hallucinées de l'Eire, dans les musées secrets des provinces dormeuses ou parmi les fantômes de *Madame Tussaud* veillant sur la Belle Endormie »²³ : *A la Vie à l'Amour* (1943), *Au Rendez-vous des Solitaires* et *Ballades pour Fantômes* en 1947, *Le Grand*

²¹ Arno-Charles Brun, « Paul Gilson et la "Cité des voix" » (1963), repris dans *Paul Gilson. Hommage et contribution bio-bibliographique*, op. cit., p. 64-65.

²² « On demande des œuvres après les hors-d'œuvre », op. cit., p. 116 du présent volume.

²³ *Paul Gilson. Hommage et contribution bio-bibliographique*, op. cit., p. 12.

Dérangement en 1955, repris dans *Ce qui me Chante* en 1956. Poésie en action dans ses reportages, ces images deviennent dans ses poèmes publiés, selon la perception fine de Mac Orlan, « images savantes jusqu'à l'extrême limite de la sentimentalité, au point précis où commence la chanson ». A la suite d'Apollinaire dont il apparaît en 1951, nous dit Jean Rousselot, comme « le plus identifiable héritier »²⁴, Gilson épouse donc volontiers dans sa poésie le ton de profonde nostalgie et les rythmes de la complainte, qui appellent une mise en voix, voire une mise en musique (que le disque a conservée pour des poèmes comme « Dublin Blues », « La complainte d'Auteuil », les poèmes de *No exit*).

Cette parenté avec Apollinaire s'entend aussi, comme pour tant d'autres poètes, eu égard à une conception de la poésie qui fait sa place aux rythmes du langage parlé, sans pour autant renoncer aux régularités du vers fixe et donc innover de façon très visible touchant le métier poétique, que Gilson n'abandonne pas. Le vers libre n'est chez lui qu'un des moyens d'expression de son rythme intérieur, apte aussi bien à trouver son expression dans des aménagements de la cadence du vers strict. Jean Rousselot note : « Comme l'auteur d'*Alcools*, avec qui il a en commun des amours rhénanes et londoniennes, le goût des limonaires et des orgues de Barbarie, certaine nostalgie de la complainte et certain héroïsme du style, il a besoin de la musique et, surtout, de la « respiration » du vers, qui soulève sans effort et porte jusqu'à la rive sensorielle les images les plus hasardeuses et les pensées les moins rationnelles »²⁵. Gilson marie cette tempérance néoclassique du vers, nécessaire à sa petite chanson, à des procédés qui font entrer dans ses poèmes réguliers la respiration d'un langage parlé : relâchement du système des rimes et des coupes, discordances entre mètre et syntaxe (mesurées dans son cas), et surtout, partout, élimination partielle ou totale de la ponctuation²⁶. Apollinaire soutenait en 1910 que « la langue parlée doit passer avant la langue écrite », motif de suppression de la ponctuation sur les épreuves d'*Alcools* en 1912, la « véritable ponctuation » étant assez indiquée par « le rythme même et la coupe des vers »²⁷. On constate de même, à l'audition des quelques poèmes enregistrés par Gilson pour la radio, que c'est souvent la diction orale qui définit la ponctuation, majoritairement absente. Ses poèmes gardent l'empreinte d'une voix que la radio, « qui sauve les voix de la mort » dit-il dans l'émission « Voix de notre temps », conserve en somme mieux que l'écrit, si, ajoute-t-il, « la lecture, l'écriture, ne sont plus les seuls modes de conservation de l'expression par le langage »²⁸.

²⁴ *Panorama critique des nouveaux poètes français*, Paris, Seghers, 1952, p. 158.

²⁵ *Panorama critique des nouveaux poètes français*, op. cit., p. 158.

²⁶ Ce n'était pas le cas dans ses deux premières plaquettes de vers, *L'Aube inquiète* (Editions du Chevalier, 1924) et *Ecoutez la chanson bien douce* (collection de la Gazette française, 1925), où l'on trouve déjà, dans une poésie de pastel à fibre maurassienne, les grands traits de sa sensibilité poétique : imagination délicate et nostalgique des brumes et du « bon vieux temps jadis », prédominance de rythmes ondulatoires et languissants, avec parfois des tours naïfs et vieillots, des vers dialogués ou syncopés, inspiration londonienne.

²⁷ Ces deux citations sont données par M. Décaudin, dans *Alcools de Guillaume Apollinaire*, Foliothèque, op. cit., p. 54, et *Le Dossier d'« Alcools »*, Genève / Droz, Paris / Minard, 1965, p. 40 (lettre à H. Martineau).

²⁸ Emission radiodiffusant la présentation par Gilson de la « Création littéraire » à la RTF lors de l'Exposition française de Moscou, 15 août - 15 septembre 1961 (80 enregistrements d'écrivains

Mais tout cela ne rend pas compte de la fonction peut-être essentielle de la radio dans la perception des poèmes de Gilson, qui est, semble-t-il, de les soustraire à une trop grande emprise de l'ombre. Lui qui n'ignorait rien des tours et trucs de la mise en ondes, de « toutes les combinaisons pour varier les sons » ni de « la façon de colporter les bruits », détaillés après-guerre par son ami Albert Riéra et Roger Veillé dans une émission pédagogique hebdomadaire très appréciée, *Radio-Laboratoire* (janvier 1945 – mars 1946), ne semble en effet pas avoir spécialement recherché un style de réalisation sonore susceptible de faire valoir la part d'ombre et de brouillard, de fantastique, d'appel à l'irréel, de son œuvre écrite, par exemple en se tournant vers les effets d'écho, de réverbération, d'intensité, de détimbrage des voix ou vers la stéréophonie, mise au point en 1949 par Jean-Wilfrid Garrett. On peut entendre un timide et peut-être unique essai de jeu sur les plans sonores dans sa lecture de deux incises de dialogue du « Lied d'un autre âge », poème de *Ce qui me chante*, mais cela reste sans commune mesure avec une exploitation véritable des ressources sonores du truquage radiophonique²⁹. On ne trouve guère non plus de poème dialogué, comme chez Tardieu ou Clancier, auteur en 1949 d'un poème radiophonique à trois voix, *Journal parlé* (*Paris Aller-Retour*, en 1948, est d'emblée conçu comme une cantate, pour soli, chœur mixte et chœur d'enfants). Gilson, en fait, semble s'être contenté de la radio comme d'un moyen de lecture à haute voix de ses poèmes, précisément parce que la voix haute et l'audition *in absentia* semblent correspondre à ses attentes touchant le médium sonore : une fonction de révélation des plis de l'écriture. Une réflexion de G. Neveux dans l'hommage des *Lettres françaises* est ici d'un grand intérêt, qui fait de Gilson « un des très rares poètes de notre temps dont les poèmes sont faits pour être *dits, dits à haute voix* ». Or la raison qu'il en donne est précieuse :

Cette poésie qui, à la lecture, nous offre surtout l'univers du merveilleux, prend, à l'audition, une dimension supplémentaire. Une tendresse, un désespoir, une force de sympathie humaine qu'il dissimulait souvent, par pudeur, dans les replis des mots, y apparaissent soudain et y ajoutent un accent supplémentaire. Sous les jeux de la rêverie, on entend plus nettement le battement d'un cœur.³⁰

Gilson, homme extrêmement discret, secret, réservé, dans la vie, est aussi un « enfant dans les glaces », selon le titre d'une section de *Ce qui me Chante*, c'est-à-dire un poète qui joue d'adresse avec son cœur, le voilant dans l'ironie, l'enjouement, ou une sorte d'impassibilité de façade. Sa poésie sentimentale ne se paie en fait d'aucun relâchement de forme, comme le note justement René Lacôte, ancien poète de l'École de Rochefort : d'inspiration avant tout sentimentale et mélancolique, écrit-il dans une de ses chroniques des *Lettres françaises* « sa grandeur est fondée sur une connaissance prodigieusement

français contemporains). Présentation reprise sur le disque 33 tours *Paul Gilson*, RTF, 1963 (aimablement communiqué par F.-J. Temple).

²⁹ *Soirée de Paris*, France III National, 29 septembre 1963 (bande C). L'enregistrement de 1957 repris dans le disque cité dans la note précédente présente une lecture différente de celle-ci : débit plus rapide, pauses réduites, pas d'essai de plans sonores.

³⁰ *Les Lettres françaises*, n°980, 30 mai-5 juin 1963, p. 6.

exercée du vocabulaire français ». Sa poésie semble n'aimer rien tant que la chanson, mais elle est aussi subtile dans sa syntaxe, savante par sa culture. Or cette subtilité et cette science permettent au poète Gilson de se transformer en automate écrivain du merveilleux, d'abriter dans les plis d'une poésie pudique, défensive, le battement du cœur. Aussi bien l'automate écrivain mentionné dans *Merveilleux*, en 1945, a-t-il cette phrase que Gilson trouve « extraordinairement émouvante, ce cri d'un cœur invisible, cette plainte d'une victime sans cœur : Gardez-nous au pays / des automates » (103). A contre-courant de cette pente, la lecture à voix haute, le relais de la radio, jouent un rôle de grossissement des accents vrais de la voix du poète, de son pathétique profond. Sa poésie ne peut pas se satisfaire d'une audition interne, de cette oreille intérieure que visent au contraire d'autres poètes partisans d'une poésie typographique comme Reverdy, parce qu'elle a besoin de la diction à voix haute pour exister dans sa note, entre son théâtre d'ombres qui est jeu de glaces du merveilleux, et la préoccupation de la mort.

Il existe là encore relativement peu d'enregistrements radiophoniques des poèmes de Gilson, notamment parce qu'il refusait de les laisser diffuser sur les ondes d'une radio dont il était le Directeur de programmes. La Phonothèque de l'Ina fait cependant mention d'une émission du 4 février 1957 réunissant Gilson, pour douze poèmes de *Ce qui me chante* et Clancier, pour seize courts poèmes d'*Une voix*. Une copie de la bande consacrée à Gilson a disparu (« remise à l'auteur » lit-on sur la boîte de la bande restante), mais la bande originale a été conservée et un disque édité à la mort du poète par la RTF la reprend³¹. Les émissions d'hommage au poète à sa mort, celles des 27 mai et 29 septembre 1963 notamment, permettent aussi de l'entendre dans quatre ou cinq poèmes de ces mêmes recueils, et d'entendre Jacques Prévert et de grands comédiens disant des poèmes de *Ballades pour fantômes*, *Ce qui me chante*, *Enigmarelle* (Seghers, 1963) : Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaud, Jean Marchat, Pierre Fresnay, Emmanuelle Riva (révélée par *Hiroshima mon amour* de Duras, en 1959)³².

Si l'on se fie aux enregistrements de l'auteur lisant ses poèmes, on notera que la diction adoptée est délibérément uniforme : une voix égale, mais surtout sourde et intense, mélancolique, sans rien des vivacités parfois narquoises de sa conversation, des rythmes et des tons changeants du parler quotidien, mais pas toujours de la « convention emphatique » (Pierre Jean Jouve) et de sa diction circonflexe caractéristique. Ses poèmes se prêtent aussi à la voix de Prévert disant « Un de plus ou de moins », poème de *Ce qui me Chante*, voix populeuse, faubourienne, un peu grasse mais pleine et intense, soufflant sans gêne, brutalement sèche sur le couperet du dernier mot : « « Maint'nant et à l'heure de notre mort / automatique ». Jean-Louis Barrault fait passer une lancinante, exténuante nostalgie dans sa lecture de « La Mort en croisière » (*Ballades pour Fantômes*). Emmanuelle Riva, d'une voix magnifiquement alanguie, un peu glacée et vibratoire, adopte une diction détachée, douce et

³¹ Paul Gilson, Disque 33 tours, *op. cit.*

³² Enregistrements repris dans un des CD du présent volume.

inquiétante, pour « J'aurai montré tant de visages », poème d'*Enigmarelle*. En revanche, les sautilllements mutins, les chuintements, susurrements, les clins de voix, les changements incessants de débit et de timbre de Madeleine Renaud dans « Ma concierge a peur des fantômes / Mais ignore que j'en suis un quand je rêve dans son jardin », semblent frivoles. Comme si seul le choix d'une ligne mélodique unique attachée à faire valoir le pathétique profond, toujours nostalgique de l'enfance, était adapté à la diction de ses poèmes, en dépit de leur fantaisie et leur merveilleux apparents. Cocteau, en mars 1929, avait adopté un ton de voix neuf pour lire certains de ses poèmes d'*Opéra* et considérait dans une note autobiographique rédigée vers 1930 et recueillie dans *Autoportraits de l'acrobate*, qu'ils prenaient leur « sens véritable » par l'enregistrement qu'il en fait sur disque, où il obtient « en collaboration avec la machine parlante une voix qui n'est plus la sienne et qui semble sortir d'une musique grecque »³³. De même, la réalisation sonore des poèmes de Gilson appelle un ton de voix qui soit lui-même qualité de style, expression de son monde intérieur.

*

Il peut sembler étrange que Gilson, qui a commencé par le cinéma, ait complètement négligé la direction de la télévision qui lui était initialement confiée aussi, pour se consacrer exclusivement à la direction des programmes artistiques de la radio d'État. René Clair avance une explication qui peut à première vue nous satisfaire : « ce fanatique de l'image a choisi un moyen d'expression aussi irréel que l'était dans notre jeunesse le cinéma dépourvu de paroles »³⁴. L'irréalité du médium semble en effet convenir à une œuvre qui, par son esthétique, cultive précisément la merveille du réel extraordinaire, de l'insolite levé, relevé dans le familier et l'ordinaire, c'est-à-dire en somme, comme Cocteau, de l'irréel dans le réel.

En réalité, la radio a plutôt été pour Gilson une expérience et un instrument dont il a joué, tant dans son théâtre que dans ses reportages et dans sa poésie, pour ménager à son œuvre un équilibre délicat entre irréel et réel, entre les ombres et les fantômes d'un merveilleux intérieur et les lumières trop exactes ou illusoire du visuel, du direct, de l'écrit et ses « jeux de glaces », dont en définitive, dans *Enigmarelle*, il se dit lassé. Fasciné par les maisons d'illusions, les automates, les tours et trucs des spectacles de Méliès ou l'aspect de « boîte à surprises » du premier studio qu'il découvre en 1937, il n'a pris de la radio pour son œuvre que son caractère le plus général de médium sonore, en y voyant, selon les genres, soit un magnifique « don d'absence » de l'image, selon la belle définition de Madeleine Attal, soit un don de présence du bruit du monde, de la voix du poète et sans doute du silence de la mort.

³³ *Autoportraits de l'acrobate*, Fata Morgana, 1995, p. 23.

³⁴ *Cahiers littéraires de la RTF*, n° spécial « Hommage à Paul Gilson », décembre 1963, p. 95.

Les vases communicants

FRÉDÉRIC-JACQUES TEMPLE

Mon propos vous paraîtra sans doute quelque peu narcissique, mais après tout c'est de moi qu'il s'agit, de mes rapports avec la radio, ou plutôt des rapports de la radio avec moi, ce qui justifie le titre que j'ai choisi.

Mes premiers poèmes, je devrais dire mes balbutiements, ont paru en 1940, dans des feuilles locales de Montpellier, tel *Le Cri*, journal étudiantin, ou *L'Echo des étudiants*, alors dirigé par René Barjavel. *L'Echo* était par la force des choses le seul hebdomadaire culturel de la zone libre. Des jeunes gens, ceux de ma génération, y écrivaient : André Salvat, Jacques Ferrand, Henri-François Rey, Raymond Castans, Jean-Luc Dejean, d'autres encore qui deviendront plus tard éditeurs, romanciers, journalistes. Des écrivains célèbres, privés ou non de tribunes, firent les beaux jours de *L'Echo* : André Gide, Jean Giraudoux, Jules Supervielle, Valéry Larbaud, André Maurois. Pour ma part je ne savais pas encore si j'étais poète ni pourquoi j'écrivais, ni si je continuerais à écrire. En 1942 je me trouvais à Alger, remobilisé après le débarquement américain du 8 novembre, et je m'embarquais fin 43 pour l'Italie avec le Corps Expéditionnaire Français. De temps en temps, lorsque je le pouvais, j'envoyais des billets du front à l'hebdomadaire *Algérie Magazine*, auquel Max-Pol Fouchet collaborait aussi. Mais surtout j'écrivais des poèmes au fond de mon char (j'avais troqué mon cheval contre un char), pendant les heures de repos. Et ces poèmes, envoyés au fur et à mesure à Edmond Charlot, qui était devenu à Alger l'éditeur de la France en guerre, paraîtront sous le titre *Sur mon cheval* en 1946. Ce fut mon premier acte, la première balise pour une navigation qui allait, j'en étais sûr maintenant, se poursuivre. C'est ce premier recueil de poèmes qui me dirigera quelques années plus tard vers la radio, considérée, sinon comme un moyen de création, du moins comme un tremplin pour la poésie.

En effet, de retour à Montpellier en 1948 après un détour par le Maroc où j'écrivais des chroniques littéraires dans *Afrique Magazine*, tout en aidant un ami à réaliser des jardins maraîchers dans le désert, je dus, pour vivre, devenir agent commercial d'une société de pétrole. La poésie n'y trouvait pas son compte, mais son rôle se précisait. Blaise Cendrars, qui m'avait envoyé un chapitre de son livre *Le Lotissement du ciel* pour une petite revue que je dirigeais, et que j'allai voir à Saint-Segond au-dessus de Villefranche, me parla de la radio, de l'écriture radiophonique, et de Paul Gilson dont j'ignorais presque tout. Je frappai à la porte de la RTF à Montpellier, où Pierre Bourgoin avait créé dans le droit fil du Club d'Essai de Jean Tardieu, le Centre d'Essai radiophonique, dont j'ai eu

l'occasion de parler l'an dernier ici même¹. L'amitié de Pierre Bourgoïn, avec qui je rêvais d'aller un jour aux Galapagos sur un navire que nous avions baptisé le *San Cristobal*, sans doute parce que j'avais réalisé une adaptation du *Petit retable de San Cristobal*, de Federico Garcia Lorca, son amitié donc me valut de programmer un certain nombre d'émissions entre 1948 et 1954. J'en citerai quelques-unes : *Chants et paroles pour l'été*, *Larguez les amarres*, *Carnet de notes*, *Du monde entier au cœur du monde*, *Chants et poèmes du monde entier*, des adaptations de *Don Juan*, de Lord Byron, et de *La Fin du monde* de Blaise Cendrars, et aussi une émission pour le centenaire des *Feuilles d'herbe* de Walt Whitman. Je faisais ainsi mes premières armes, apprenant ce que je n'avais pas encore soupçonné, quel était le pouvoir de suggestion ou de création des mots. Paul Claudel avait pu écrire *L'œil écoute* ; je découvrais pour ma part que l'oreille voit. Je dois reconnaître que la densité sonore du mot, le rythme de la phrase, sa cadence, la puissance du silence (cheval de bataille de Bachelard), que la radio me révéla, furent déterminants pour le cheminement de ma propre écriture encore hésitante. Jusqu'à cette époque, je n'avais rien publié, sauf le recueil édité chez Edmond Charlot, qui me paraissait obsolète, en tout cas comme le vol d'essai d'un oisillon. Je n'avais rien encore qui pût me satisfaire et me faire prendre au sérieux, bien que Jean Sénac m'eût fait une place, de façon un peu abusive, dans un article « Note sur la jeune poésie algérienne », dans la revue *Méditerranée*, en septembre 1946, et qu'un peu plus tard Robert Sabatier, qui n'était pas encore célèbre, m'eût publié dans *La Casette*, son éphémère mais amicale revue, où j'ai côtoyé Paul Eluard. La radio fut donc pour moi une sorte de détonateur, ou si l'on préfère de porte-greffe. Mais alors j'étais loin d'imaginer, dans ma situation actuelle, que je serais amené à diriger les services de la RTF pour le Languedoc-Roussillon.

La radio est donc venue à ma rencontre plus que je ne suis venu à la sienne. Elle m'a fait des avances. On dirait maintenant qu'elle m'a dragué et que j'ai succombé. J'ai succombé au point que j'ai négligé sans trop de remords ni de regrets mon œuvre propre. Ce nouveau travail, auquel je consacrais la majorité de mon temps et qui ne m'en laissait que peu pour l'écriture, était cependant une source de plaisir, ce qui en contrepartie me stimulait. Pendant dix ans, je n'ai que fort peu publié, hors dans quelques revues, et une mince plaquette, *Fleurs du silence*, au titre caractéristique, qui me valut cependant quelques signes de reconnaissance. Mais la radio me confortait par ailleurs dans le commerce des hommes. Je ne parlerai pas de Paul Gilson, qui devint par la suite un ami dans la proximité de Blaise Cendrars, mais de ceux qu'il avait su attirer, écrivains et poètes, auxquels il avait donné, bien souvent, des leviers de commande.

À Paris, l'entourage de Gilson était à l'image d'un panorama de la poésie contemporaine. Marcel Sauvage, que j'avais connu à Alger en 1942, publiera chez Denoël en 1969 une *Anthologie des poètes de l'ORTF* qui rassemble près de cent noms. Je me dois de citer quelques-uns parmi ceux qui ont marqué cette époque : Rouben Melik, Agathe Mella, Michel Robida, Pierre Guitton, Hubert Dumas et, dans les provinces, les chefs des services régionaux, dont j'étais, qui

¹ Conférence publiée dans le présent volume, p.199 et suivantes. *Note de l'éditeur.*

avaient de nombreuses responsabilités administratives, financières, voire politiques, mais dont le rôle essentiel était d'assurer les programmes. Il devint très vite clair que la personnalité de chacun donnait à ceux-ci une direction et une coloration particulières, et leur singularité. Or la majorité des responsables était des poètes ou, s'ils ne l'étaient pas ou ne voulaient pas le dire, passaient pour tels. À Limoges, Georges-Emmanuel Clancier, on l'a dit, avant qu'il ne monte à Paris ; Serge Solon, un homme d'une grande finesse, sensible et cultivé ; à Strasbourg, Martin Allheilig ; à Nancy puis Marseille, Pierre Bury, Alexandre Toursky ; à Nice, Jean-Fernand Fabre ; à Nancy, Bernard Grenié, lui aussi passé par Lille et Limoges ; Louis Le Cunff à Rennes, Charles Imbert à Bordeaux, etc. Je tiens à les citer parce qu'ils ont été les témoins de cette Belle Epoque. Nous passions tous, il faut le dire, pour des « artistes », voire des saltimbanques, aux yeux de la majorité des Directeurs régionaux (il y eut quelques heureuses exceptions), qui avaient l'honorable souci de se garder de toute bavure. Mais nous avions aussi la sympathie et la confiance de la Direction des Services artistiques et de ses services administratifs, ce qui permit d'aplanir dans certains cas des problèmes, des difficultés. Je pense que la générosité, l'ouverture d'esprit, prévalurent souvent sur les règlements.

Ainsi, en 1960, cas personnel mais que je crois significatif, j'obtins du gouvernement américain une bourse de voyage culturel de plusieurs mois pour sillonner les Etats-Unis. J'en avertis l'Administration et fis le nécessaire pour assurer le bon déroulement ultérieur des programmes, bien entendu. Paul Gilson me convoqua à Paris et, à ma grande surprise, me déclara que c'était une chance à ne pas laisser passer, ni pour moi ni pour la Radio, qui se sentait elle aussi concernée. Il me demanda de considérer que j'étais en mission de prospection et de ramener de ce long séjour les matériaux d'une série d'émissions, des livres, des disques, des interviews, des documents divers et inédits en France, enfin un rapport sur tout ce qu'il pouvait être utile à la Radio de connaître sur la vie culturelle américaine. Il faut préciser qu'à cette époque, la traversée de l'Atlantique ne se faisait pas encore couramment, et que fort peu de Français connaissaient alors les Etats-Unis. Je ne pris d'ailleurs pas l'avion, mais le paquebot *United States*, qui détenait le ruban bleu avec quatre jours et demi de traversée. Je vous raconte tout cela pour bien souligner l'état d'esprit qui régnait sur la radio en ce temps-là, pour reconnaître ma dette. D'autre part, ce que j'avais engrangé lors de ce voyage réapparut quelques années après dans deux de mes livres, *Un Cimetière indien* et *L'Enclos*, publiés chez Actes Sud, dans lesquels l'Amérique affirme sa présence capitale. Grâce en soient rendues à la RTF, qui allait bientôt devenir l'ORTF.

Les années passèrent et je m'aperçois aujourd'hui que mes propres tropismes et mes activités radiophoniques allaient souvent de pair. C'est ainsi que je pus diffuser en 1955, un an donc après avoir pris mes fonctions, des entretiens avec l'écrivain anglais Richard Aldington, l'un des créateurs du Mouvement Imagiste, auteur d'un roman célèbre paru en 1929, *Mort d'un héros*. Aldington vivait à Montpellier depuis 1950 et nous étions devenus amis. C'est lui qui préfacera ma biographie de D. H. Lawrence, publiée chez Seghers en 1960. Ces entretiens enregistrés, hélas, sur disque Pyral, sur disque souple, ont pu tout de même servir, voici quatre ans, pour une émission de France-Culture. En 1961,

c'était au tour de Henry Miller, en séjour à Montpellier, de venir devant le micro pour parler de Blaise Cendrars qui venait de mourir. Trois ans après, je devais publier un premier petit essai sur Miller. En marge de mes prédilections pour la littérature américaine, la Chaîne Nationale devait diffuser le 23 décembre 1966 une émission dite de promotion, *Montpellier et le domaine anglais*, que j'avais réalisée pour saluer les écrivains qui avaient séjourné dans cette ville, Arthur Young, Thomas Brown, Lawrence Sterne, jusqu'à Joseph Conrad et ceux que j'ai déjà cités. Un peu plus tard encore, et directement sur France-Culture, j'ai eu l'occasion de participer à quelques émissions réalisées par Georges Godebert, par exemple la série sur *Le Serpent à plumes* de D. H. Lawrence, diffusée en 1976, ou à des tables rondes et tribunes, sans oublier l'émission *Lettres ouvertes* de Roger Vrigny, ou *Le fil rouge* de Luc Bérumont. Ces relations réciproques se sont poursuivies jusqu'à maintenant.

J'aurais laissé de côté mes contacts avec la télévision, puisque notre réunion d'aujourd'hui est intitulée « Les écrivains hommes de radio ». Pourtant, il m'est apparu utile de signaler que j'ai pu, en 1964, concevoir un film réalisé par Daniel Costelle pour la télévision régionale, sur l'écrivain Lawrence Durrell, devenu languedocien en 1957, film diffusé sur la Première Chaîne nationale.

Je veux aussi ouvrir à cette occasion un petit chapitre pour témoigner de ce que la radio peut apporter à un écrivain et réciproquement. Un inconnu vint me voir un jour en 1965, sur la recommandation d'un ami commun, Jacques Hébrard, qui avait naguère prêté sa voix passionnée aux poètes que nous invoquions sur les ondes. Cet inconnu se nomma : Jean Carrière. Un ton sourd, un peu rauque, avec l'accent des garrigues. La radio l'attirait, il était écrivain, connaissait Giono dont il avait été le secrétaire. Il aimait la musique. Pourrait-il être utile ? Il avait besoin lui-même de travailler. Il n'était pas de semaines que je ne reçoive adolescents dévorés par le prurit de la gloire, versificateurs intarissables, cabots solennels. Pour celui-ci j'ouvris l'œil et dressai l'oreille. Je flairais la truffe. Nous devînmes amis et le sommes toujours. Quelques jours après sa visite, je lui téléphonais : « Eh bien, puisque vous vivez dans les collines, pourquoi ne pas écrire une *Chronique des collines* ? » En écoutant le premier enregistrement, je me suis demandé si cette voix un peu sauvage, qui parlait de châtaignes et de renards, n'allait pas surprendre l'auditeur matinal. Celui-ci, muet quelques jours, manifesta brusquement son intérêt pour ces vignettes qui peu à peu constituèrent une sorte d'épopée secrète des garrigues. Sa deuxième série d'émissions allait porter un titre ravélien, qui résumait sa passion pour la musique : *Les sites auriculaires*. Ensuite, avec *Couleurs du temps*, fut atteinte la vitesse de croisière. Ces chroniques permettaient à Jean Carrière de passer du singulier à l'universel, de fournir une morale à l'anecdote, de souligner d'étranges coutumes ou de peindre à loisir le désert magique des Causses ou les vallées sévères des Cévennes. Le fabuleux y côtoyait le familier, la gravité se mariait au rire. Le résultat, me direz-vous ? Eh bien Carrière mit ainsi en marche tout un univers personnel et cela donna son premier roman, *Retour à Uzès*, puis *L'Epervier de Maheux*, qui eut le Goncourt. Je ne dis pas que la radio lui donna du talent, mais elle activa sans aucun doute, par une sorte de gymnastique, ses facultés créatrices. Il y prit goût et donna des centaines de chroniques à la radio

tutélaire. Nous avons aussi signé ensemble deux films pour la Deuxième Chaîne de télévision : *Itinéraire du Hussard* en 1969, consacré au roman de Jean Giono et en 1973, *André Chamson ou la Terre promise*. Je ne désespère pas qu'il accepte de publier bientôt ses écrits radiophoniques, qui complèteraient les entretiens enregistrés par les soins de la station de Montpellier et qui firent l'objet d'un disque.

Comment conclure, alors qu'il y a encore beaucoup à dire ? En 1965, le 26 mai, l'ORTF diffusait un hommage à Paul Gilson, que j'avais proposé car il m'avait semblé qu'en-dehors des *Cahiers littéraires de l'ORTF*, rien n'avait accompagné le Grand Paul, comme on l'appelait, dans son dernier voyage. En 1983, pour le dernier anniversaire de sa mort, j'ai voulu lui rendre une faible part de ce qu'il m'avait donné, de ce qu'il nous avait à tous donné. Ce fut un nouvel hommage à Paul Gilson, mais cette fois sous forme d'un livre, paru aux Editions du Front littéraire à Lausanne. Il rassemblait des témoignages, des lettres, des photos, et portait à son sommaire écrivains, poètes, cinéastes, musiciens. Des lettres de Méliès et de Cendrars, des témoignages, par Henri Sauguet, Nino Frank, Georges Charensol, René Clair, Philippe Soupault, André Beucler... Entre-temps, avec la complicité de Louis Mollion et de Nino Frank, mon film, *Le monde merveilleux de Paul Gilson*, réalisé par Philippe Agostini, avait été diffusé le 27 mai 1973 sur la Deuxième Chaîne, et j'étais allé le présenter à Cannes, avec Mollion, hors Festival. Depuis, il dort dans les catacombes de l'INA. Ressuscitera-t-il un jour ? Je le souhaite et l'espère. Nous sommes encore quelques-uns à ne pas avoir oublié le patron et l'homme. Et c'est à un poète, Jean Rousselot, que je veux laisser le mot de la fin : « Nous sommes nombreux à savoir, à dire, à répéter obstinément, que sans lui la radio ne fut pas devenue un haut lieu de la poésie ».

*

Discussion

Pierre Caizergues – Je voudrais vous rappeler un souvenir commun, qui remonte à une vingtaine d'années, quand j'avais mis Cendrars à mon cours de Licence. Vous aviez eu la gentillesse de me procurer les entretiens radiophoniques de Cendrars avec Raymone Duchâteau, à propos du *Panama ou les aventures de mes sept oncles*. Je voudrais aussi vous demander si vous avez des souvenirs précis autour du rapport de Cendrars avec la radio, ce qu'il en pensait, ce qu'il en disait.

Frédéric-Jacques Temple – Il aimait la radio parce qu'il aimait bien Gilson, et puis aussi parce que Gilson l'a aidé à vivre un petit peu, avec les adaptations de *Gilles de Rais*, de *Sarajevo*, etc. Et puis je crois qu'il a pris goût ensuite aux entretiens avec Manoll. Cela l'a amusé et lui a permis de dire certaines vacheries d'ailleurs, qui ont peut-être été sucrées au montage, je ne sais pas, je n'ai pas vérifié si les disques qui ont été édités sont conformes aux entretiens réels.

Pierre-Marie Héron – Vous avez parlé de la radio comme d'un porte-greffe de votre œuvre, en indiquant qu'elle vous avait révélé le pouvoir du silence et des mots. Est-ce que vous pourriez nous en dire un peu plus sur cette incidence de la radio dans le mûrissement de votre écriture poétique ?

Frédéric-Jacques Temple – Je pense que la radio a eu une influence sur certains poètes qui pratiquaient l'écriture typographique. Vous savez, quand on écrit deux mots par page, c'est difficile de les lire au micro. Et donc il y a eu une évolution dans l'écriture de certains qui se sont dits : après tout, il y en a qui passent à la radio, moi non, parce qu'on ne peut pas lire mes poèmes, il faut que j'écrive autrement ! Ça, ça a été assez déterminant ! (*rire*) ... Bon, c'est vrai que le silence a construit pas mal de choses à la radio, contrairement à ce qu'on pourrait croire. Parler au micro, c'est du bavardage : pas du tout, c'est contrôler son langage, donc pratiquer le silence. A une époque d'ailleurs, quand il y avait trop de silences, on donnait un coup de ciseaux ; mais quand on donnait trop de coups de ciseaux, cela ne valait plus rien !

Pierre-Marie Héron – Est-ce que vous avez écrit des poèmes pour la radio, ou souhaité parfois en dire certains à la radio ?

Frédéric-Jacques Temple – Non, mais je dois dire que j'étais sans doute sur ma pente naturelle en écrivant des poèmes qui sont plutôt oraux, même s'ils peuvent se lire typographiquement. Mais je crois que ce qui m'a influencé beaucoup est que la radio me permette d'écouter ma propre musique. Quand la musique est fausse, à la radio on le sent. Le micro est impardonnable.

Un auditeur – Je voudrais simplement dire que Montpellier a toujours tenu une place très exceptionnelle parmi les douze stations régionales de l'ORTF. Car il y avait ici une équipe d'un dynamisme et d'une originalité très particulières. Les autres secrétaires des émissions, n'en disons pas de mal, ils faisaient leur travail : ils faisaient des programmes. Ici, il y avait quelque chose de plus, avec Temple d'une part, avec Attal de l'autre, si bien qu'on en avait fait une succursale du Club d'Essai de Paris.

Frédéric-Jacques Temple – Quand on a fêté les vingt ans du Centre d'Essai, en 1969, Tardieu est venu. Je dois dire une autre chose, c'est qu'on a fait de la radio par plaisir. C'est important.

Gérard Siary – Au point, avez-vous dit, de négliger votre œuvre.

Frédéric-Jacques Temple – Oui, mais je sentais que cela m'aidait... à la construire ultérieurement. Ça, je le sentais déjà ; ce n'était pas du temps perdu.

De François Billetdoux inventeur du réel à Radio-Surface

ÉMILE NOËL

Plus que de la relation des poètes et écrivains avec la radiodiffusion, encore que cela n'en soit pas exclusif, j'envisage de dire quelques mots sur une dérive qui a conduit d'une notion de radio à la fois créative et instrument de communication sociale, assez bien incarnée par François Billetdoux (et par d'autres évidemment, Paul Gilson en premier lieu, dont il est à juste titre beaucoup question ici, par exemple, mais aussi Arno Charles-Brun, Jean Vincent-Bréchignac, Jean Tardieu, Henry Barraud, Agathe Mella... et tant d'autres), sur une dérive, donc, menant d'une radio créative et instrument de communication sociale à une radio de surface (audimat et « discours sur ») qui tourne en rond.

Je ne suis pas historien, il ne faut donc pas attendre de moi trop d'objectivité, plutôt un témoignage, des impressions. Peut-être même une subjectivité qui confine à l'impertinence, voire à la provocation. Je vais aussi risquer d'ouvrir quelques portes ouvertes en parlant de choses que vous connaissez peut-être mieux que moi, considérant la qualité des autres intervenants. Je vous en demande pardon d'avance.

Je vais parler de François Billetdoux, tout à l'heure, parce que nous avons été très liés autant par l'amitié que par le métier. Nous sommes du même millésime. Et nous avons beaucoup cheminé ensemble, tant dans le domaine du théâtre que dans celui de la RTV.

Radio Surface

Voilà bien un demi-siècle que je « fais » dans la radiotélévision, comme Van Putzébourg, le richissime parrain anversoïse d'*Occupe-toi d'Amélie*, « faisait » dans le diamant. Ceci pour bien marquer que je n'ai jamais assumé le moindre poste de responsabilité, mais que je suis homme de terrain, les mains dedans, si j'ose dire. Bien sûr, cela ne me permet en aucune façon le moindre discours d'autorité. Tout de même, pour ne parler que de radio, puisque c'est de cela qu'il s'agit ici, je crois bien avoir traîné mes guêtres dans à peu près tous les secteurs de la production réalisation : du direct au montage élaboré, de

l'interview à l'entretien, du reportage au feuilleton, du disque jockey au magazine.

Durant tout ce temps, de la RDF à Radio France, en passant par la RTF et l'ORTF, j'ai rencontré bien des gens et vu passer bien des Présidents et des Directeurs qui, de leur côté, ont continué à présider, diriger, des fabriques de saucisses, des usines automobiles, des banques, des commissions de la plus haute importance ou des bicentenaires. J'ai œuvré essentiellement dans ce qu'on appelait à mes débuts la radio d'Etat et que l'on nomme maintenant le Service Public, afin de bien notifier les décisifs progrès réalisés en matière d'autonomie et d'indépendance, comme chacun sait.

Le fait de travailler dans le secteur public n'a jamais été un handicap, loin de là, pour une bonne connaissance de tout le paysage (devenu, ces dernières années, ce majestueux PAF dont nous nous enorgueillissons tous) tout simplement parce que, dans le Service Public, on a souvent entendu parler du privé comme d'un nirvanique et inaccessible modèle, comme d'un magicien *dans le vent* possesseur du secret du succès.

Curieusement, lorsque Louis Merlin a créé Europe 1, il a puissamment pompé dans le vivier de la radio nationale : animateurs, producteurs, réalisateurs, techniciens qui, tout aussi curieusement, ont réintégré le bercail assez rapidement pour la plupart. Il n'empêche que, pour nos Grands Chefs, c'est le privé qui a la bonne odeur. Sauf, bien sûr, dans leurs conférences de presse, allez donc savoir pourquoi.

Ainsi, dans cette traversée du Service Public, matelot au long cours à bord de ce vaisseau Radio, voguant sur les ondes capricieuses au gré des vents dominants, j'ai assisté à une lente et longue dérive vers la surface des choses. Le but étant, sans jamais l'avouer, de ratisser de plus en plus large, donc de plus en plus mince, avec l'obsession du privé au fond des tripes mais sans en avoir ni les moyens ni la souplesse ni, à tout prendre, la vocation. Tout cela allait avec cette tendance à l'uniformisation qui a éclaté à l'évidence lors de la création des radios privées - qu'on a eu, un temps, le front de nommer libres, pour en justifier le déferlement. Qui l'oserait aujourd'hui ?

L'inventeur du réel

Assez parlé de moi, revenons à François. Le Grand public connaît surtout l'homme de théâtre. La reprise récente au théâtre du Vieux-Colombier du triomphe de *Va donc chez Törpe* (créé et interprété par lui, en 1961) et la publication de son *Théâtre complet* ont ravivé le souvenir de son œuvre dramatique, à la fois légère et profonde, sombre et pleine d'humour et d'ironie. Les succès de *Tchin-Tchin* (1959), *Va donc chez Törpe* (1961) et plus récemment *Réveille-toi Philadelphie* (1988) montée par Jorge Lavelli, ont alterné avec certaines incompréhensions du public mais, surtout, une forme de mauvaise foi de la part d'une certaine critique. Pendant la période où j'ai co-dirigé, avec Henri Soubeyran, le Festival de Vaison-la-Romaine - Carpentras, il a créé chez nous plusieurs spectacles. On peut citer aussi *Femmes Parallèles* monté en 1970 à la Comédie Française par Jean-Pierre Miquel, les pièces montées par les Renaud-

Barrault et *Comment va le monde Môssieu ? Il tourne Môssieu !* montée en 1994 au CADO d'Orléans puis au Théâtre de la Colline. Il avait d'ailleurs créé cette pièce dans sa propre mise en scène, quelque vingt ans auparavant, avec André Weber et Jess Hann dans les deux principaux rôles, au Théâtre de l'Ambigu, devenu immeuble de rapport et de bureaux, depuis.

L'homme de radio

On sait moins que François, élève de Charles Dullin, a suivi l'enseignement de l'IDHEC avant d'entrer à la Radiodiffusion Française en 1946. Il a alors 19 ans, débute au Club d'Essai. Il y crée d'emblée un genre d'émission qui n'existait pas et n'existe d'ailleurs plus : un joyeux mariage qu'il convient d'appeler « variétés littéraires ». Ce projet avait été initialement refusé par Jean Thévenot - alors responsable des variétés à la Radiodiffusion Française - parce que « trop littéraire » et par Étienne Lalou, responsable des émissions littéraires - parce que « trop variétés ». Avec la création du Club d'Essai de Jean Tardieu, ce projet voit le jour, en 1947, ce sera la série intitulée « Les ânes rouges ».

En 1948, le même François Billetdoux installe la radio aux Antilles françaises et en dirige le programme à Fort-de-France de 1948 à 1951. Puis il est directeur des programmes de la SORAFOM de 1955 à 1958 (Pierre Schaeffer et André Clavé).

Dès ses débuts, l'artiste innovant et l'organisateur créateur cohabitent en lui. Ainsi de toute sa carrière, si harmonieusement qu'il est devenu impossible de séparer l'un de l'autre. Cet homme de radio est aussi l'homme de théâtre que j'ai esquissé et l'homme de télévision que l'on sait peut-être un peu moins. Pourtant, à ne considérer que son projet *Pitchi Poi*, on voit comment, avec une ou deux décennies d'avance sur beaucoup, il avait pris la mesure de la dimension européenne de l'audiovisuel et indiqué une voie originale de création, qui n'a d'ailleurs pas été suivie.

L'utopie réaliste

C'est sans doute cette vue prospective et multimédia qui fait que, dans les milieux du « réalisme » technocratique, on a tendance à parler de lui, avec un certain sourire, comme d'un poète utopiste.

On devrait plutôt parler d'utopie pragmatique et de pragmatisme utopique. D'autant que cette utopie n'est en fait pas vraiment utopique. Elle ne l'est qu'à la mesure de l'incompréhension des décideurs.

François Billetdoux a – permettez-moi de parler de lui au présent - une vision globale et synthétique des choses et une approche expérimentale par le détail des faits. Il écoute, établit de nombreux contacts, entreprend des échanges, envisage des études diversifiées pour pondérer les dérapages et les subjectivités excessives, il s'informe des expériences étrangères. À partir de cette documentation, il dresse un tableau complet de la complexité des phénomènes dans le domaine qu'il considère, en tenant compte que ce domaine lui-même n'est pas hermétique mais ouvert et en interaction avec d'autres domaines. Alors, pour vérifier sa description initiale, il propose un certain nombre d'expérimentations

précises, susceptibles de mettre en évidence l'articulation qui affinera cette vision globale. C'est ainsi que le théoricien poète, l'organisateur créateur, l'expérimentateur artiste travaillent en lui : « Ce n'est pas l'idée de recherche qui prédomine en moi, c'est l'idée que tout est possible ou presque, à condition de savoir se laisser aller, d'une certaine façon, à inventer. »

Des réponses adaptées

Une question lui est posée, il remonte à la source. Il n'est pas de ceux qui prétendent trouver la solution avant d'avoir su rédiger l'énoncé du problème. Cette capacité à approcher les causes initiales et à analyser l'état actuel du système ainsi que les besoins lui permet de proposer des expérimentations en vraie grandeur pour élaborer les réponses adaptées. Il n'y a pas de solution toute faite ni uniforme pour cette recherche de la réalité des situations particulières. Vision globale et curiosité portent l'homme de radio qu'il est à ne pas oublier l'homme de théâtre, l'homme de télévision et le citoyen qu'il est aussi. Sous cet angle, le concept « multimédia » s'impose tout naturellement avec sa véritable densité dans la conception de réseaux de services pour une plus grande cohésion sociale dans le respect de la diversité des besoins et des comportements.

De nos jours, ce terme de multimédia, très à la mode, reste majoritairement porteur d'une réalité médiocre, sorte de « package » à visée mercantile, forme de distribution destinée à vendre de plusieurs façons le même triste et monotone produit standard. Il s'agit d'une espèce d'effet perroquet propre aux médias de masse. La multimédiation a, pour François Billetdoux, un sens concret. Il s'agit d'une combinatoire de moyens - supports de création et de circulation de messages et d'interactions entre les personnes - y compris les plus sophistiqués, mais toujours envisagés dans une perspective de leur utilisation aussi simple que possible, à la portée et au service de tout le champ social. Il n'y a pas de raison pour que les techniques les plus subtiles ne soient pas présentes sur l'humble terrain de tous les jours. Et se cristallise l'idée d'une communication sociale en relation avec la vie culturelle, scientifique, artistique.

Le point de vue de l'utilisateur

Une vie sociale saine suppose une part active du citoyen dans la gestion de la communication pour une bonne circulation entre les personnes, entre les personnes et les différentes instances socio-économiques, administratives, culturelles... etc : « Le service public au sens large doit être vu d'en bas : du point de vue de l'utilisateur. »

Le rôle de l'artiste, du savant, de l'intellectuel se précise dans l'établissement du lien social où vient jouer la créativité ainsi suscitée de la société civile.

C'est dans cet esprit que travailla, sous son impulsion, la Cellule d'Études Prospectives (CEP RF/INA), « unité » légère instituée en juillet 1976 avec la mission, d'une part, d'étudier le « champ des possibles » dans le domaine des moyens phoniques, en regard de la « demande sociale » et des techniques nouvelles de communication, d'autre part, de préparer la mise en œuvre

d'opérations expérimentales. La Cellule d'Études Prospectives se donnait pour objectif principal de rechercher comment « inventer l'avenir ». Quand on consulte l'inventaire des archives François Billetdoux « ORTF – Radio France », on mesure l'importance et la diversité des travaux et des investigations menés sous sa direction. Quelques exemples, rapidement évoqués, illustreront la cohérence de la méthode.

Du particulier au général

Une expérimentation pointue issue d'une étude globale : « Radio-Solitude en Cévennes » (6 au 12 septembre 76) se présente comme une tentative de donner la parole aux Cévenols, avec expérimentation à cet effet de deux systèmes de liaisons inter locales :

- Deux villages de deux vallées séparées (Saint-André de Valborgne et Valleraugue) sont mis en liaison par câble téléphonique. Leurs habitants disposent des moyens techniques leur permettant de réaliser eux-mêmes et entre eux les interviews et reportages qu'ils échangent.
- Un émetteur local, intervenant épisodiquement sur le réseau national de France Culture, permet d'observer – en simulation – les possibilités et les conditions éventuelles d'existence d'un réseau technique de communication au service d'une population éparse dans une zone de montagne en voie de désertification.

Cette expérience originale de « radio de communication », à l'initiative de la CEP RF/INA, mise en oeuvre avec France Culture, la DATAR, et la participation de l'Établissement Public du Parc National des Cévennes, non seulement a rendu sensible l'intérêt d'une auto-information, mais encore a montré que les techniques de communication pourraient contribuer au renouveau des régions nécessitant une action socio-économique prioritaire.

Une opportunité d'expérimentation : UNESCO - Symphonie (novembre 76)

À l'occasion de l'utilisation expérimentale du satellite Symphonie pour assurer la liaison entre le siège de l'UNESCO à Paris et le centre de conférence à Nairobi, lors de la dix-neuvième session de la Conférence générale, la CEP a mis en évidence l'importance spécifique des procédés de « téléconférence » pour l'avenir de la radiodiffusion. L'expérience préfigurait l'utilisation de la transmission multiservice : télex, téléphone, fac simile, transmission radiophonique, transmission d'images, liaison par ordinateur.

Du général au particulier : le colloque L'Homme d'aujourd'hui dans la société sonore (8 au 17 décembre 77)

Sous l'égide de l'UER et avec le concours du Groupement des Acousticiens de langue française, 32 rencontres à la Maison de Radio France ont eu lieu autour du thème : « La place du son dans la société contemporaine et dans la mentalité des individus ». Une sorte d'enquête-débat sur les aspects sociaux du domaine acoustique. À partir de considérations générales, tendant à revaloriser les différents aspects du domaine sonore négligé au profit de l'image, on va

identifier, outre les préoccupations spécifiques des professionnels (ingénieurs, acousticiens, compositeurs, radio diffuseurs, juristes, spécialistes de l'environnement, sociologues, ethnologues, médecins, orthophonistes, psychothérapeutes... etc.), les options et les besoins de non-experts (pêcheurs bretons, postier passionné d'écoute collective, jeune autiste sortie du silence, mal voyants, mal entendants... etc.). Ainsi, entre la pollution par le bruit et le domaine musical - les deux aspects du son dont l'opinion publique reconnaît le plus communément la validité - apparaissent de multiples phénomènes sonores dans les sociétés industrielles qui n'ont encore aucun statut ni même aucune formulation. Ces rencontres prospectives furent le point de départ d'un programme international d'études et d'actions spécifiques.

Une synthèse des approches précédentes

S'appuyant sur des travaux remontant à 1973, une « étude de base pour le développement du service public en matière de télécommunications sociales » (1977) va ouvrir une série d'opérations portant sur *Les besoins prioritaires en communication sociale*, ponctuées par des propositions élaborées. Exemples :

- Pour un programme expérimental. Système de Radiocommunication et enseignement.
- Pour une approche globale des politiques de communication.
- Service public de radiodiffusion locale et aménagement du territoire. ... etc.

À la remarque de certains décideurs que ces propositions semblent trop abstraites, il répond par une « Approche pour la mise en place d'un dispositif radiophonique dans une zone d'intérêt commun : le Massif Central profond », une note précise, détaillée et chiffrée pour une opération clairement définie (novembre 79).

Les radios locales

Il s'en préoccupe dès 1975, avant même la création de la CEP RF/INA. Aussi, quand se posera le problème des radios dites libres, François Billetdoux dispose d'une masse d'informations et d'expérimentations qui contiennent les éléments d'une réponse. Celle-ci ne sera pas « politique ». À distance du qualificatif de « libre », il parlera plus volontiers de radios privées et insistera sur la définition de la notion de « localisation ». Il posera la question de la pertinence du découpage administratif. Il lui opposera une conception plus fonctionnelle, plus proche de la réalité du terrain, celle de proximité d'intérêt qui peut être géographique, économique, culturelle, professionnelle. Et l'on voit se confirmer, dans ses propositions, les zones et les groupes d'intérêt commun et l'importance des études sur la capacité d'échanges entre ces zones et ces groupes :

Aux Caraïbes, il y a plus de 30 ans, j'ai découvert en quoi la radiodiffusion était un instrument social, un instrument civilisateur, de production de culture et en quoi le rôle créateur et médiateur de ce moyen était inséparable de la vie économique, de la vie tout court.

À côté de quelques réseaux généralistes et des radios d'expression locale, il donne une préférence aux stations spécialisées (« Que je puisse écouter du jazz ou de la religion à toute heure, si j'en ai envie. »). La multiplication des supports de distribution (disques, cassettes, compacts... etc.) ne doit pas nous amener à confondre l'interactivité machinale avec la convivialité :

Et puis, il y a peut-être d'autres développements possibles. Je regrette la floraison de tant de radios sans objectifs – quelques-unes vont tenir –, mais il y a certainement mieux à faire, et j'espère qu'il y aura moins de radios et davantage d'objectifs.

La parole et le désert

Pour le « responsable » qui vit au jour le jour la surface des choses et doit prendre dans l'urgence des décisions, cette démarche en profondeur, pour élaborer une réponse adéquate à terme aux besoins réels, est utopique. Cette vision n'est pas comprise par le décideur qui utilise cette pensée cohérente par « pièces détachées » pour des applications incohérentes de cautère sur jambe de bois et il s'étonne que cela ne « marche » pas. C'est un fait que la vigueur prospective de cette pensée n'a jamais été utilisée que fragmentée et, il faut l'admettre, détériorée. L'utopie de François Billetdoux réside peut-être dans le fait qu'il pensait que l'Établissement l'entendrait. Encore que :

On peut également constater avec satisfaction l'extension géographique et les métamorphoses du réseau universel de la téléphonie. Mais on peut aussi se demander à quoi sert la vitesse de l'information et à qui elle profite. Ce ne sont pas les questions de ce type qui manquent, ce sont les répondeurs. Et, le cas échéant, ceux qui les écoutent.

C'est difficile de s'attaquer radicalement aux superstitions d'une époque. Plus encore que jamais aujourd'hui où le dictionnaire des idées reçues sème à tous vents. Il est encore plus délicat de toucher à l'état de la conscience. On ne peut guère s'y aventurer qu'après la traversée d'épreuves intimes qui inclinent davantage à la modestie qu'à l'audace d'exprimer publiquement le début d'une pensée personnelle.

Alors, qui parle d'utopie ? Le réel existe, mais il faut l'inventer.

Radio pour quoi faire ?

Mon propos n'est pas ici de polémiquer sur la course à l'audience, sur le fait de savoir si les stratégies uniformisantes actuelles sont les seules possibles et bonnes pour cette course. Je voudrais, n'en déplaise à Mac Luhan, m'intéresser à l'évolution des contenus, laissant à d'autres le soin de disputer sur le « media ».

Mon idée est qu'en fin de compte, à la radio, c'est comme une bouche humaine qui s'adresse à une oreille humaine et, en tout à fait fin fin fin de compte, c'est un cerveau humain qui élabore, émet vers un cerveau humain qui reçoit, décode et réfléchit un message humain, et de façon bi-univoque dans l'application interactive, voire plurivoque en réseau. Et la richesse de ces

cerveaux s'exprime par la valeur symbolique de ce qu'ils échangent¹. Pierre Schaeffer a, il y a quelques décennies déjà, dit des choses qui ressemblaient à cela².

L'hétérogénéité de la nature des messages transmis ou transmissibles radiophoniquement est très grande. Ces messages se trouvent, en effet, diversement conditionnés et servis selon qu'il s'agit d'informations quotidiennes, de renseignements, de services, de culture, de création, de distractions, etc, selon qu'ils concernent le plan international, national, régional, local et selon que leur circulation s'opère en diffusion ou en distribution, avec plus ou moins d'interactivité. On aurait pu penser que les développements techniques allaient aider encore à la diversification des modes et des messages. À l'inverse, cette évolution a réduit la richesse, en l'orientant vers deux grands courants dominants : le son *utile* et le son *subtil*.

Le son *utile*, efficace, voire futile, doit être facile d'accès, toujours à disposition. C'est une radio de manipulation aisée, aussi bien de service que d'accompagnement. Le son *subtil*, lui, débouche sur un univers sonore pour lequel parler de confort d'écoute est impropre. Très au-delà, il s'agit d'un raffinement dans la perception sonore, mais essentiellement axée sur la qualité technique. La progression significative de la vente des matériels haut de gamme l'atteste.

Il serait naïf de croire que ces deux formes d'évolution relèvent de processus techniques différents. Ce sont les mêmes perfectionnements d'une même technique qui rendent possibles ces deux aspects. Il y a interférence de ces deux types dans la consommation : la maniabilité, la souplesse, l'automatisation est demandée en matière de son *subtil*, comme la qualité sonore est de plus en plus exigée en matière de son *utile*. Dans les deux cas, l'exigence s'adresse à la technique. En effet, le son *subtil*, le plus souvent, véhicule des productions de conserve, il fait davantage partie de la panoplie du marché de l'édition que de l'acte de création. La radio, elle-même, se contente de l'utiliser pour diffuser aussi de la conserve ou l'équivalent.

Où sont les créations radiophoniques ? Où sont les « Signé Furax »³ ? Où sont les « Noël aux quatre vents », par exemple⁴ ? Ces productions ne sont pas citées ici comme modèle qualitatif mais pour l'écho populaire qu'elles ont suscité. Elles seraient désuètes, historiquement dépassées ? Alors pourquoi a-t-on distribué avec un énorme succès, récemment encore, « Signé Furax » en cassettes⁵ ? A-t-on tenté de se servir de ces évolutions techniques pour

¹ Cela peut s'étendre, en vérité, à n'importe quelle machine à communiquer, quels que soient son niveau de technologie et la nature du message qu'elle transporte. Il suffit alors d'y ajouter un canal : la vision, le toucher...

² À partir de cette simple remarque, il y aurait de quoi introduire une véritable réflexion sur l'interactivité.

³ Feuilleton de Pierre Dac et Francis Blanche pour Europe 1 qui connut un énorme succès (1955). Il fut d'ailleurs précédé, également avec succès, sur les antennes nationales, par « Malheur aux barbus » des mêmes (1951).

⁴ Feuilleton quotidien de D. Saint-Alban, réal. J. Chouquet, produit sur France Inter de 1963 à 1970.

⁵ Les évolutions techniques actuelles permettent de décliner un même contenu symbolique sur des supports de plus en plus diversifiés.

renouveler ce genre d'œuvres ? Non. On est allé à la facilité. On en a simplement supprimé la production. Ainsi, ce support radio, si extraordinairement riche en possibilités, s'est appauvri pour ne laisser plus dégouliner que deux ou trois sortes de liquides sonores standards.

Le plus intéressant, c'est que le discours officiel reste le même. On dit que la culture est là, alors que, dans le meilleur des cas, il n'existe plus que le commentaire sur.

Tous les Présidents successifs, dans leurs interventions publiques tout au moins, n'ont pas manqué de célébrer la radio comme le support de l'imaginaire par excellence. On ne saurait les contredire. Ce qu'une suggestion sonore est susceptible de mettre en mouvement dans l'appareil fantasmatique d'un auditeur est prodigieux. Le stimulus sonore est peut-être le plus inducteur de tous les stimuli sensoriels. La place manque ici pour développer cet aspect passionnant de l'univers du son, sa richesse, sa puissance évocatrice.

Mais, dites, Messieurs les Présidents, où est l'imaginaire sur les ondes que vous dirigez aujourd'hui ? Où sont les équivalents actuels des « Nuits du bout du monde »⁶ ?

Culture et dignité

À la fin des années 80, le Ministère de la Culture a réalisé une enquête portant sur les pratiques culturelles des Français. Cette étude mettait en évidence que la culture *classique* était débordée par ce qu'on serait tenté d'appeler, en étant optimiste, la techno-culture (cette nouvelle forme de culture correspond, en fait, davantage à une pratique de presse-bouton qu'à une intégration en compréhension de la technologie). Augustin Girard, alors responsable du Département des Études et de la Prospective au Ministère de la Culture, y remarquait qu'une société est guidée plus par la technologie que par la culture. À distance, la réalité lui donne raison. Il remarquait encore que la politique de promotion de la culture classique ne change pas grand-chose au goût du public, et qu'il s'agit donc de reconnaître et d'avouer qu'il y a une nécessaire fonction d'aide aux créateurs, qu'ils aient ou non du public (n'est-ce pas, Vincent Van Gogh ?). « C'est une question de dignité », ajoutait-il. Le Service Public de radiodiffusion n'aurait-il pas une vocation parallèle à celle du Ministère de la Culture ? Ou bien nos Grands Chefs seraient-ils si peu intéressés par la dignité ?

Les réponses à ces questions sont d'autant plus intéressantes que la radio, jusqu'à présent, préfigurait, avec quelques années d'avance, ce qui allait arriver à la télévision. Mais il est vrai que, depuis peu, la télévision soucieuse de combler son retard, file seule en tête son cocon mortifère. Que fait-elle devant le déferlement interactif grand public ? Arrivera-t-elle à faire plus bête encore pour garder son « audience » ? C'est un « challenge » énorme, comme on dit en français médiatique. Sa stratégie actuelle semble être dans les « bouquets numériques », réponse encore une fois technique et à visée purement financière, sans le moindre souci de production de symbolique.

⁶ Récits radiophoniques, à une voix et musique, de Stéphane Pizella, RDF, début des années 50.

Des historiens sérieux ont montré que la culture était un agent déterminant du développement économique. Par exemple : c'est la culture qui a précédé le développement économique de la Renaissance (et non le contraire) mettant en défaut le discours actuel du « tout économique d'abord, pour la culture on verra plus tard » . La culture ne paie pas dans l'immédiat. C'est un investissement de moyen et long terme. Ceux qui ne s'en préoccupent pas sont appelés à disparaître. Aujourd'hui où tout s'accélère, bizarrement on ne s'intéresse qu'au très court terme, flux tendu, on ne voit pas plus loin que le bout de son nez. Je vous laisse le soin d'apprécier dans quel train nous sommes.

On ne se préoccupe que des tuyaux, guère de ce qui y circule : une espèce de pseudo contenu, un n'importe quoi, un presque rien (dirait Jankélévitch). Pour peu, on nous ferait croire que le véritable contenu ce sont les tuyaux eux-mêmes, une caricature de Mac Luhan qui le ferait se retourner dans sa tombe.

Où vont donc se situer les RTV dans les développements technologiques actuels et à venir ? Force est de constater que ces nouveaux supports, comme on dit, ne semblent guère s'en soucier. Et radio comme télévision ont vraiment du souci à se faire. En réponse à cela, toutes les chaînes de Radio France, par exemple, se précipitent sur Internet. Visitez donc un peu leurs sites. Qu'y trouvez-vous ? À votre santé ! Voilà. Quand je vous disais que ma subjectivité risquait d'être subjective !

*

Discussion

Michel Collomb – Ce qui me frappe par rapport à l'exposé qu'on a entendu tout à l'heure sur Paul Gilson, c'est qu'on voit que, à une vingtaine d'années d'intervalle, la radio a évolué de l'ère culturelle à laquelle elle était encore très liée, vers l'ère sociale. Ce sont des problèmes de médiation sociale qui sont déjà réfléchis, posés par François Billetdoux dans ses activités d'administrateur.

Émile Noël – C'est vrai, mais, de même qu'on parlait du parallélisme entre les préoccupations d'écrivain de Tardieu ou de Gilson et leur activité d'homme de radio, chez François il y a la préoccupation pour la radio en tant qu'instrument de communication sociale et support de création artistique. Vous savez, il écrivait des textes... parce que c'est un personnage extrêmement bizarre François ; c'est à la fois un personnage de convivialité et un solitaire. J'ai la chance de connaître son appartement. Il travaille dans un endroit où la majorité des gens seraient claustrophobes. C'est un tout petit bidule... et il écrit à la main. À la Cellule, il avait aménagé des bureaux, il avait cassé des cloisons, il avait mis du bois à la place du métal... Bref on discutait, on discutait, on discutait et puis il partait chez lui et il revenait le lendemain matin (parce que c'était un monsieur qui travaillait

beaucoup la nuit), il avait écrit. Et ce qu'il avait écrit, la plupart du temps il ne retenait pas grand-chose de tout ce qu'on avait pu dire. Mais c'était quand même la sève. Alors il y avait deux versions. La première version, c'était le François Billetdoux du théâtre, c'est-à-dire avec des pages d'humour invraisemblables. Et puis il disait : « Ça c'est pour vous. Maintenant je vais écrire pour les administratifs ». Alors il y avait la deuxième version, pour les administratifs, parce qu'il savait que s'il y avait une goutte d'humour, bref... Pourtant ses analyses avec ses saillies humoristiques me paraissaient plus lumineuses que les textes administratifs qu'il écrivait après. Donc, je veux dire que, y compris dans la façon qu'il avait de réfléchir sur la radio comme instrument de communication sociale, il écrivait de façon quasi poétique.

Gérard Siary – En vous écoutant après M. Dellard, on a le sentiment qu'on va de plus en plus vers une dégradation. D'un côté je comprends le propos nostalgique, mais d'autre part je m'interroge sur l'absence d'émissions de qualité. Après l'âge d'or, serait-on à l'âge du fumier ?

Émile Noël – Non, ce n'est pas ça : on est à l'âge de l'audimat ! Porché disait déjà à Gilson : « Il faut faire de la radio populaire ». Quand Chavanon est arrivé en 58 à la Direction, France-Inter a mis en place des disc-jockeys. J'ai fait partie d'une des premières tranches de disc-jockeys ; il y avait d'ailleurs François Billetdoux qui en animait une, il y avait Francis Claude, il y avait des gens comme ça. Alors peut-être que la radiodiffusion n'est pas faite pour être une structure élitiste, je n'en sais rien du tout. Mais il me semble qu'on a décliné petit à petit. Et avec l'avènement de Gélinet en 1997, ça a été la suppression des émissions d'information de science, la diminution de moitié des dramatiques et feuilletons. Quelqu'un a dit que si France Culture disparaissait, les théâtres fermentaient. Mais à l'heure actuelle, France Culture n'est plus du tout un support de création artistique, ou pratiquement plus ! C'est du « discours sur ». Alors vous avez des émissions intéressantes, des gens intelligents qui parlent intelligemment de choses intéressantes. Mais un champ créatif sur France Culture, cela n'existe plus !

Georges Peyrou – Je ne pense pas que ce soit une dégradation. Cela dépend de l'ambition de ceux qui furent nommés. Il fut un temps où, avec Gilson, les programmes étaient généreux. Quand Gélinet a été nommé, ce fut le début d'une dégradation, mais qu'on espère provisoire.

Émile Noël – Il n'y a pas seulement une dégradation des contenus de programme. Il y a une dégradation des systèmes relationnels avec la hiérarchie. En 97 je produisais encore sur France Culture et si je ne le fais plus, c'est parce que Gélinet m'a foutu à la porte. Alors c'est vrai que je ne peux pas avoir beaucoup de sympathie pour lui. À peine un an après d'ailleurs, il était lui-même mis à la porte, ce qui laisse supposer que je n'étais peut-être pas moi-même complètement dans mon tort ! Mais bon, peu importe. Ce que je veux dire est que les relations avec ces personnes deviennent difficiles. Je vais vous citer un incident qui a eu lieu avec un adjoint de Gélinet, Claude Eveno, et Jean-Jacques Vierne. Vierne

est un réalisateur maintenant très âgé, qui ne travaille pratiquement plus et qui a fait quatre prix Italia à lui tout seul. C'est un des plus grands avec Soubeyran, etc. Vierre fait une émission de deux heures qui dépasse de quatre minutes le cadre. Alors Eveno, qui était là depuis un an ou deux, qui venait d'on ne sait où, qui n'était pas plus radiophonique que l'évêque de Rouen ! le convoque dans son bureau en lui disant: « Vous devriez apprendre votre métier » !

Georges Peyrou – Il l'a insulté, mais vraiment comme jamais ! Il n'y a plus de dialogue hiérarchique. Moi aussi je me suis fâché avec cette Direction, je ne travaille donc plus à Radio France, depuis plus d'un an et demi. Moi aussi je suis un ancien combattant ! Mais je voudrais simplement citer ce que nous avons fait avec M. Grenié, qui est là, moi réalisateur, lui Directeur de programmes. Nous avons fait une série d'émissions avec Coluche, avec Romain Bouteille, tiré en disques à des milliers d'exemplaires (pas Coluche, c'était peut-être plus difficile). Et dans cette série j'ai fait la trilogie oedipienne, dans une traduction de Jacques Lacarrière, qui s'est tiré à des milliers d'exemplaires de disques ! Parce que le service commercial de Radio France, qui n'était pas en accord avec la Direction, a réussi à les imprimer, peut-être de façon relativement secrète. Et cela s'est vendu à des milliers d'exemplaires, à la grande surprise et sans presque de publicité ! Alors il n'y a pas que des émissions de grand public.

François Billetdoux :

La voix des ondes, voie de la création théâtrale

LAÏLA BEN EZZEDINE

De 1959 à 1974, François Billetdoux, dramaturge de la nouvelle génération du théâtre français des années 50, a produit en moyenne une œuvre théâtrale par an : *Tchin-Tchin* en 1959¹, *Le Comportement des époux Bredburry* en 1960, *Va donc chez Törpe* en 1961 et bien d'autres œuvres encore traduites en plusieurs langues et jouées un peu partout dans le monde. Dans toutes ses pièces, l'humour et la douleur se confondent pour dénoncer le drame de l'incommunicabilité et pour faire le procès d'un monde incohérent. Mais Billetdoux se démarque du théâtre de l'absurde par la compassion dont il fait preuve à l'égard de ses personnages. Il porte témoignage de sa liberté par rapport aux actes humains sans les ridiculiser ou les nier.

Cette production d'abord intense devient comme hésitante après *Comment va le monde, Mōssieu ? Il tourne, Mōssieu !*, en 1964, et quasi absente après *La Nostalgie, camarade*, en 1974. Quatorze années de silence théâtral s'ensuivent, jusqu'à *Réveille-toi, Philadelphie* (1988) ; silence porteur d'interrogations... Or François Billetdoux n'est pas seulement auteur de théâtre : acteur, metteur en scène, il était aussi homme de radio et auteur de textes pour la radio. Il a travaillé pendant trente ans à la radio et « sa production radiophonique fait partie du patrimoine de la radio d'Etat »². Nous sommes alors tentés de croire que l'épuisement de sa veine théâtrale a pour origine ses activités diverses à la radio, qui ont aussi précédé ses premiers textes de théâtre. La crise de silence traversée par l'auteur dans les années 1970-1980 coïncide en effet avec une période où il exerce des responsabilités officielles importantes à la radio.

Pourtant, dans la préface de *Petits drames comiques*, il rappelle la dette artistique qu'il a contractée vis-à-vis de son premier métier : « Mon émancipation avait commencé dix ans plus tôt sur les ondes. Les hommes de communication n'étaient alors estimés nulle part, sauf les journalistes dont les paroles s'imprimaient. Les réseaux hertziens m'ouvraient le monde... » Cet espace se présente comme un vaste champ libre, ouvert à toutes les audaces d'esprits indépendants et novateurs. Il est également le lieu de nombreuses découvertes, notamment sur le plan technique : « La radio », confie Billetdoux à Agathe

¹ Pièce traduite en 19 langues et jouée dans 28 pays.

² G. Robert, « Micro, théâtre et prospective : François Billetdoux (1927-1991) », présentation du dossier « François Billetdoux » des *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, n°32, mars 1992, p. 56.

Mella, ancienne directrice de France-Inter (1956-1966) puis de France-Culture (1970-1975), « ce sont mes universités. Le montage magnétophone m'a appris sur le terrain toutes sortes de problèmes phonétiques que je n'aurais pas appris aussi bien à la Sorbonne »³. La radio se présente alors comme le premier laboratoire où s'expérimentent les rapports de la fiction et de la réalité. C'est en fait la manipulation de l'instrument radiophonique qui le pousse progressivement à trouver sa voie dans la création théâtrale. Le processus de création apparaît alors dans toute sa complexité. L'écriture dramatique devient pour lui un acte de fouille, d'exploration intérieure. Le discours fictionnel lui permet une mise à distance par rapport à lui-même. Toutefois, contrairement à la radio, le théâtre n'est plus seulement parole : il est destiné à être joué et la représentation est un spectacle. L'acte de création engage l'être tout entier. Témoigner de l'humain dans un monde en voie de médiatisation semble pour Billetdoux relever du défi.

*

À l'origine, c'est le Club d'Essai, issu en 1946 du Studio d'Essai créé pendant l'Occupation par Pierre Schaeffer, qui a donné à tous les jeunes gens sortant de la guerre le sentiment d'une ouverture et encouragé toute une génération dynamique à déployer ses talents. François Billetdoux entame ainsi à dix-neuf ans, en 1946, une carrière d'auteur et de producteur à la radio. De nombreux titres demeurent dans la mémoire des auditeurs de l'époque : *Les ânes rouges*, au Club d'Essai (1946-1948), où il devient responsable des variétés en 1947, *La clé sous le paillason*, sur Paris Inter, vers 1955-1958, *Tentez votre chance...* Réalisateur des Entretiens de Giono avec Jean Amrouche en 1953, de textes de Jacques Perret, Alexandre Arnoux, Michel Mohrt entre 1954 et 1957, il écrit ses premières pièces radiophoniques pour la série policière *Les maîtres du mystère* en 1954, avec *Un soir de demi-brume*, en 1957 et 1958, avec *Mathilde et ses mitaines* et *Lord Peter et l'inconnu*. Billetdoux puise là dans le fait divers, qui alimentera son œuvre théâtrale par la suite, comme dans une riche matière à récupérer pour qui est préoccupé avant tout de vérité, même s'il présente ces textes comme des « exercices », des travaux en fait sur la forme du monologue⁴.

Billetdoux privilégie essentiellement, en effet, le monologue pour écrire ses textes radiophoniques. L'artifice de ce procédé permet une action brève, centrée autour d'un seul événement mais surtout limitée à un seul personnage. *Monologues*, qui est précisément le titre d'un de ses ouvrages, s'ouvre sur un texte intitulé *Femmes parallèles*. L'auteur présente un jeu de sept séquences, avec sept personnages. Aucun lien entre eux, mais tous se débattent dans une situation dramatique d'attente au cours d'une longue nuit solitaire. Billetdoux les saisit dans des moments de crise qui engendrent l'explosion de la parole. Ces voix qui se succèdent font surgir l'intime, le caché, car ce qui se libère avec rage chez Léonore, l'un des personnages, c'est le sentiment d'étouffement. Écoutons-la

³ F. Billetdoux, « Faire comprendre ce qui n'existe pas encore », entretien avec Agathe Mella enregistré en 1987, repris dans le présent volume. Citation p. 182.

⁴ F. Billetdoux, Entretien avec A. Mella, p. 184 du présent volume.

se confesser au Seigneur : « Je me retire en vous, Seigneur, je me suis retirée. Ses affaires sont en ordre. Tout a été lavé repassé recousu... il ne veut pas parler avec moi raisonnablement. Il me veut muette. Et servile. Comme si la femme n'avait pas évolué. Je n'ai pas voulu réagir tant que nous avions des enfants à la maison. Mais maintenant, Seigneur, je suis grand-mère ». La longue plainte de la dévote Léonore devient le récit de toute une vie. Le dénouement de la tension n'est pas tant dans l'événement que dans la prise de la parole elle-même. En réalité, il importe à Billetdoux de faire parler ses personnages, non pas seulement de leur voix propre, mais de la voix anonyme qu'ils ont tous en eux. Il crée ainsi une tonalité commune où chacun pourtant parle sa voix, où chacun crie son angoisse devant ce vide insoutenable.

Monologues comprend une seconde partie conçue initialement pour la radio, *Ai-je dit que j'étais bossu ?*, qui date de 1971. C'est le soliloque d'un vieil horloger, Emmanuel qui écoute avec une grande attention, par la cloison de son appartement, les soupirs et les cris de sa voisine. Les didascalies précisent le bruitage des effets sonores perçus par des haut-parleurs qui permettent à l'auditeur d'écouter tout ce qui se passe à l'extérieur de l'immeuble. Ce théâtre paraît fondé sur les nuances de la voix : on assiste à la genèse des interférences du langage radiophonique et du langage théâtral. En effet, lorsqu'il n'entend plus les rires de sa voisine, Mme Méthode, il lui lance un appel de détresse : toute la voix du monde se cristallise dans ce cri pathétique.

EMMANUEL (*voix réelle, contre la cloison*) – Mme Enrika Méthode ! Mme Enrika Méthode !

EMMANUEL (*voix intérieure*) – Elle est morte. Il n'y a pas de bruits innocents. (*Puis de sa voix réelle*) Mme Enrika Méthode ! Moi aussi j'étouffe comme vous !

Tous ces textes courts apparaissent comme un subtil travail de mise en voix. Dans le théâtre de Billetdoux, la voix prend une valeur prépondérante ; elle s'impose et s'efforce de dire la présence. La parole, c'est la prise en compte du souffle, de l'énergie, du rythme de l'auteur qui lit et qui cherche à convaincre par le seul effet des modulations. Il y aurait presque un aspect physique et physiologique de l'écriture dramatique qui est contenu dans la voix. C'est ce qui fait dire à Jean-Marie Lhôte, dans *Mise en jeu François Billetdoux* : « L'écriture de Billetdoux est physique. Elle forme un corps de sensualité »⁵. L'importance que l'auteur accorde au son des voix, au ton donné au discours, à l'art oratoire, à la déclamation, révèle qu'il est directement en prise avec ses sens. « Un texte de théâtre, dit Billetdoux dans la préface de *Réveille-toi Philadelphie*, ne s'écrit pas seulement pour l'œil et l'imaginaire d'un lecteur. Il doit pouvoir être dit, en passant par la voix, qui ne se limite pas à la bouche. Il doit pouvoir être entendu, en passant par l'ouïe, qui ne se limite pas à l'oreille ». Cette affirmation n'est pas sans conséquences. L'auteur lance un appel à son auditeur-lecteur. Il l'oblige à remettre en cause sa capacité de déchiffrement ; il semble même lui proposer un contrat de lecture, presque un engagement affectif. La voix et l'oreille sont à l'évidence au centre de l'univers de Billetdoux, aussi bien à la radio qu'au théâtre. Dans sa pièce *Silence ! L'arbre remue encore* créée en 1967, l'oreille est

⁵ Arles, Actes Sud-Papiers, 1988, p. 144.

personnifiée. Elle est prénommée Aurélie. Aurélie, la femme du menuisier de montagne dans un petit bourg, est la Mère l'oie des contes, celle qui dit toujours la vérité. Billetdoux suggère à son lecteur d'être attentif : « On a pris de mauvaises habitudes avec les yeux et les oreilles, il faut être attentif aussi avec le nez, avec la pesanteur, puis avec la lumière, puis avec les saisons. Pas curieux, attentif. Faire attention. Être soigneux. Alors, tout est vrai et ce qui n'est pas vrai n'a pas d'importance ». L'écrivain semble vouloir dire que le déchiffrement d'un texte est une opération de perception. Pas de compréhension possible sans une mise en œuvre de toutes ces facultés de l'être humain. En fait, cette préoccupation de la parole et de la voix l'amène à « l'essentiel sur le plan spirituel », pour reprendre ses propres termes.

*

Progressivement, les monologues reculent tandis que le dialogue s'assouplit. Et ce premier jet de l'invention dramatique, qui n'était qu'une matière textuelle non liée, discontinue, fragmentée, s'articule en dialogue. En vérité, les monologues contenaient en germe les œuvres à venir. Billetdoux pose enfin les questions fondamentales de vie, de mort et d'amour. « Durant dix années », écrit-il dans la préface de *Va donc chez Törpe* (1961), « je m'étais efforcé de m'en sortir, spécialement par un vif usage des moyens tout neufs de la radiodiffusion sonore, à Paris, comme aux Antilles ou du côté de l'Afrique noire. J'étouffais, alors j'ai écrit cette pièce ». Les motifs de cet enfermement sont nombreux; la répression de la révolte en Hongrie, la question de la torture en Algérie, mais surtout cette impression de dépérissement suicidaire qu'il retrouve au sein de sa famille (son père s'est suicidé alors qu'il n'avait que deux mois) comme dans le milieu professionnel, avec le suicide d'un comédien, Jean-Marie Amado « à la fine moustache noire et à la voix timbrée grave ». Quand on sait l'importance accordée par l'auteur à la voix, on imagine aisément le drame ressenti à l'idée de cette voix ensevelie. Il évoque également le suicide de Lucien Morice, « ce rouquin frisé, juif de quarante ans, disothécaire en blouse grise à la phonothèque de la Radiodiffusion française ». Il s'interroge enfin sur le suicide lent, celui des nations qui se laissent aller après une révolte.

Ce malaise essentiel de l'auteur est mis en scène par le biais d'une écriture aphoristique. Dans la quête tragique de la vérité, les personnages de Billetdoux laissent échapper des aphorismes qui mettent à jour les conflits enfouis. Placés en situation, ces aphorismes sont mis à l'épreuve et exploités sur plusieurs plans à la fois : « On a tous besoin de musique », déclare Ursula, une ancienne résistante, à l'inspecteur venu enquêter sur la série de suicides dans *Va donc chez Törpe* ; « Mieux vaut être ivre mort de temps en temps que brumeux tous les jours » ; « On leur sert la soupe, ils veulent des embrassades » s'exclame la domestique Ada qui représente la conscience ironique de l'auteur. Autant d'appels que le spectateur perçoit car l'ironie pulvérise et abrège la continuité sérieuse. « Rien ne vaut un pareil exercice pour nous préserver des routines, et nous garder souples et alertes » proclame Jankélévitch⁶. L'humour reste encore la

⁶ *L'ironie*, Flammarion, 1964, p. 95.

seule manière de dire la dérision. Il nous immunise contre la déception. Mais ces personnages dépossédés de leur langage apparaissent comme empêtrés dans leur solitude. De nouveau, l'écho d'une solitude obstinée.

Mais l'auteur poursuit son itinéraire. Une audace supplémentaire le pousse à donner en 1967 une œuvre originale qualifiée d'« enquête audiovisuelle », *Pitchi Poi*⁷. « Tout l'ouvrage », précise Jean Marie Lhôte, « est nourri d'une tension pour comprendre cette horreur de la dernière guerre : la situation des juifs dans la tourmente »⁸. La mort est présente avec insistance dans les pièces de Billetdoux. C'est une mort physique comme le suicide de Hans Mayer dans *Va donc chez Törpe*, ou le meurtre de Rogation dans *Pitchi Poi*. Mathieu, un vieux paysan, s'efforce de retrouver la mère de Rogation afin de lui remettre sa fille qu'elle lui a confiée pour fuir la persécution nazie. Mathieu, après vingt ans d'errance dans tous les pays d'Europe, finit par tuer Rogation. Mourir dans le théâtre de Billetdoux n'est pas toujours perçu comme une disparition ; mourir, c'est aussi naître une seconde fois, une forme de résurrection.

Ce qui est exceptionnel dans cette enquête dramatique, composée en 1962, c'est tout le travail de montage sonore d'extraits d'interrogations et de témoignages : une fois de plus, l'interférence entre langage radiophonique et langage théâtral apparaît. La structure de l'œuvre décompose chaque séquence en deux parties, un document qui propose des images, des descriptions de lieux et de comportements des personnages, et un commentaire qui résulte d'une sorte d'interrogatoire mené par un présentateur pour tenter de reconstituer le long voyage. C'est le présentateur, qui rappelle la « voix » de Cocteau dans *La machine infernale*, ou l'Annoncier de Claudel, qui assure par son récit le fil de l'intrigue car *Pitchi Poi* se présente sous la forme d'un feuilleton dramatique dont les rebondissements nous entraînent d'un pays à l'autre. Voici ce qu'annonce le présentateur dès le début de la pièce : « Mesdames, mesdemoiselles, messieurs, nous sommes en principe ce soir cent cinquante millions de personnes, à travers une vingtaine de pays occidentaux, qui allons être en mesure de nous interroger sur le cas d'un homme ». Puis une série de photographies de Mathieu est montrée en très gros plan au public. Le théâtre répond bien à la définition de Ionesco dans *Notes et Contre notes* : il est « autant visuel qu'auditif »⁹.

Une série d'annexes rédigées en mai 1965 accompagne *Pitchi Poi*. Elle prend la forme de sévères recommandations car l'auteur paraît toujours soucieux de « la présence sonore des comédiens ». Il insiste notamment sur la nécessité de « distribuer aux meilleurs acteurs les différentes voix du commentaire, et de les enregistrer ». Il suggère pour Rogation « une voix demeurée enfantine mal assurée de sa féminité, pas travaillée, un peu voilée par bien des vents et marquée à peine par un accent de nulle part ». Mais il permet qu'on garde « l'usage des accents étrangers qui accentuent ainsi la véracité de ton ». Quant à Mathieu, « son visage doit être très marqué, sa force physique invisible, et sa

⁷ Expression qui signifie « petit pays », « paradis » et qui désigne les camps d'extermination.

⁸ *Mise en jeu François Billetdoux*, op. cit., p. 171.

⁹ *Notes et contre-notes*, (1962), Gallimard, coll. Folio-Essais, 1991, p. 62-63.

présence notamment par le regard, très sensible ». L'autre aspect essentiel souligné par l'auteur concerne la simultanéité de la diffusion de l'enquête. Il s'agit, dit-il, de présenter la chose aux téléspectateurs, si possible le même jour et à la même heure que les vingt autres organismes participants. « Cette œuvre à vocation internationale est en fait une œuvre véritablement collective ». François Billetdoux inaugure une nouvelle voie dans la création théâtrale : le spectacle destiné à un large auditoire. Cependant, comme s'il redoutait qu'elle n'eût pas d'écho, il adresse un ultime message au lecteur : « Si, à mes risques et périls, le chant profond de mon histoire ne se dégageait pas à l'antenne, au moins puis-je espérer qu'on voudra bien en reconnaître l'intérêt expérimental¹⁰ ».

*

Pourtant, cette activité créatrice semble tarie. Après *Rintru pa trou tar, hin !*, tentative de « paroles sans écriture » là aussi directement liée à son expérience de la radio, en 1971, Billetdoux s'éloigne du théâtre. Les motifs ? Aux blessures intimes s'ajoutent ses vicissitudes d'auteur dramatique que le succès abandonne. Il s'en explique dans *L'Arlequin du doute*, texte écrit en 1983, en invoquant « le désintérêt des Français pour le théâtre, l'inadaptation de l'économie des arts du spectacle vivant à l'évolution de la société et surtout le développement des moyens audio-visuels ». Mais quand on parle de crise du théâtre, ce n'est jamais clair : reste à savoir si chez lui la tentation d'un théâtre total n'est pas vouée à l'échec. Dans chacune de ses pièces, Billetdoux cherche à prendre en compte les diverses formes d'expression : la musique, le poème, la télévision. Mais chacune de ses formes n'a-t-elle pas son propre langage ? La spirale de la suspicion engendre la crise de l'homme et celle du dramaturge. La recherche frénétique d'une articulation possible entre divers modes d'expression relève-t-elle de l'utopie ?

Le dramaturge n'écrit donc plus rien, à l'exception d'une œuvre créée en 1988, *Réveille-toi Philadelphie*, qui par son titre en dit long. C'est l'homme de radio qui prend la relève. L'itinéraire est surprenant ; les charges officielles et honorifiques s'intensifient. Il est membre du Haut-Conseil à l'audiovisuel en 1973, puis, à Radio France, Conseiller technique à la Présidence (1975-1983), fondateur et responsable de la Cellule d'Etude Prospectives commune à Radio France et à l'INA de 1976 à 1980, responsable de l'Atelier de recherche de programmes de 1981 à 1983. Il est aussi Vice-président puis Président de la société des Gens de Lettres de 1979 à 1986.

Un colloque international qu'il conçoit et réalise en 1977 retient l'attention, par son thème : *L'homme d'aujourd'hui dans la société sonore*. Billetdoux cite dans son avant-propos aux actes publiés ces mots de Pierre Schaeffer : « Le vocabulaire visuel l'a emporté sur le vocabulaire sonore [...] Le mot vrai n'a pas d'équivalent dans le domaine sonore ». Mais pour lui, l'oreille non plus n'a pas d'équivalent. « L'objet sonore » ou encore « l'indicible objet »

¹⁰ *Pitchi poi ou la parole donnée*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1992, p. 125. « Cette tragédie », affirme Jean-Marie Lhôte, « mérite d'être présentée sur scène, dans un lieu comme la cour d'honneur du Palais des Papes : le retentissement serait considérable » (*op. cit.*, p. 172).

restent essentiels. Billetdoux évoque aussi l'image de la spirale chez Pierre Schaeffer : « La spirale est pour moi l'emblème même de la connaissance, de la recherche. Nous sommes toujours, non pas en train de tourner en rond, mais, je l'espère, de tourner en spirale, c'est-à-dire de repasser toujours par les mêmes points avec un tout petit peu de hauteur. » Or Jean-Marie Lhôte nous rappelle que « la spirale est intégrée au corps de l'homme à l'intérieur de l'oreille, dont elle forme le labyrinthe, et que dans l'opposition entre la vue et la voix, l'œil et l'oreille, les relations sont aussi complexes qu'entre l'espace et le temps dans la physique moderne »¹¹.

*

Dans un monde où sont mises en cause et parfois même s'écroulent des valeurs séculaires, François Billetdoux a trouvé dans la radio un point d'ancrage qui lui permet de fixer des repères, qui lui permet de jouer le monde et non pas d'être le jouet du monde. La radio semble lui avoir donné cette présence de la vie qu'il veut transmettre dans son écriture. Elle a enclenché le processus de la création théâtrale, et lui a permis de parvenir à une « métaphysique concrète ». Elle apparaît par conséquent, non comme une entrave à la création mais comme ce qui la rend possible. La voix des ondes semble avoir mis le dramaturge sur la bonne voie...

(Institut Supérieur des Langues de Tunis)

*

Discussion

Pierre-Marie Héron – À propos de *Ai-je dit que je suis bossu ?* : je crois que c'est une pièce qu'Alain Trutat avait commandée à Billetdoux pour l'Atelier de Création radiophonique et dans laquelle, disait-il, il voulait travailler sur la stéréophonie. Est-ce que vous avez des informations sur la manière dont cela a été réalisé ?

Laïla Ben Ezzedine – Pas vraiment, non. J'ai surtout essayé de voir les interférences entre le langage radiophonique et le langage théâtral, de montrer qu'il y a des traces sensibles de l'expérience radiophonique de l'auteur dans son théâtre. C'est un auteur qui a écrit un théâtre très intéressant et à portée métaphysique, avec un aspect ludique que j'appellerais de l'« ironie humoresque », pour reprendre une expression de Jankélévitch. Cela dépasse le cadre d'un simple divertissement, c'est plutôt une manière de voir le monde, un recul. Une manière de se défendre aussi, je crois.

¹¹ *Mise en jeu François Billetdoux, op. cit.*, p. 197.

Émile Noël – Je voudrais aller dans le sens de ce que vous dites. Pour Billetdoux, ce n'est pas une façon d'écrire, c'est une façon d'être dans la vie. Tous les jours il est comme ça, pas seulement par sa parole mais aussi par ses attitudes. Il est incapable de dire quelque chose de sérieux autrement qu'avec un style dérisoire. Par exemple, je ne sais plus après la générale de quelle pièce, je lui avais demandé comment ça s'était passé, il m'avait répondu : « Oh, encore un insuccès d'estime ».

Pierre-Marie Héron – Est-ce qu'il y a chez Billetdoux une critique du théâtre à l'italienne et de la discrimination sociale que pouvait apporter la répartition des spectateurs entre la « poulaille » et les premiers rangs ? Ma question est liée à la réalisation de *Pitchi Poi*, œuvre collective destinée à un auditoire de 150 000 personnes. Est-ce que, dans l'expérience radiophonique de Billetdoux, le fait de s'adresser à un public inconnu, excédant toute frontière, a pu jouer dans une réflexion sur l'insuffisance des conditions de représentation occidentale, liée notamment peut-être au souhait d'être joué dans un théâtre à la grecque ?

Laïla Ben Ezzedine – Billetdoux parle en effet, dans *Pitchi Poi*, de « plus grand théâtre du monde ». Il visait un large auditoire.

Jean Amrouche : de l'entretien radiophonique comme genre littéraire

Hatem EL HICHERI

Tout en reconnaissant le caractère hyperbolique et apologétique de sa formule, Marc Fumaroli désigne la conversation comme étant « le genre des genres littéraires français »¹. Cette « dépendance des Lettres vis-à-vis de la conversation »² est certes à relativiser, mais elle demeure pertinente appliquée à une certaine pratique de l'entretien radiophonique, dès lors que ce dernier interrogerait la littérature moderne sur ses frontières et viserait à en élargir le champ. En effet, s'appropriant un médium nouveau, l'entretien réintègre et imprime à la fois une impulsion nouvelle à une forme dialoguée traditionnellement orale depuis l'Antiquité et qui s'est figée dans l'écrit jusqu'à passer pour un « genre mineur ». En réalité, véritable genre « gigogne » (Fumaroli), l'entretien met en œuvre une multitude de genres littéraires et de procédés auxquels un écrivain n'est guère étranger dans son œuvre écrite.

Jean Amrouche, initiateur du genre, lance la formule avec André Gide en 1949. Si, aux yeux d'une certaine critique, la série a pu paraître quelque peu décevante en comparaison de celle qui suivra immédiatement après en compagnie de Claudel et qui donnera lieu à la publication écrite de *Mémoires improvisés*, il nous semble que ni les imperfections d'enregistrement liées à un support technologique nouveau, ni la nouveauté d'un médium aux règles contraignantes pour un Gide hésitant et souvent bousculé par son brillant interlocuteur, ni le caractère insaisissable - volontairement insaisissable - d'un auteur qui s'offre et se dérobe en même temps³, ne doivent estomper les indéniables réussites littéraires agencées de façon complexe à l'intérieur de la conversation radiophonique. Cela se vérifie dès la série d'ouverture, malgré une réception critique mitigée, et c'est la raison pour laquelle j'appliquerai essentiellement ma démonstration aux entretiens entre Amrouche et Gide.

¹ Marc Fumaroli, *Le genre des genres littéraires français : la conversation, The Zaharoff Lecture for 1990-1*, Clarendon Press, Oxford, 1992.

² *Ibid.*, p. 1.

³ *Entretiens Jean Amrouche - André Gide*, transcription d'Eric Marty, La Manufacture, 1987, notice de la p. 139 : « On a le sentiment que Gide se soustrait - soit par des acquiescements désinvoltes et fausseté naïfs, soit par le mutisme, soit par l'ironie - d'autant plus aux questions d'Amrouche qu'elles portent sur l'interprétation de son œuvre. Crainte de l'abstraction comme il le prétend, ou bien désir de ne pas se laisser saisir ? Silence de l'écrivain. De ce point de vue, les entretiens sont peut-être décevants : mais décevoir est aussi une attitude gidienne [...]. ». Dorénavant les renvois à cette édition des *Entretiens* se feront *in textu*.

J'en ferai ressortir tout l'art d'une conversation littéraire naturelle et spirituelle, se situant à la croisée de genres multiples et qui, finalement, dépasse les premières difficultés liées au nouveau médium pour offrir à Gide, à Amrouche et au champ des Lettres un nouvel espace de création.

I - L'art de la conversation.

Il peut paraître paradoxal de parler d'« art de la conversation » avec Gide quand ce dernier a toujours reconnu ne pas briller dans ce domaine et qu'il semble le reconnaître encore dans les *Entretiens*, où Amrouche parle à son sujet d'« esprit de l'escalier »⁴. Malgré des réussites inégales d'une émission à l'autre, le dialogue affiche clairement une double visée esthétique : la quête du naturel et une construction fragmentaire.

Le dialogue : entre liberté et contrainte. Dans une conférence intitulée « Le roi Midas et son barbier ou l'écrivain et son interlocuteur devant le micro », Jean Amrouche énonce l'un des principes fondamentaux des entretiens qu'il a conduits avec Gide : « [...] Nous devons être toujours dans l'improvisation, avec les limites que ce genre peut comporter, non pas sur le plan de la forme mais sur le plan de la matière qui sera agitée par la suite. Et puis, partir à l'aventure. » Ce principe traduit une finalité esthétique : la quête du naturel où il importerait, comme l'explique Amrouche dans la même conférence, « d'essayer de donner l'illusion du naturel, de l'abandon et de cette réalité conforme à la réalité quotidienne »⁵. Le naturel recherché transparaît notamment à travers l'enchaînement plus ou moins fluide de répliques qui rendent le cours d'une conversation authentique⁶ et à travers l'art de la reformulation, telle quelle ou sous forme périphrastique.

En repoussant l'écran-refuge que pourrait constituer toute préparation de l'émission, l'improvisation doit permettre la création spontanée avec, toutefois, un « filet », Amrouche, surnommé le « barbier », qui doit pallier les lacunes éventuelles, comme celle de la mémoire défaillante de Gide par exemple. Fort de sa fonction de barbier, Amrouche se montre parfois directif, multipliant les formules du type « Je voudrais que nous parlions de... », ou interrompant Gide, lorsqu'il se lance dans une digression, pour recentrer le débat. Cet interventionnisme d'Amrouche n'est nullement en contradiction avec son

⁴ *Ibid.*, p. 171 : « J.A. : Vous vous êtes souvent plaint d'avoir l'esprit de l'escalier, de manquer de brio dans la conversation, au contraire de certains de vos amis qui, littéralement, vous accablaient par le brillant de leur conversation, leur intelligence à facettes, leur art de la formule, de filer l'anecdote, etc. / A.G. : Je crois que ce que vous dites est extrêmement exact. J'étais d'une extrême maladresse dans la conversation. »

⁵ Conférence d'une demi-heure prononcée le mercredi 10 décembre 1952 au Centre d'études radiophoniques, publiée dans *Les écrivains à la radio : les Entretiens de Jean Amrouche*, Etudes et documents écrits et sonores réunis par Pierre-Marie Héron, Centre d'Etude du XXe siècle - Université Paul Valéry, 2000. Citations p. 15 et 17.

⁶ *Entretiens Jean Amrouche-André Gide*, p. 232 : « J.A. : De sorte que, pendant toute cette période-là, vous étiez en contact constant et quotidien... / A.G. : Avec la vie réelle d'autrui. J'ajoute à cela... ».

esthétique du naturel puisqu'il s'agit, de façon ponctuelle, d'« introduire un certain ordre, dans une recherche qui est une recherche, par essence, désordonnée ». De plus, il serait fâcheux pour la lisibilité de la conversation de livrer l'écrivain à lui-même et au silence : « Abandonné seul devant le micro, en général, Midas [l'interviewé] ne dirait rien [...] »⁷. Amrouche sait toutefois se faire discret et veiller à favoriser une expression prolixe chez son invité. Evoquant la philanthropie de Charles Du Bos, Gide s'exclame spontanément qu'il aurait beaucoup de choses à dire sur ce sujet et se voit immédiatement répondre par Amrouche qui n'en espérait pas tant et qu'il ne décevra pas : « Mais dites, dites ! » (243).

A cause du caractère spontané de la conversation à bâtons rompus, les transitions ne sont pas toujours léchées et sont même parfois inexistantes : ainsi, après avoir été contredit par Gide dans une interprétation de *Paludes*, Amrouche enchaîne directement sur un nouveau sujet, la composition des *Nourritures terrestres*. L'interviewer procède alors par juxtaposition, ce qui n'est pas sans nous rappeler une esthétique du fragment ou de l'empilement. Les réussites du dialogue sont inégales, toutefois elles ont ici pour mérite de montrer un Amrouche acceptant d'être contredit par Gide et ne cherchant pas systématiquement à forcer l'interprétation, comme cela a pu lui être parfois reproché. Par ailleurs, ces transitions abruptes évitent de s'appesantir trop longtemps sur un même sujet et répondent à des impératifs de variations thématique et rythmique.

L'art du récit rétrospectif. Entre liberté et contrainte, la conversation trouve lentement sa respiration et les deux hommes mettent progressivement en place l'univers gidien, qui trouve ici une expansion dans l'art du récit rétrospectif. Le récit peut prendre la forme d'une anecdote, comme celle où Gide raconte comment la N.R.F. a récupéré sans frais *Les Nourritures terrestres* auprès du Mercure de France : Alfred Vallette, directeur de ce dernier, était trop heureux, dit-il, de « débarrasser ses rayons de ces invendus, de ces invendables. » Publié en 1897, « ce n'est que longtemps après, vingt, vingt-cinq ans après, que, tout d'un coup, on s'est aperçu que le livre pouvait exister, avoir une valeur réelle » (173).

L'anecdote, brève et plus ou moins distrayante, fait pendant aux récits plus longuement développés. On pense, notamment, à celui dont l'action se passe en U.R.S.S. et qui relate successivement la mort suspecte d'Eugène Dabit, l'intervention d'un officier russe qui, après s'être assuré qu'il n'y avait pas de micro dans la chambre de Gide, lui déconseille de prendre l'avion, enfin, la disparition inexplicquée d'un jeune étudiant à qui Gide souhaitait offrir une opportunité de se rendre à Leningrad pour y retrouver ses parents (270-271). Ici, l'art de la narration de Gide prend toute son ampleur et fait oublier sa gêne devant le micro (ou montre que lui-même l'a oubliée) : l'authenticité et le caractère mystérieux des trois récits mettent en haleine les auditeurs et suscitent une émotion véritable face à des événements vécus et dramatiques.

⁷ Jean Amrouche, « Le roi Midas et son barbier », *op. cit.*, p.17 et 14.

Le nombre des Grâces ou l'interlocuteur absent. L'auditoire, absent de la conversation réelle mais tellement pesant à l'intérieur du schéma de communication, constitue un troisième interlocuteur particulier qui oblige les intervenants à produire du discours en tenant compte de sa réception. On se souvient de la formule de Guazzo (XVI^e s.), précisant les deux nombres d'or de la conversation déjà recommandés par Varron : « Pas plus que le nombre des Muses, pas moins que le nombre des Grâces. »⁸ Le public, très hétéroclite, est composé de gens proches, d'exégètes et de lecteurs avertis, ainsi que de profanes, ce qui multiplie les destinataires du discours et contraint les intervenants à moduler et à adapter leurs échanges. Ainsi le caractère trop intime d'un sujet oblige Gide à se taire, tandis qu'Amrouche multiplie les efforts de didactisme envers un grand public qui sait, au fond, bien peu de choses de l'auteur et de son œuvre.

D'ailleurs, contrairement à une idée reçue selon laquelle Gide, novice à la radio, n'aurait pas été conscient de la présence du public au cours de la série et n'en aurait pas du même coup tenu compte, il semble qu'il en ait bien l'intuition, notamment lorsqu'il rappelle à Amrouche d'éviter les questions intimes trop difficiles à traiter ou trop abstraites, comme par exemple la question de la conversion religieuse (ce qui l'arrange au passage). Curieusement, ici, c'est Gide qui rappelle Amrouche à l'ordre pour lui rappeler les contraintes d'un genre dont ce dernier est pourtant l'inventeur ! Amrouche semble se laisser porter par son exaltation et oublier la technicité de certaines questions qui risqueraient de dépasser une grande partie des auditeurs⁹.

Comme de nombreux genres littéraires, l'entretien radiophonique possède son propre art poétique, défini par Amrouche au cours de la conférence « Le roi Midas et son barbier » déjà évoquée. Cet art poétique, qu'il ne s'agit pas ici d'épuiser¹⁰, raconte notamment la naissance du concept des émissions : « [...] Comme je jouais avec [Gide] aux échecs à peu près tous les soirs, l'idée m'est venue de remplacer l'échiquier par un micro. Et de remplacer le déplacement des pions par un échange de paroles¹¹ ». C'est à cette métaphore du jeu d'échecs, à laquelle Philippe Lejeune semble n'accorder qu'un intérêt mineur¹², que nous souhaiterions donner toute son extension, en précisant sa mise en œuvre et ses valeurs dans les *Entretiens*.

⁸ Cité par Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 13.

⁹ « A.G. : Il est certain que quand j'écrivais *Les Nourritures*, j'avais cette idée, cette prétention de replonger la littérature aux sources même de son existence dans la vie. / J.A. : Voici un problème d'esthétique assez difficile à résoudre. Cette exaltation de chaque instant, comment parvenir à la faire passer dans les mots, autrement qu'au moyen de la littérature. / A.G. : Je comprends votre question. J'ai peur que nous n'abordions là des problèmes bien difficiles et qui nous plongent à notre tour dans l'abstraction. » (p. 176).

¹⁰ Pour l'étude de cet art poétique, voir l'article de Pierre-Marie Héron intitulé « De Gide à Jouhandeau : conception et réalisations des *Entretiens* », in *Les écrivains à la radio : les Entretiens de Jean Amrouche*, *op. cit.*, p. 33-47.

¹¹ « Le roi Midas et son barbier », *op. cit.*, p. 14.

¹² Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Seuil, 1980, coll. Poétique, p. 130 : « La seule analogie sérieuse [sic !] qu'on peut voir entre le jeu d'échecs et l'entretien, c'est la difficulté qu'il y a à maîtriser tant de facteurs à la fois. » Ph. Lejeune songe aux enjeux de communication à la radio.

L'ironie gidienne ou le refus de se laisser saisir. Composante essentielle de la conversation non prosaïque selon Marc Fumaroli¹³, l'esprit anime effectivement la conversation des deux interlocuteurs. Mais, plutôt que l'esprit mondain et éclatant des salons, dont Gide s'avoue d'ailleurs bien incapable, nous découvrons une joute spirituelle fine et discrète entre les protagonistes, figurée par la métaphore du jeu d'échecs et dont l'ironie est la figure privilégiée. L'ironie, caractéristique de l'écriture gidienne, contamine les *Entretiens*, souvent aux dépens de son interlocuteur. Exemple parmi d'autres, le passage où Amrouche, non sans une certaine autorité, livre son interprétation des *Nourritures terrestres*, affirmant que le livre « ne prêche pas tant la profusion, la profusion des sensations et des diverses formes de volupté. Il prêche surtout le dénuement. En définitive, c'est cela qui compte et c'est son message essentiel » (173). Gide lui répond dans une phrase d'une étonnante lourdeur modale qui traduit sans doute son scepticisme sur ce qui serait le « message essentiel » de son livre : « Je crois que ce que vous dites doit être exact. » A la fois acquiescement et réserve sur l'interprétation de l'œuvre, s'offrant et se déroband à la fois, ce type de formule traduit le jeu permanent du chat et de la souris auquel se livrent le critique et l'écrivain, ce dernier refusant de voir sa production réifiée dans une interprétation unique.

Gide ne se contente pas d'esquiver certaines affirmations péremptoires d'Amrouche, il contre-attaque par l'ironie et l'humour désinvolte, qui sont des pions redoutables au sein de la partie, capables de freiner toutes les offensives de son interlocuteur :

J.A. : [...] Dans votre éthique, est-ce que ce trait...

A.G. : Oh, mais permettez que je vous interrompe. Je n'ai pas d'éthique. Mais, allez-y, faites comme si j'en avais une.

Il y a expressément la volonté chez Gide de ne pas se laisser saisir malgré les protestations de Jean Amrouche qui dénonce la pirouette de l'écrivain :

J.A. : Vous n'avez pas d'éthique, mais on sera bien obligé de vous en prêter une et d'en dégager une de l'ensemble de votre œuvre.

A.G. : Oui, seulement il pourra y avoir différentes interprétations qui feront qu'on ne s'entendra pas, je l'espère bien, sur cette éthique. Quand tout le monde s'entend sur une oeuvre, eh bien, on ne parle plus de cette œuvre. (302)

Dans une émission où Gide est invité à parler et à se livrer, le silence et la fuite deviennent paradoxalement une nécessité dont la survie de l'œuvre pourrait dépendre.

L'ironie chez Gide, valant initialement comme moyen de défense, peut se convertir en charge redoutable contre son adversaire du fait de l'ambiguïté dont elle est porteuse. Interrogé sur *Paludes*, l'auteur se lance ainsi dans le commentaire d'une planche de Goya, mettant en scène une réception de littérateurs, pour la mettre en rapport avec le héros de son livre :

¹³Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 4-5 : « Si c'est une erreur que de lier la littérature à la conversation lorsque celle-ci a divorcé de l'esprit, et s'est banalisée, c'est une autre erreur que de refuser toute parenté entre la littérature et l'esprit de conversation [...] ».

C'est, au milieu de la planche, un pauvre intellectuel avec un front énorme, qui se prend la tête dans les mains, qui ferme les yeux et qui est exaspéré par une quantité de personnes qui, alentour, viennent le tirer par la manche et lui dire : « Maître, on pourrait dire aussi..., et encore..., et quoi qu'il en soit » (170).

Comment ne pas voir dans cette description de Gide la possible mise en abîme (involontaire ?) d'une émission où Amrouche propose sans cesse à l'écrivain des interprétations de son oeuvre ?

Mais Amrouche n'est pas en reste. A propos d'une phrase extraite du *Journal* : « J'ai dans la chair et dans l'esprit tout ce qu'il faut pour être, et pour m'empêcher d'être un grand homme »¹⁴, il commente : « Je vous rappelle cette phrase. Je ne crois pas avoir jamais lu sous la plume d'un auteur, ancien ou moderne, une phrase où l'orgueil et la conscience de soi éclatent d'une façon plus sûre ! ». Ailleurs, la petite pique le cède parfois à l'ironie mordante. A Gide, qui semble découvrir avec indignation, au moment où il travaillait pour un foyer franco-belge, que même les pauvres peuvent ruser pour obtenir davantage, il répond : « En somme, la découverte de toutes les formes de simulation et de resquille. Et je suppose que vous n'aimez pas beaucoup la resquille. Votre éducation puritaine !... » (233).

Le changement d'adversaire. La métaphore du jeu d'échecs pourrait laisser imaginer que les deux interlocuteurs s'opposent irrémédiablement dans le but de faire céder l'autre et de prononcer, métaphoriquement, sa mise à mort (« Echec et mat ! »). Même si certains écrivains ont pu souffrir des questions inquisitrices face au micro, on ne doit pas sous-estimer pour autant le degré de connivence ayant pu exister entre les interlocuteurs. La conception des entretiens d'Amrouche est fort éloignée de celle de la série des *Qui êtes-vous ?* d'André Gillois, par exemple, dont Mauriac a pu se plaindre. Au contraire, ici, la partie d'échecs peut se jouer ensemble, et non pas systématiquement l'un contre l'autre. Ainsi à l'aide de questions et de répliques complices dont Gide n'est pas dupe, Amrouche et l'écrivain livrent ensemble par exemple une partie contre un adversaire absent : le poète Francis Jammes. Après qu'Amrouche a attiré l'attention de Gide sur le catholicisme ostentatoire de Jammes, Gide attaque très sévèrement ce dernier en l'accusant d'avoir trouvé « dans la religion catholique de quoi alimenter une pensée insuffisante et défailante de sa part »¹⁵. Amrouche feint alors d'être choqué par un jugement qu'il qualifie du doux euphémisme d'« assez dur », mais il continue d'alimenter la polémique et poursuit à son tour la lapidation de Jammes par Gide interposé, en utilisant le paravent du *Journal* dont quelques citations égratignent le poète : « Francis Jammes. Il faut à tout instant qu'il vous persuade (qu'il cherche à vous persuader) qu'il est beaucoup plus pauvre, plus simple, plus modeste, etc., qu'il n'est. » (194). Gide n'en demandait pas tant et poursuit sa diatribe.

¹⁴ Gide écrit cela en 1902.

¹⁵ *Ibid.*, p. 193.

II. Un genre à la croisée des genres

Telle qu'elle apparaît dans les *Entretiens*, la conversation, « genre des genres littéraires », se nourrit d'une multitude de genres qui s'érigent en éléments constitutifs : elle intègre avec souplesse et naturel l'anecdote, la citation, le récit rétrospectif, le jeu de mot et le dialogue, tout en variant le registre des tonalités, faisant alterner les tons léger, enjoué, humoristique, ironique, dramatique, sentencieux et didactique. Genre hybride par excellence, l'entretien imprime une inflexion et une dynamique nouvelles au traditionnel récit de vie de par son oscillation entre la biographie véhiculée par Amrouche et l'autobiographie formulée par l'auteur lui-même, déclinant ainsi à deux voix un même paradigme gidien et ceci, comme nous allons le montrer, dans une même finalité apologétique visant à construire une image revisitée pour la postérité. Ce souci de l'image posthume nous amènera à nous interroger également sur l'art du portrait dans les émissions avec Gide.

Un genre hybride : le récit de vie à deux voix. Dans *Je est un autre*, Philippe Lejeune exprime très tôt le lien unissant les entretiens aux formes écrites des genres biographique et autobiographique : « En fait la série d'entretiens a une vocation rétrospective et historique, virtuellement posthume, et elle tend à rivaliser avec les genres écrits de la biographie et de l'autobiographie »¹⁶. Il situe donc l'entretien dans un rapport de concurrence avec les deux formes écrites reconnues du récit de vie, lui accordant ainsi une certaine reconnaissance autour de cette problématique. Cependant, tandis que, par définition, les formes écrites de la biographie et de l'autobiographie tendent à s'exclure mutuellement à cause du statut respectif des auteurs de chaque genre, la forme radiophonique, elle, les concilie, en invitant l'écrivain à reformuler et à prolonger sa propre image que l'interlocuteur lui renvoie. C'est une nouvelle forme d'écriture en deux temps et à deux voix, à l'intérieur de laquelle le projet biographique d'Amrouche s'ordonne avec plus ou moins de bonheur au projet autobiographique de Gide, à laquelle aussi l'écrivain ne peut pas se dérober et dont il doit assumer le résultat :

L'écrivain interrogé qui accepte de parler plusieurs heures de son oeuvre et de sa vie [...] engage quelque peu sa responsabilité : même embryonnaire et limité, c'est une forme de contrat autobiographique vis-à-vis du public.¹⁷

La finalité apologétique. L'une des raisons faisant que les visées biographique et autobiographique coïncident tient, pour les entretiens avec Gide, à la poursuite d'une finalité apologétique partagée par les interlocuteurs. Gide semble afficher une certaine défiance à l'égard des écrits posthumes et paraît soucieux des déformations que l'on pourrait apporter à son image *a posteriori* :

¹⁶ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, op. cit., p. 125.

¹⁷ *Ibid.*, p. 109.

A.G. : Je l'ai dit et je l'ai répété, je ne crois pas beaucoup aux écrits posthumes. Je m'explique là-dessus. Très souvent, on trouve, les amis et la famille, d'excellentes raisons pour truquer, camoufler, blanchir le mort. Je voulais rendre impossible cette sorte de déformation de ma figure. (293)

Il faut donc anticiper les écrits posthumes et bâtir, de son vivant, sa propre stèle et sa propre défense devant ses contemporains et la postérité. Les entretiens véhiculent alors une indéniable visée apologétique. Ainsi, à propos de la publication du *Voyage au Congo* et du *Retour du Tchad*, Jean Amrouche déclare à Gide :

[...] Votre action, à la suite de la publication de ces livres, montre bien que ceux qui vous accusaient d'égoïsme, d'égotisme, et même ceux qui dénonçaient votre méchanceté foncière, avaient tort. Vous avez essayé de corriger les fautes commises, non seulement par l'administration ou certaines sociétés, mais je veux bien dire par la race blanche tout entière contre la race noire. (264)

Les entretiens permettent à Gide de dénoncer l'image négative que certains ont donnée de lui pour en rétablir une meilleure, plus « juste », aux yeux de la postérité. L'habileté ici tient à ce que cette apologie est faite de façon médiate, par le biais d'Amrouche qui s'érige pour la circonstance en véritable avocat de la défense et récupère, par la même occasion, une question qui lui est chère, celle de la colonisation. Laissant à Amrouche la responsabilité de son propos laudatif, Gide s'épargne la pénible auto-justification à laquelle s'était livré Rousseau dans *Les Confessions* et se contente d'acquiescer discrètement : « Oui, évidemment, j'ai senti que j'avais, que je devais assumer le rôle de témoin et, hélas ! de témoin indigné. » (264)

La stratégie apologétique semble se poursuivre même lorsque l'on s'y attend le moins, dans ce qui pourrait ressembler à une mise en scène où Amrouche accable Gide d'une façon déconcertante qui finit par avoir raison de sa patience. Ce dernier, qui jusque-là, avait toujours été très posé, très mesuré, même dans les sujets les plus sensibles (comme ceux traitant de la conversion au catholicisme) et les plus intimes, semble brusquement irrité par des questions et commentaires portant sur son engagement politique, son adhésion aux théories communistes : « Tout de suite vous employez les grandes phrases. La dictature du prolétariat ! », rétorque-t-il à son interlocuteur (266). Celui-ci ne se laisse pas démonter et poursuit une interview qui tourne au simulacre de procès où le *Journal* de Gide, cité avec à propos, constitue une preuve accablante. Poussé dans ses retranchements, Gide est contraint de se justifier. Amrouche est alors maître du jeu ; un jeu qui semble prendre une tournure cruelle et impudique face à un Gide presque octogénaire, à qui l'on demande de justifier des positions fort anciennes avec lesquelles il a pourtant coupé depuis bien longtemps :

A.G. : Oui, ces phrases-là me font frémir aujourd'hui.

J.A. : Elles vous font frémir, mais vous les avez écrites...

A.G. : Eh bien oui, je les ai écrites de tout mon cœur. Mais quand on regarde du côté de la Roumanie ou de la Pologne, aujourd'hui, eh bien ces phrases me font frémir. (268)

A première vue, la métaphore du jeu d'échecs semblerait ici poussée à son paroxysme avec la mise à mort symbolique de l'adversaire. Cette interprétation

de la métaphore serait, selon nous, la plus appauvrissante qui soit : elle réduirait l'attitude de l'interviewer à une sorte d'acharnement gratuit contre son interlocuteur. Quelle explication donner alors à cette insistance en apparence déplacée de la part de celui dont on sait qu'il fut un proche de Gide et à qui ce dernier offre un nouveau tremplin à sa carrière radiophonique ? La réponse, nous semble-t-il, réside probablement dans le projet apologétique qui sous-tend les entretiens et qui permet à Gide de régler une fois pour toutes et de façon claire ses comptes avec les erreurs passées pour laisser de lui l'image reconstruite qu'il désire.

L'art du portrait. Cette élaboration s'inscrit dans une tradition littéraire qui a connu une belle postérité en France depuis *Les Caractères* de La Bruyère : l'art du portrait. L'attention de l'auditeur des entretiens est inévitablement retenue par toute une galerie de personnages littéraires et humains qui habitent la série et entourent la figure centrale de l'écrivain.

Du fait de son âge avancé et de sa notoriété, Gide a côtoyé de nombreuses personnalités de son temps, des moins connues aux plus célèbres, des plus anecdotiques aux plus marquantes (sur les plans humain et littéraire). Partir à la rencontre de Gide, c'est alors partir également à leur rencontre et c'est, par la même occasion, un moyen pour les entretiens de se lancer dans la peinture d'une époque et de ses multiples facettes. Comme le relève Jean Amrouche, « au hasard de ces entretiens, nous avons rencontré plusieurs personnages qui ont joué un rôle plus ou moins important, soit dans la vie littéraire française, soit dans la politique, ou plus simplement dans la société » (277). Il y a une volonté manifeste d'embrasser l'époque, d'en rendre le climat social, politique et littéraire, à travers l'évocation de personnages représentatifs, et toujours par le biais de Gide. Amrouche bâtit ainsi un pan d'histoire littéraire à travers le prisme gidien, sans cacher son ambition de faire concurrence à l'histoire littéraire écrite : « Je me proposais [...] d'obtenir de vous quelques souvenirs sur ces hommes qui ont marqué également leur place, non seulement dans l'histoire de votre œuvre, mais dans les Lettres françaises... » (242).

Cette fonction historique des portraits côtoie une fonction esthétique. Les portraits n'ont pas tous le même statut et sont traités de façon inégale : certains sont esquissés en quelques mots, d'autres font l'objet de longs récits. Leur multiplicité assume une fonction de diversification, permettant d'éviter l'ennui au cours des entretiens saisis dans leur intégralité, sous forme d'œuvre complète. D'où la galerie de « personnages » plus ou moins attachants qui défilent dans ces récits-portraits. Il va de soi que l'auditeur qui suivait les entretiens de façon épisodique ne risquait guère, pour sa part, de s'ennuyer puisque les émissions ne dépassaient pas la vingtaine de minutes ! On notera du reste la richesse des procédés de présentation des personnages : l'architecte Bonnier, chargé par Gide de la construction de la Villa Montmorency, apparaît sous des traits fantasques par le biais d'un discours rapporté où Gide fait parler ce singulier constructeur aux théories avant-gardistes fort coûteuses (192) ; au portrait discursif fait pendant le portrait sous forme de récit d'actions, à l'exemple de celui fort attachant de Charles Du Bos octroyant, dans le cadre du foyer franco-belge, des subventions méticuleuses de 19 francs 25, de 21 francs virgule 5, ou encore

pleurant au sens propre sur l'épaule de Gide, « pleurant de regret d'avoir écrit son livre [*Dialogue avec André Gide*] » (245), très critique envers l'écrivain, suite à sa déception de ne pas avoir été nommé à la direction de *La Nouvelle Revue Française*. Les longs portraits sont parfois distillés tout au long de l'émission à bâtons rompus, suivant ainsi le cours naturel de la conversation et évitant la présentation rigide et formelle du portrait écrit¹⁸. Enfin un bon nombre de portraits s'accompagnent d'une intention satirique, comme c'est le cas pour celui de Francis Jammes : « [...] Jammes se faisait aimer, c'était un être charmant, *inconsistant* [c'est nous qui soulignons], mais irrésistible » (194). Au milieu d'une série de termes mélioratifs, il a suffi d'un mot pour connoter le portrait dysphoriquement et lui conférer une valeur ironique. Le trait peut même parfois être très virulent, notamment en ce qui concerne les positions catholiques du poète : « [Jammes] se buta sur des points d'orthodoxie, qui le dépassaient, et il trouva dans la religion catholique de quoi alimenter une pensée insuffisante et défaillante de sa part » (193).

De la mosaïque de portraits au portrait somme. Tous ces portraits confinaient à la dispersion et à l'hétérogénéité s'ils n'avaient une finalité profonde commune : dresser conjointement et souvent indirectement les portraits des deux interlocuteurs radiophoniques. Sur un mode antithétique, le portrait de Jammes nous livre ainsi celui de Gide : à l'inconsistance, la superficialité et la spontanéité de Jammes s'opposeraient la démarche réfléchie et méditée de Gide :

Tous les livres de Jammes, affirme Gide, sont des livres très spontanés, de là leur charme. Je crois qu'il ne porta longtemps aucun d'entre eux. Il écrivait inspiré. De là, encore une fois, le charme, la spontanéité de ses livres, mais enfin, aucun ne fut médité par lui. Nous différons profondément sous ce rapport. (195-196)

De fait, la méditation est au cœur du processus d'écriture gidien, comme le montre une lettre à propos de *L'Immoraliste*, adressée à Jammes en mai 1902 :

Qu'est-ce que tu vas penser de mon livre ? Sera-t-il, selon toi, dans ma vraie courbe ? Je l'ai vécu pendant quatre ans, et je l'écris pour passer outre. Je fais des livres comme on fait des maladies. Je n'estime plus que les livres dont l'auteur a failli claquer.

Cependant, il était, selon Gide, « absolument vain d'écrire de semblables choses à Jammes, qui ne pouvait en rien s'associer à cette pensée ni la comprendre » (195). Ainsi la différence de personnalité entre Jammes et Gide aboutit à une conception antithétique de la littérature chez ces auteurs ; à travers le portrait antinomique de Jammes, c'est l'image de Gide et de son œuvre qui est réfractée. Nous retrouvons Gide à la croisée des différents portraits qui jalonnent les entretiens ; ceux-ci, bâtis en mosaïque, nous offrent alors un véritable portrait somme de l'écrivain.

Les différents portraits naissent d'une somme de voix, de façon polyphonique, notamment de celles des deux interlocuteurs à l'antenne. Le portrait de Charles-Louis Philippe est décliné à deux voix, celle d'Amrouche contestant légèrement parfois celle de l'écrivain pour finalement démultiplier les

¹⁸ C'est le cas par exemple du portrait de Francis Jammes aux pages 193, 195-196 et 201-202.

angles de perception du personnage et conférer au tableau une plus grande épaisseur. Ainsi, après que Gide a exprimé « les sortes de ravages que l'idée du surhomme put faire dans l'esprit de Charles-Louis Philippe, le besoin d'être plus fort que la pauvreté, une sorte de cynisme [...] », Amrouche nuance le propos de l'écrivain et justifie l'attitude de Philippe dans les termes suivants :

Oui, mais Philippe, ainsi sous l'influence de Nietzsche, s'était engagé dans une voie qui, pour lui, était la voie du salut ; car comment pouvait-il surmonter le poids non seulement de la misère matérielle, mais le contrecoup de cette misère matérielle dans l'esprit, autrement qu'en s'appuyant sur une très haute vertu qui est celle de l'orgueil, et la volonté de dépasser. (223)

Ce portrait de Philippe, dont Amrouche prend la défense, n'est pas sans nous rappeler, de façon rapide certes, celui d'un petit berbère ayant quitté sa pauvre Kabylie natale, un Algérien dont la fierté et l'orgueil ont frappé certaines personnes qui l'ont côtoyé : Amrouche lui-même. En même temps qu'un autoportrait discret, celui-ci prononcerait indirectement un plaidoyer *pro domo*.

III. De l'œuvre impossible aux ateliers de création

Les obstacles à l'œuvre radiophonique. Le mérite de Gide est grand d'avoir accepté de lancer avec Amrouche la formule des entretiens quand on sait que la radio était alors quelque peu boudée par les milieux littéraires de l'époque qui y voyaient plus un outil de promotion commerciale qu'un espace éventuel de créativité. De plus, Gide a toujours reconnu son manque d'aisance face au genre de la conversation, l'écrit s'avérant infiniment plus rassurant à ses yeux. D'ailleurs, il répète à plusieurs reprises, notamment pour les sujets intimes, que ce qu'il pourrait dire à la radio a déjà été exprimé, et beaucoup mieux, dans son *Journal*¹⁹. Enfin, comme le note Philippe Lejeune, il pouvait paraître « peu réaliste que Gide, spécialiste des éditions confidentielles [...], dirait quoi que ce soit d'intime devant des dizaines de milliers d'auditeurs »²⁰. Pour l'entourage de l'écrivain, la série semblait même vouée à n'être que la répétition bavarde (sous-entendu à cause d'Amrouche, bien sûr !) de la production écrite déjà exhaustive²¹.

¹⁹ *Ibid.*, p. 166 : « La petite gêne que je peux éprouver pour parler de cela, c'est qu'à chaque chose que je pourrais dire correspond telle ligne, telle page même de mon *Journal*, qui l'exprime beaucoup mieux que je ne pourrais le faire aujourd'hui. »

²⁰ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, op. cit., p. 131, note 3.

²¹ Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame - Notes pour l'histoire authentique d'André Gide*, tome 3 : « 10 octobre - Il n'est question que d'André Walter ce soir. Etant donné la préface du livre et ce que Gide en dit dans son *Journal*, ceci ne nous apprend pas grand chose » ; « 10 [novembre] - Séance sur *L'Immoraliste* qui ne me satisfait guère [...]. Oui, je veux bien, ce qu'Amrouche dit est intelligent, mais avec les préfaces de Gide, son *Journal*, ce qu'on sait de sa vie, toutes ses déclarations sur son esthétique, comme la tâche était aisée. » D'une manière générale, les réactions de la Petite Dame sont mitigées et nettement défavorables à Jean Amrouche ; cependant, la lecture des *Carnets* révélerait « de complexes rivalités autour d'un auteur vieillissant » (« Les débuts d'une formule prestigieuse : trente-quatre entretiens d'André Gide avec Jean Amrouche », *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion*, n°61, juillet-septembre 1999, p. 52).

L'« interrogatoire » d'Amrouche, comme le nomme Gide sur un ton amical à la fin des entretiens, atteint ses limites face à des sujets abstraits ou trop intimes, ou mettant parfois en cause des personnes disparues dont on ne veut pas ternir la mémoire. D'ailleurs Amrouche se défend sur le champ de toute mauvaise intention. Ainsi Gide ne cache pas son embarras quand on l'interroge sur ses diverses tentatives de conversion religieuse : « Je crains que ce ne soit un sujet extrêmement scabreux. [...] Seulement... C'est vraiment très difficile d'en parler. J'en ai parlé dans mon *Journal* [...] » (241). Et à propos de Jacques Rivière :

Nous touchons là à un point particulièrement scabreux. [...] Vous comprenez, c'est extrêmement difficile d'aborder ce sujet : foi, conversion, convictions religieuses. C'est déjà très difficile de parler de ses propres convictions, mais parler de celles d'autrui, je trouve que... non, c'est plus qu'imprudent, cela risque d'être malhonnête, et c'est s'avancer trop... (242)

La fin de la série a même pu être houleuse par moments. Gide est indigné par une allusion d'Amrouche qui, sous couvert d'une parole rapportée, laisse sournoisement - ou par volonté délibérée de provoquer, mais dans quel but ? - entendre que Gide ait pu être jaloux de Proust : « Alors ça, c'est complètement absurde. J'espère, cher ami, que vous me connaissez assez pour savoir... » (286). Comme Amrouche insiste étrangement sur cette question de jalousie, Gide s'exaspère : « Ecoutez, je comprends à peine cette question. L'œuvre de Proust est à ce point différente de la mienne ! » (287). On ne comprend pas vraiment ici, en effet, les intentions d'Amrouche dans son questionnement. Sa démarche de critique même peut être interrogée.

Amrouche, en se fondant sur des citations ponctuelles du *Journal* et en forçant le trait, croit pouvoir reconstruire l'histoire de la pensée de Gide mieux que Gide lui-même :

Oui, mais je ne suis pas sûr que l'idée de la rencontre entre Thésée et Oedipe vous soit venue si tard, parce que, déjà en 1932, toujours dans votre *Journal*, vous notiez ceci : « Je voudrais écrire un *Dédale et Icare* - peut-être serait-ce un chapitre de *Thésée*. » Le désir de faire se rencontrer quelques-uns des héros les plus exemplaires de la mythologie dans un seul récit est beaucoup plus ancien que vous ne pensez.. (308)

Sceptique, Gide acquiesce timidement d'un « Peut-être » dubitatif qui en dit long sur ses réticences à l'égard d'une démarche critique qui, piochant à la rencontre les événements qui l'arrangent dans la vie d'un auteur, prétend reconstruire *a posteriori* la genèse de sa pensée. Outre les divagations multiples auxquelles ces démarches génétique et déterministe peuvent donner lieu lorsqu'elles sont accomplies par une tierce personne, Gide lui-même en a montré le caractère hautement subjectif et arbitraire à l'intérieur de son propre projet autobiographique, à l'exemple du *Journal* :

L'énoncé des événements me lasse. Dans cette touffe énorme du passé, pourquoi choisir ceci plutôt que cela ? Le plus apparent sans cesse offusque le plus important. On cherche une suite, un enchaînement de faits, une causalité qui ne soit plus accidentelle ou illusoire. Et quoi que ce soit qu'on me raconte, je pense irrésistiblement que *cela ne s'est pas passé comme ça*.²²

²² *Journal* de Gide, cité par Eric Marty in *Entretiens Jean Amrouche - André Gide*, op. cit., p. 323.

La critique tâtonne face à un Gide qui reste insaisissable.

Le défi aux préjugés. Une certaine critique a voulu réduire les entretiens avec Gide à un simple témoignage, à un document permettant principalement d'entendre sa voix, mais sans grand intérêt littéraire (nous nous sommes efforcé de montrer le contraire au long de cette étude) et sans apport nouveau sur sa vie et son œuvre²³. En exergue à la brève notice qui accompagne l'édition écrite des *Entretiens*, Eric Marty a choisi de placer un extrait du début des *Interviews imaginaires* de Gide :

Je n'aime pas les interviewers. Bons pour ceux, de quelque profession que ce soit, qui peuvent avoir des grandes et fécondes idées, mais dont le métier n'est pas précisément de les dire. Nous, littérateurs, nous n'avons nul besoin pour atteindre le public, d'un truchement qui, le plus souvent, travestit fâcheusement notre pensée, fût-ce avec la meilleure volonté du monde.²⁴

La défiance de Gide semble sans appel et l'épigraphe discrédite en partie et à l'avance le contenu des *Entretiens*. Peut-être est-il bon alors de rappeler qu'Amrouche n'est pas un interviewer commun dans la mesure où il est lui aussi poète et écrivain, même si le volet romanesque est resté à l'état d'ébauche : Gide a donc en face de lui, dans une certaine mesure, l'un de ses pairs créateurs. D'autre part, il est question dans la citation d'un « truchement » qui risquerait de travestir la pensée : mais à quelle forme d'interview est-il fait allusion ici ? Ecrite ou radiophonique ? A la différence des interviews écrites, comme celles de Frédéric Lefèvre (*Une heure avec...*), l'interview radiophonique nécessite la présence de l'écrivain qui est alors en mesure d'assumer sa défense et de rectifier tout travestissement de pensée, malgré les difficultés que peut présenter l'exercice devant le micro. Enfin, les *Interviews imaginaires* de Gide datent de 1942, soit bien avant la série des entretiens ; les interviewers seraient-ils devenus plus fréquentables depuis ? En réalité, ils l'étaient déjà dès 1942 puisque l'exergue d'Eric Marty coupe la citation de son contexte où l'interviewer fictif de Gide apparaît sous un jour plus sympathique : « Pourtant, celui-ci avait trouvé grâce à mes yeux. Je l'avais accueilli deux fois. »

L'idée selon laquelle les *Entretiens* n'apportent rien de nouveau sur Gide et son œuvre peut aussi être discutée. Rien de nouveau pour qui ? N'oublions pas que tous les auditeurs ne sont pas des lecteurs du *Journal* ou des exégètes de Gide : il y a dans la série une volonté d'élargissement du public gidien par le biais de la radio et cela passe inévitablement par une certaine redondance et un certain didactisme qui font que l'on a pu qualifier le ton d'Amrouche de « professoral ». On commettrait une erreur de perspective dans l'analyse si l'on négligeait une finalité auditoriale qui justifie pleinement la répétition.

Par ailleurs il est peu probable qu'un grand écrivain lancé dans ses souvenirs se contente de se répéter. Gide envisage même de compléter les oublis de l'œuvre écrite et énonce ainsi l'une des finalités de sa participation aux

²³Voir Maria Van Rysselberghe in *Les Cahiers de la Petite Dame* (tome 3) ; Philippe Lejeune in *Je est un autre*, op. cit., p. 133 ; Eric Marty in *Entretiens Jean Amrouche - André Gide*, op. cit. (notice de présentation) et « L'interview imaginaire - André Gide et Jean Amrouche » in *Les écrivains à la radio*, op. cit.

²⁴André Gide, *Interviews imaginaires*, Gallimard, 1942, p. 9.

entretiens : « J'aurais voulu profiter de ces petits entretiens pour dire des choses que je ne peux pas dire ailleurs : par exemple, vous m'avez parlé de Barrès, tout à l'heure [...] » (176). Et plus loin : « Mais je voudrais profiter de ces entretiens pour raconter quelque chose que je n'ai pas noté ailleurs, dans mes relations avec Barrès » (177). A côté de la volonté consciente de compléter l'écrit, il n'est pas rare que, au cours d'une conversation où l'improvisation est la règle d'or, un souvenir émerge brusquement à la suite d'une allusion : « Je songe tout à coup à quelque chose. [...] Mais je vais vous dire quelque chose que je ne crois pas avoir écrit. » (170 ; après un commentaire sur *Paludes*)

On resterait néanmoins déçu par le faible nombre de « nouveautés » sur Gide si l'on réduisait les entretiens à leur contenu informatif ou documentaire et si l'on négligeait leur dimension littéraire et la règle du jeu qui les sous-tend, vu la spécificité du médium qui les véhicule. C'est en modifiant notre perspective que l'on mesurera les parts de créativité et d'innovation de l'entretien radiophonique dans le champ littéraire.

L'atelier de création gidien. En même temps qu'il commente les citations de son œuvre lues par Amrouche, André Gide critique le style de ses écrits et les corrige à l'antenne, plus ou moins satisfait de telle ou telle formule. A propos d'une citation choisie par Amrouche dans *Les Cahiers d'André Walter* :

J.A. : Encore cette citation : « Ma pensée ondule incertaine, bercée sur les sonorités récentes d'un quatuor entendu. »

A.G. : Oui, oui. Je trouve cela très mal écrit, c'est cela qui m'agace. Ce « quatuor entendu » me paraît déplorable, mais enfin il n'empêche que la chose est là et qui reste assez juste. Si encore j'avais écrit « d'un quatuor récemment entendu », mais « d'un quatuor entendu »... (149).

Les *Entretiens* sont parsemés de commentaires analogues²⁵. Gide, en corrigeant le jeune écrivain qu'il fut, nous fait entrer dans son atelier d'écriture et esquisse la démarche d'une genèse à l'antenne : nous découvrons l'écrivain à l'œuvre au cœur du processus d'écriture, élaguant ou ajoutant un mot au texte ancien et faisant prendre conscience à l'auditeur de la place et de l'importance du moindre mot.

Enfin, comme le souligne Amrouche dans sa conférence :

[...] [La] parole d'écrivain tend toujours vers l'écriture, et c'est son aspect le plus remarquable. Elle vise constamment à saisir, à proférer une forme pleine, une formule gnomique, qui règle tout d'un seul coup. [...] Il semble que [l'écrivain] soit toujours à la recherche des paroles qui lui permettront de remplir certains moules préétablis, qui constituent la préfiguration de ses phrases écrites.²⁶

Cette tension de la parole vers l'écrit ne doit pas occulter la manière singulière dont la voix peut s'imposer face à l'écriture. Espace du mot, la radio est un espace du mot mis en voix ; elle ouvre ainsi un vaste domaine à la poésie comme art de dire et d'écouter. En guise d'entrée en matière pour l'étude des

²⁵ *Ibid.* : « Je n'aime pas beaucoup ce mot de « funestes ». Je le remplacerais par un autre qui serait à chercher » (p. 158, à propos du *Traité du Narcisse*) ; « Oui, je l'aurais dit peut-être un peu mieux, c'est-à-dire d'une façon plus précise, plus frappante » (p. 148, à propos des *Cahiers d'André Walter*).

²⁶ « Le roi Midas et son barbier », *op. cit.*, p. 18.

Poésies d'André Walter, Amrouche s'aventure à lire, d'une façon qu'il croit juste, le poème ouvrant le recueil. A la fin de sa lecture, Gide le reprend en ces termes :

Je vais d'abord vous dire quelque chose de fort impertinent : je trouve que ces vers, vous les avez lus très mal. Vous les avez lus comme des alexandrins ou comme des vers ordinaires et ce qui me préoccupait en écrivant *André Walter*, c'était très précisément d'apporter une métrique nouvelle. Je lisais beaucoup les poètes anglais ou allemands à ce moment-là, allemands surtout, et la question des fortes et des faibles dominait pour moi de beaucoup la question du nombre des syllabes. Il est évident quand vous dites :

« Il n'y a pas eu de printemps, cette année, ma chère »

Non, ce n'est pas cela. Mais :

« Il n'y a pas eu de printemps,
cette année,
ma chère.

Pas de chant sous les fleurs et pas de fleurs légères,
Ni d'Avril, ni de rire, et ni de métamorphoses. »

C'était pour moi un rythme différent que, plus ou moins maladroitement, je tentais de créer. (150-151)

La relecture par Gide de son propre poème illustre sa recherche d'une métrique nouvelle. La radio, lieu de l'oral, favorise l'accomplissement de son innovation esthétique : Gide ne lit pas son poème pour la postérité de sa voix, mais pour exprimer une musique intérieure originale que l'écrit ne peut pas rendre. Sa voix recouvre alors celle d'Amrouche et celle de tous ceux qui voudraient lire le poème « comme des alexandrins ou comme des vers ordinaires » ; défi aux autres voix, elle est aussi une estocade à la page écrite où les mots se livrent aphones, aphasiques, coupés de la source qui leur a donné naissance, véritables chairs sans âmes à qui la radio offrirait une rédemption.

On notera à ce propos la différence de mise en page des vers telle que la présente Eric Marty, suite à la lecture de Gide, et celle de l'édition des *Oeuvres complètes* de Gide : dans celle-ci, une forme classique, monolithique, qui semble justifier le parti pris de lecture d'Amrouche, sous la forme d'alexandrins ou de vers ordinaires ; dans celle-là, une mise en espace originale, n'obéissant à aucune règle déterminée à l'avance, sinon à la seule inflexion de la voix de l'auteur.

Vers l'œuvre amrouchienne. L'idée que les *Entretiens* prolongent l'œuvre de Gide et conquièrent un statut à part entière dans le champ des Lettres en participant à (et en participant de) plusieurs genres littéraires qu'ils mettent en œuvre de façon originale, compte tenu du médium utilisé, est désormais acceptable. Mais ne prolongent-ils pas également celle d'Amrouche dont l'œuvre littéraire écrite semble freinée²⁷ ? Sans le barbier, Midas serait bien désemparé, seul face au micro. Amrouche est donc à la fois le catalyseur, le maître d'œuvre et le garant de la réussite des *Entretiens*. La finesse de ses analyses, qui ont surpris jusqu'aux écrivains invités, la création verbale dont il fait preuve au

²⁷Guy Dugas relève « comme particulièrement significative l'incapacité dans laquelle [Amrouche] se trouve de terminer, à partir du moment où il se lance dans les expériences radiophonique et politique, certaines œuvres comme *La Mort d'Akli*. » (« Genèse des *Entretiens*, d'après des documents inédits » in *Les écrivains à la radio*, op. cit., p. 32, note 49.)

micro²⁸, alimentent une oeuvre co-écrite avec un écrivain et déclinée à deux voix. Amrouche ambitionne notamment d'aider Gide « à combler une certaine lacune de son oeuvre, ses mémoires qui ne sont pas achevés »²⁹. Il envisage également de participer à l'écriture de l'histoire des Lettres françaises et, peut-être, de s'inscrire lui-même avec les *Entretiens* dans cette histoire littéraire, puisqu'il présente d'emblée l'objectif de créer une oeuvre :

C'est une œuvre (le mot vous paraîtra peut-être un peu gros) qui doit se faire. Cette œuvre donc, doit se faire, se créer sur le moment, dans le mouvement même de sa recherche et de son développement dynamique. Et, l'essentiel, c'est précisément le phénomène lui-même, ce phénomène d'une forme qui va se créer [...].³⁰

L'aboutissement de ce type de création pourrait être alors sa diffusion écrite sous la forme « d'un grand livre ». Ce projet, ambitionné pour Gide, n'aboutira pas, mais connaîtra néanmoins une belle réussite avec les *Mémoires improvisés* de Claudel, porteurs des signatures de l'écrivain et d'Amrouche.

Sa voix mise à part, la présence d'Amrouche est inscrite de façon indélébile dans les *Entretiens*. Son image, dessinée déjà de façon discrète à travers un autoportrait indirect, comme nous l'avons suggéré plus haut, s'impose définitivement à travers l'évocation avec Gide de leur période tunisienne (303-304). C'est une période dont les deux hommes peuvent témoigner ensemble. Aussi, pour la première fois, Amrouche quitte-t-il provisoirement le rôle d'interviewer pour redevenir l'ami complice, le compagnon des interminables parties d'échecs (véritables cette fois-ci) et pour occuper une place légitime au milieu de la galerie de personnages qui ont côtoyé Gide. Enfin, les *Entretiens* esquissent certaines des préoccupations d'Amrouche autour de la question identitaire : « J.A. : Est-ce qu'il serait possible de préciser maintenant en quoi précisément vous pensez que le type d'homme d'Occident, diffère profondément de l'oriental ? » (310). Pareille interrogation n'est pas sans nous rappeler la problématique amrouchienne autour de Jugurtha, héros éponyme et « éternel » d'un *Essai sur le génie africain*. Si la production écrite trouve un écho dans la production orale chez Jean Amrouche, c'est qu'entre elles il n'existe aucune solution de continuité.

Je souhaite remercier le Professeur Guy Dugas pour la documentation et le soutien qu'il a pu apporter à cette communication.

*

²⁸ *Entretiens Jean Amrouche- André Gide, op. cit.*, p. 250 : « J.A. : Vous découvriez, en somme, la vie par sympathie, qui vous permettait de faire vivre des personnages très différents de vous. / A.G. : [...] cette vie par sympathie - l'expression me plaît -... ».

²⁹ « Le roi Midas et son barbier », *op. cit.*, p. 14.

³⁰ *Ibid.*

Gérard Siary – Avez-vous travaillé sur une série pour pouvoir parler de l'entretien radiophonique comme genre ?

Hatem El Hicheri – J'ai travaillé sur toute la série des Entretiens avec André Gide ; plus précisément sur la transcription établie par Eric Marty, à côté, bien entendu, des enregistrements. Mais cela est transposable aux Entretiens avec Claudel et à d'autres encore.

Annie Pibarot – Il m'a semblé excessif de dire qu'une hésitation est l'équivalent d'une biffure. Celle-ci est un retour sur un texte ; il n'y a pas d'équivalent à l'oral.

Pierre-Marie Héron – Il est certain qu'Amrouche accordait beaucoup d'importance à la formation du sens à l'oral et à ce que la conversation, nettoyée des scories, toussotements et autres parasites grossis à l'audition, fasse apparaître cet effort de l'écrivain pour essayer de coïncider, dans ce jeu très complexe du micro le soumettant à la double pression de l'auditoire et du temps qui passe, pour essayer de coïncider donc avec ce que son œuvre pouvait exprimer de lui-même. Il est passionnant de voir qu'Amrouche avait bien intégré l'opposition de Proust à Sainte-Beuve, celle d'une œuvre née du « tuf profond » de l'écrivain à une conception de la littérature comme conversation, qui a dirigé l'âge classique. Et il note dans sa conférence « Le roi Midas et son barbier » comment l'écrivain s'efforce à une telle expression juste de son moi profond, de son style intérieur, au prix justement de ratures, d'hésitations, de biffures du discours. C'est ce qu'il appelle une œuvre orale.

Hatem El Hicheri – Les reprises de Gide font en effet partie intégrante de l'esthétique des Entretiens telle que la conçoit Amrouche. Il l'énonce très clairement dans son petit art poétique, où il précise aussi la part, relativement marginale, du montage.

Pierre-Marie Héron – C'est plus vrai avec Gide qu'avec Giono. On sait par une lettre de ce dernier citée dans la biographie de Pierre Citron qu'il y a eu 52 bobines de vingt minutes chacune, aboutissant après montage à une vingtaine d'émissions de quarante à quarante cinq minutes chacune. François Billetdoux, qui a monté ces émissions, a indiqué dans un entretien avec Agathe Mella que c'est en travaillant de très près sur la voix de Giono, ses reprises, ses hésitations, qu'il avait pu sentir ce qu'était le monologue radiophonique (quoique dans une situation de dialogue) et l'improvisation parlée. Mais les Entretiens sont bien une œuvre construite.

Emile Noël – Cependant, à partir du moment où il y a montage, on n'a pas le témoignage de la spontanéité de l'auteur.

Hatem El Hicheri – Sur cette notion de naturel aussi, Amrouche est explicite dans son art poétique. Il est en fait pris entre deux contraintes : d'un côté, la nécessité de supprimer ce qui pourrait trop parasiter les enregistrements et les rendre inaudibles, mais de l'autre celle, inverse, de ne pas trop supprimer non plus, sans quoi on dénature le document.

Gérard Siary – Finalement, c'est le naturel atteint par comble d'artifice !

Hatem El Hicheri – C'est le principe de toute création littéraire !

Georges-Emmanuel Clancier – Je vous donne une anecdote, mais peut-être éclairante. J'ai connu Amrouche que j'estimais beaucoup, qui était à l'origine un poète et dont en effet l'œuvre a, peut-être, été mangée par son travail à la radiodiffusion. Or c'est quelqu'un qui parlait comme un livre ! C'était très très net ; peut-être dans la mesure aussi où il avait besoin, par son idée du colonisé, de parler la plus belle langue possible, et mieux que le colonisateur. Je me suis trouvé un jour avec Amrouche, que je connaissais déjà d'assez longue date, à Royaumont, où il y avait un colloque, et je ne sais trop pourquoi la Radiodiffusion avait demandé qu'il y ait... une *Tribune de Paris* je crois, faite par nous deux³¹. La façon dont Amrouche parlait, si admirablement d'ailleurs avec une recherche parfaite, faisait que j'étais pétrifié, je pouvais à peine ouvrir la bouche tellement en effet la spontanéité était comme bannie, par le fait même de sa conception naturelle de l'entretien. Et je crois que les Entretiens qu'il a faits avec Gide s'expliquent beaucoup par cette connivence antérieure, lorsqu'ils étaient en Afrique du Nord, de leurs parties d'échecs, et de cette connivence aussi de deux êtres qui sont des êtres de conversation étudiée. L'interview est peut-être plus proche que l'entretien, qui par ailleurs a d'autres mérites, de la conception que j'ai de la radio. C'est un style tout à fait particulier qu'a instauré Amrouche, très différent par exemple de ce que Robert Mallet a obtenu dans ses Entretiens avec Léautaud. C'est bien radiophonique, mais cela obéit me semble-t-il à des critères très antérieurs à l'invention de la radio, d'une conversation faussement spontanée, élaborée et architecturée.

Emile Noël – Il me semble qu'il y a au moins deux catégories d'entretien. Il y a la partie d'échecs dont il a été parlé, où deux partenaires sont symétriques, équivalents. L'érudition d'Amrouche et celle de Gide, la qualité politique d'Amrouche et celle de Gide sont présentées comme équivalentes ; ils sont à la fois adversaires et partenaires. Il y a une autre catégorie d'entretien, que M. Clancier appelle interview, qui consiste à se présenter de façon asymétrique : il y a quelqu'un qui connaît et quelqu'un qui ne connaît pas ; celui qui ne connaît pas étant de préférence l'interviewer. A ce moment-là, le rapport de force étant différent, il s'agit de faire passer un peu la connaissance de celui qui sait vers celui qui ne sait pas, et dans ce passage l'auditoire va aussi bénéficier de la

³¹ Il s'agit de l'émission *Rive droite Rive gauche : Décade de la littérature à Royaumont*, Chaîne Parisienne, 17 avril 1948 (enr. du 12 avril). Durée : 10'. Journalistes : Georges-Emmanuel Clancier et Jean Amrouche. *Note de l'éditeur*.

connaissance. Dans ce cas-là le rôle de l'interviewer est premièrement de créer une situation de mise à l'aise de celui qui va dire sa connaissance, d'autre part d'avoir une écoute suffisamment éclairée, capable de détecter éventuellement soit les erreurs soit les contradictions, pour relancer la conversation, qu'elle devienne claire. C'est le cas des interviews de dimension scientifique.

Georges Peyrou – Quoi qu'il en soit, quand Gide s'exprime, c'est aussi un personnage, et cette dimension-là, il est impossible de la réduire.

Guy Dugas – Sur la double définition de l'entretien : le cheminement d'Amrouche à travers les entretiens ultérieurs n'est pas si important que cela. Et cela tient à son formidable orgueil, à sa totale immodestie. Ce n'est pas un hasard si, après les Entretiens avec Gide, il cherche pendant des années des interlocuteurs possibles. Et Roger Martin du Gard, qui s'est défilé, a bien pressenti que les Entretiens serviraient davantage à faire valoir son interrogateur que lui-même.

Pierre-Marie Héron – Comment expliquer le titre donné par Amrouche à sa conférence de 1952, « Le roi Midas et son barbier » ? Car dans la mythologie, le roi Midas a été affublé d'énormes oreilles d'âne par Apollon, vexé d'avoir été jugé moins bon musicien que Marsyas dans un concours pour lequel Midas avait été appelé comme arbitre. Il se retrouve donc avec des oreilles d'âne qu'il masque d'une tiare, et le barbier est le seul, étant admis dans son intimité, à découvrir la chose. Il transmet sa découverte à un trou dans la terre et tous les roseaux vont ensuite colporter ce secret. M. El Hicheri a privilégié la partie d'échecs, donc la tactique agressive et défensive, la ruse, la complicité aussi dans ce jeu entre adversaires peut-être égaux. Mais comment comprendre un tel titre, qui appelle évidemment sa référence mythologique, même si par ailleurs Amrouche insiste sur le fait que le barbier se tient toujours très bas aux pieds de Midas ? Est-ce qu'il s'agit aussi, de manière plus ou moins détournée, de dire aux auditeurs que Gide a des oreilles d'âne, de divulguer des secrets, de mettre le personnage en mauvaise position ? On a l'impression que là, l'inconscient est au travail.

La parole est une aube

Georges PEYROU

Écrire pour la radio, c'est écrire pour la parole. C'est accéder au vivant et au social. Pour aborder de façon abrupte le thème de ce colloque, je pourrais partir de la locution populaire : vous allez voir ce que parler veut dire. Et nous supposerons que nous savons ce qu'écrire veut dire. J'aurai résumé l'essentiel en disant que des signes laissés sous ma plume, sur mon écran, à la radio seront *incarnés*. Je parlerai ici en réalisateur, que j'ai été pendant quelques décennies, espérant laisser un peu de temps pour un éventuel dialogue.

La voix, la parole, mettent le corps en action et pas seulement le cerveau, mais poumon, souffle, gorge, jusqu'à l'épuisement physique du locuteur si l'émotion est intense. C'est pourquoi, pour moi, l'entretien par exemple, dont nous venons de parler, n'engage pas totalement la radio. Il n'y a pas que le texte à la radio, il y a aussi le corps. C'est pourquoi les acteurs sont importants. L'écrivain, s'il n'est pas lui-même auteur, devra donc passer par une interprétation. Processus complexe, car le texte sera lu, senti, compris non seulement par le comédien (ou acteur), mais auparavant par le réalisateur qui est responsable de la construction de l'émission, esthétique et sens, et qu'il travaillera avec le comédien-acteur. Écrire pour la radio c'est donc quitter l'écrit papier pour inscrire le texte dans la chair, le souffle. Le texte doit être respiré et l'auteur peut, je dirais doit, en faire l'essai, parlant peut-être au capuchon de son stylo ou à la lampe de son bureau.

Mais l'auteur parlant a peu de chances de ré-improviser ce qu'il vient d'écrire. Et la parole sera plus convaincante si elle exprime la sensibilité ou la pensée dans l'actualité de sa naissance chez le locuteur. Au théâtre, au cinéma comme à la radio, si l'auteur fait parler, disons, pour être péjoratif, un thésard, si l'expression laisse apparaître un effort de mémoire, c'est l'écrit qui ressurgit dans la parole, et la sincérité du personnage n'est plus crédible. Il n'exprime plus l'actualité de sa pensée mais, pour parler vite, il récite son texte. Peut-être un style de réalisation radiophonique ou théâtrale souhaitée par l'écrivain désirant proposer à l'auditeur une écoute distanciée sur le sujet traité. Mais c'est là un choix d'interprétation et de réalisation. Je souhaite m'en tenir au rapport entre l'écrit et l'oralité, matière essentielle de la radiophonie. L'auteur peut-il, abandonnant sa plume, inventer non plus son texte mais, en direct, la parole ? Oui, c'est évident et les travaux sur les grands entretiens effectués ici à Montpellier en ont fait l'analyse. Paul Claudel au micro de Jean Amrouche, Léautaud au micro de Robert Mallet, exprimaient avec force ce que tente et

réussit parfois le comédien, c'est-à-dire l'identification du personnage à la personne parlante. En prenant ces exemples, ces très grandes réussites de l'expression radio, n'inverse-t-on pas les termes de l'intitulé de notre colloque ? Mais pourquoi l'écrivain n'aurait-il pas le don de la parole ? C'est un exercice que font les hommes politiques quand ils n'improvisent pas. Nous avons tous en mémoire l'hommage d'André Malraux à Jean Moulin, réussissant de façon saisissante la synthèse de l'écrivain, du politique et de l'acteur.

Revenons au thème de ma contribution : l'écrivain, l'homme de radio. L'écrivain propose à ses lecteurs des thèmes, des situations, des personnages sans contrainte de temps. Il emporte l'imagination, l'intelligence du lecteur. À la radio, soumis comme en musique au temps du passé, sans possibilité de retour, son texte mis en bouche créera des images ; des images invisibles qui frapperont l'auditeur entraîné par la passion imaginative de l'acteur. En rédigeant, l'auteur devra donc entendre ou plutôt *voir* ses personnages, susciter des espaces, créer, sans les décrire, des situations que subira l'auditeur selon sa propre sensibilité, dans les limites de son écoute et de sa présence critique. Le théâtre et le cinéma, lorsqu'ils sont réussis dans leurs expressions spécifiques, activent eux aussi l'imaginaire. Par ce mot j'entends création en chacun d'images sensibles, de réactions intellectuelles ; l'image sur scène ou à l'écran n'est pas suffisante. La radio a un avantage sur ces deux arts : elle ne cadre pas le visuel. Déchargée de décor, elle propose une liberté proche de l'écoute de la musique. Ses limites sont seulement celles imposées par les grilles de programmes, c'est-à-dire un horaire. Et cette création d'images et de mouvements dans l'esprit de l'auditeur va plus loin. C'était d'ailleurs déjà une intention de Jean Vilar qui, supprimant rideau et décor, le faisait au bénéfice du texte et des interprètes, dans la lumière, souhaitant déjà activer l'esprit critique et l'imagination de son public. À la radio l'auteur, par son style, par les situations créées, proposera à l'auditeur des espaces « *in ouïs* », entendus à l'intérieur. Il investira ces espaces, ces écrans intérieurs que peut ouvrir le personnage, parole au bord du souffle. Le comédien livrera son émotion, sa pensée au moment même où elles réapparaissent en lui.

L'auteur devra aussi savoir que la prise de son a fait d'énormes progrès, que la sensibilité des micros fouille maintenant dans le cœur et l'esprit des interprètes, que la stéréophonie, les multi-canaux et bien d'autres inventions en cours, peuvent aussi donner à voir.

Deux mots pour comparer, de façon réductrice j'en conviens, l'homme de texte et l'homme de radio. L'écrivain d'écriture décrit, fabrique des images, comme Stendhal pour Fabrice à Waterloo qui, au dire de critiques, préfigure un style de cinéma subjectif. Flaubert au contraire a créé subjectivement l'image, par exemple, de Félicité, et plus encore, dans *Un cœur simple*, que j'ai fait dire par des acteurs assez célèbres et de grande qualité, l'image du perroquet qui ne peut surgir, mythique, que par la parole. Je ne sais pas si en lisant on peut pénétrer dans le cœur de Félicité. Pour illustrer « l'*in-ouï* », qui propose le vu intérieur, je citerai une forme littéraire qui mêle écriture et parole : le monologue. Dans le monologue de scène, celui d'Hamlet par exemple, certains états pensés ou sentis par un personnage de théâtre sont secrètement dits sur scène mais

supposés non exprimés, non entendus par les partenaires. Certains metteurs en scène équipent ici le comédien d'un micro HF pour cette scène que d'autres pré-enregistrent en voix intérieure pour la diffuser au moment *ad hoc*. Au théâtre se dévoile alors la machinerie technique, qui attire l'attention sur un subterfuge. J'en suis venu à croire que toute la pièce *Hamlet*, comme de nombreuses œuvres de Shakespeare, semble écrite déjà pour la radio, tant elle provoque à l'audition d'images libres, précises, animées chez l'auditeur d'aujourd'hui. Jan Kott a déjà parlé de *Shakespeare notre contemporain*. Ce fut il y a quelques décennies, au temps où Martin Esslin dirigeait les programmes dramatiques de la BBC, lui qui a su si excellemment enrichir l'art dramatique, et pas seulement l'art dramatique anglais.

Si j'ai proposé Shakespeare comme modèle c'est que je souhaite en venir aux différentes formes de composition des œuvres. Si le roman se construit en chapitres, notre théâtre classique en actes, voire en scènes, celui du Siècle d'or espagnol, des Elisabéthains, des Romantiques en une suite de scènes, n'est-ce pas que tous attendaient la séquence, élément essentiel de composition au cinéma et à la radio ? Ce sera l'occasion d'ouvrir le faisceau des comparaisons à la musique. En effet si l'écrivain est homme de radio, il aura prévu les ambiances, leurs oppositions et leurs enchaînements. Exemple archaïque, Molière, qui promène son Don Juan de la plage à la forêt, au salon et au tombeau, ce qui donne beaucoup de caractère non seulement au texte mais à la dramaturgie. Ceci, certes, est le domaine du réalisateur qui généralement choisit, à tort ou à raison, d'une façon adroite ou maladroite selon l'auteur. Mais si celui-ci entend son texte, il saura que placer le monologue d'Hamlet en plan lointain serait pour le moins paradoxal. Les plans conditionnent l'écriture radiophonique. Écrire pour la radio suppose donc, soit que l'auteur laisse toute liberté d'interprétation au réalisateur-metteur en scène, soit qu'il l'informe de ses intentions touchant les espaces sonores. Il peut y avoir conflit d'ailleurs. Mais ce ne sont pas les mêmes mots, les mêmes phrases, les mêmes rythmes d'écriture pour un tribun obligé de porter la voix ou une mère parlant à l'oreille de son enfant. On ne peut faire fi des moyens techniques de la radio, si on écrit pour elle.

Je voudrais dire un mot pour terminer de la forme la plus simple : une voix seule devant un micro. L'écrivain, comme le speaker, doit savoir qu'il parle, non pas à dix mille auditeurs, mais à un seul dix mille fois. Que donc il ne peut hausser le ton de son écriture et que donc il doit, à mon avis, proscrire volontairement toute emphase. Que l'usage des parenthèses, par exemple, peut transformer le parcours du discours en un véritable labyrinthe. N'ayant pas la possibilité des notes de renvoi en bas de pages, l'auteur doit inclure dans le corps et le cours du récit les événements indispensables à la mémorisation des informations précédemment énoncées. Il doit savoir que la nature de son vocabulaire sélectionnera son auditoire.

*

Émile Noël – Je crois que Georges a soulevé un problème extrêmement important : qu'est-ce que le stimulus radio représente pour l'imaginaire humain relativement aux autres systèmes de représentation ? Là c'est pratiquement de la neurophysiologie. Plus le stimulus est linéaire, plus l'appareil psychique humain est obligé de reconstituer le reste. Or il y a deux supports de création linéaire : le texte écrit, qui n'est que du texte écrit, et l'événement sonore, qui est seulement de l'événement sonore. À partir de lui, vous allez voir les personnages, les paysages, reconstituer le feu qui brûle dans la cheminée, et évidemment chacun avec son propre imaginaire. Le théâtre, déjà, présente des vrais personnages, dans des vrais décors. Certes Vilar a supprimé les décors mais il n'a quand même pas supprimé les acteurs. C'est Jean-Christophe Averty, je crois, qui disait : la télévision, c'est de la radio avec le parasite image. Il est bien évident que le support créatif le plus riche et qui sollicite le plus l'imaginaire humain, c'est le son ; la radio étant un élément du son. C'est la raison pour laquelle un réalisateur comme Soubeyran était incapable de réaliser une pièce sans avoir les yeux fermés. C'est comme ça qu'il entendait et corrigeait ses acteurs, décidait de la distance par rapport au micro, etc.

Georges Peyrou – Cela est vrai même pour le cinéma : Orson Welles dit dans une interview que, pour savoir si dans une scène les acteurs parlaient juste, il leur tournait le dos. Le chef opérateur était là, ensuite, pour lui dire si techniquement la prise était juste !

Gérard Siary – La radio est donc un art non-figuratif de représentation...

Georges Peyrou – ... basé sur le texte et le corps de l'acteur, ou de l'auteur s'il est lui-même acteur...

Georges-Emmanuel Clancier – Et sur la voix, le timbre de la voix, sur la respiration...

Georges Peyrou – Il y a un producteur, un garçon qui a beaucoup de talent, Alain Veinstein, qui a voulu pendant un certain temps, dans une émission poétique, faire dire systématiquement les poèmes par leurs auteurs. Cela n'a pas duré longtemps ! Il y en a qui étaient tout à fait intéressants, mais beaucoup étaient, disons, un peu ridicules ! Et pourtant c'était leurs textes ! C'est un métier, acteur. J'ai travaillé des textes de Claudel avec Cuny : c'est un acteur qui a la forge intérieure, la présence profondément organique qu'il faut pour dire Claudel, et notamment *Tête d'or* !

Michel Collomb – Je crois qu'on touche là à ce qui fait la fascination des grandes émissions radiophoniques. La radio, médium radiophonique, a cette capacité de faire disparaître tous les parasites habituels de la communication et de permettre de se concentrer sur ce qui dans la voix est le plus intime. C'est pourquoi de

grands auteurs comme Beckett, comme Walter Benjamin, qui étaient des auteurs philosophes, intéressés par le caractère ontologique de la présence incarnée par la voix, ont été tentés par l'expression radiophonique. Il y a quelque chose là qui touche au phénomène de la présence ; je ne connais aucun autre médium qui permette d'aller aussi loin dans cette saisie de la présence et même si un auteur a une voix ridicule comme celle de Cendrars, qui est très haut perchée, contrairement à ses airs et à sa littérature de « rouleur de mécaniques », on est quand même fasciné parce que là le verbe s'incarne dans un corps et surtout dans un corps présent, – mais non visible. C'est ce qui me fait, paradoxalement, espérer dans l'avenir de la radio auprès de certains artistes.

Émile Noël – Quel que soit le support, c'est l'événement sonore qui intéresse. Une question qui se pose est : un auteur entend-il le direct, ou le pseudo-direct (car on peut très bien enregistrer sans faire de montage et rediffuser le lendemain) ? Quelle est la différence ?

Georges-Emmanuel Clancier – On n'est pas le même selon qu'on travaille en direct ou en émission enregistrée.

Émile Noël – Je crois en effet qu'un auteur n'a pas la même position quand il sait qu'il enregistre pour une diffusion en différé et quand il sait qu'il parle en direct.

Georges Peyrou – Si je peux répondre à cela, il est évident que pour les artistes interprètes, être en direct crée une émotion particulière. Mais pour un réalisateur, il est important que les comédiens soient dans l'état d'inventer le texte au moment où ils le disent. C'est pour cela que j'ai insisté ici sur la naissance du texte dans leur corps, leur esprit, leur respiration. J'ai eu la chance de travailler avec de très grands acteurs, des acteurs très confirmés comme Alain Cuny, Michel Bouquet, Maria Casarès, mais aussi des jeunes gens qui débutent, comme Stanislas Nordey : mais à vingt ans il inventait ce qu'il disait, il le vivait, même si c'était du Sophocle ! J'ai travaillé avec Robert Pinget, avec Beckett, dans le studio. Pinget se trouvait très bien (Beckett, c'est différent, il ne parle pas ! Il est prudent !), mais il était tout à fait extérieur au texte ; il le disait avec son stylo, mais pas avec sa voix !

Georges-Emmanuel Clancier – J'ai le sentiment que quand nous lisons en silence un poème que nous aimons, par exemple « L'Invitation au voyage » de Baudelaire, nous entendons à la fois ce que nous croyons être notre voix, alliée probablement à la voix de Baudelaire ; nous entendons intérieurement une voix qui est faite probablement d'un alliage entre notre voix et la voix qui habitait le poète lorsqu'il a écrit.

Michel Collomb – Juste un petit élément de réponse à propos de la voix des auteurs. Je crois que beaucoup s'illusionnent sur la plasticité de leur voix et leur capacité à rendre vocalement ce qu'ils ont pu écrire. Je pense à Jean Cocteau, qui a été amené dans la création radiophonique des *Enfants terribles* par Agathe

Mella à remplacer un acteur défaillant après le début des enregistrements. Il s'agissait de jouer Gérard, un des adolescents. Or dès qu'on entend la voix de Cocteau qui est si cultivée, si mûre, l'effet de juvénilité est perdu. Probablement Cocteau, qui avait écrit ce rôle, s'imaginait-il capable de le dire juvénilement.

Émile Noël – Mécaniquement, personne n'entend sa véritable voix. Sauf que des acteurs qui ont fait beaucoup d'enregistrements ou des gens de radio qui ont l'habitude d'entendre leur voix enregistrée sont capables, en s'entendant simplement parler, de savoir quels effets ils font sur leur public. Des gens qui n'ont pas eu l'occasion de s'entendre plusieurs fois enregistrés ne peuvent pas en être capables. La plupart des présentateurs à la radio dorénavant ont des casques qui leur renvoient en temps réel leur voix enregistrée.

Documents

On demande des œuvres après les hors-d'œuvre

Paul GILSON

[D'abord publié dans *The B.B.C. Quarterly*, les cahiers d'études et de recherche de la radiodiffusion nationale britannique, cet article a été repris en 1951 dans l'excellent numéro spécial de *La Nef*, « La Radio, cette inconnue », n°73-74, février-mars 1951, p. 23-28, numéro conçu par Agathe Mella, alors directrice de Paris Inter. Avec une fantaisie incisive jaillissant en fusées et la sûreté de jugement d'un poète, Gilson y revient sur ses débuts d'homme de radio préoccupé d'art dans les années 1930, âge de défiance lentement apprivoisée du côté des écrivains, âge d'enchantement naïf du côté des expérimentateurs de la mise en ondes. Age en fait de tâtonnements, de conquête du métier radiophonique, mais aussi des conventions d'art prématurées, d'une inculture littéraire des metteurs en ondes et symétriquement d'une inculture radiophonique des écrivains. Texte reproduit avec l'autorisation de F.-J. Temple.]

Il y a quinze ans, le premier studio dans lequel j'eus le plaisir de travailler offrait l'aspect d'une boîte à surprises. Un mélangeur, assis devant ses plateaux, passait d'un disque à l'autre, afin de combiner le gazouillis de la fauvette et le grincement d'un chariot. Les écouteurs collés aux oreilles, il maniait les leviers de pick-up avec la même adresse qu'un jongleur. L'aisance dont il témoignait en associant les sons gravés sur les enregistrements et le dialogue des comédiens me rappelait l'Apprenti Sorcier. Mais ce qui m'intrigua surtout, dans ce studio, ce fut le plus ordinaire des placards. Malgré sa banalité, ce meuble semblait chargé de secrets. J'aurais admis volontiers que le musicien de Hamelin y jouait, chaque soir, du pipeau pour les enfants mis au cabinet noir. Le mélangeur, ouvrant l'armoire, en sortit des boîtes en fer blanc, sur lesquelles des étiquettes indiquaient, entre autres : Sonneries de trompettes au camp du Drap d'or et Choix de Sirènes sur l'Hudson. Mon émerveillement l'amusa comme je devais sourire, à mon tour, plus tard, lorsque Mme Maeterlinck découvrit, entre deux scènes de la Princesse Isabelle, qu'on pouvait faire tenir sur un disque l'immensité de la mer avec la plainte du vent et des vagues.

En ce temps-là, la plupart des écrivains reportaient sur la radio la méfiance qu'ils avaient longtemps réservée au cinéma. Le micro n'était pour eux qu'un appareil de transmission de pensée et, cette pensée étant la leur, ils voulaient l'exprimer pour l'éternité. S'ils consentaient à s'adresser aux auditeurs, c'était à la manière des conférenciers qui prennent conscience de leur poids en s'asseyant devant le tapis vert et la carafe d'eau. Lorsqu'on les invitait à parler moins d'un quart d'heure, ils se récriaient, considéraient cette limitation comme une offense personnelle et même, en dernier examen, comme un attentat à la liberté de l'esprit. Je me rappelle un historien du tir à l'arc auquel j'avais demandé trois minutes de souvenirs et qui gémit à la façon de saint Sébastien percé de

flèches en plein cœur. Ces auteurs ignoraient qu'à la radio, plus qu'ailleurs, il faut prendre le temps de faire court. Ils se répétaient : les paroles s'envolent, les écrits restent. Ils laissaient parfois adapter leurs ouvrages, pièces ou romans, mais avec une crainte mêlée d'espoir : la crainte manifeste que leur œuvre serait dénaturée et l'espoir secret d'augmenter le nombre de leurs lecteurs. Les plus indulgents ne trouvaient encore à la radio que prétexte à des essais de physique amusante inspirés de Tom Tit. C'est ainsi que Paul Claudel fut ravi d'entendre un jour l'éruption d'un volcan plus nettement qu'il n'en avait eu le loisir au Japon (il s'agissait, en fait, d'un feu de bois que le metteur en ondes avait enregistré de très près). Je crois, que cette démonstration en studio le décida, mieux que tout autre argument, à confier à la radio le *Livre de Christophe Colomb*.

Soucieux de fuir le théâtre et d'éviter la règle des trois unités, les producteurs partirent avec enthousiasme à la quête des sons, de même que les premiers opérateurs s'étaient aventurés dans la chasse aux images. Ils ne doutaient pas plus que Georges Méliès, au début du cinéma, de tenir un nouveau monde à portée de la main. Nous avions alors une jeunesse de collégiens qui courent vers l'école buissonnière et, délivrés de professeurs, multiplient les exercices de récréation. C'était à qui manierait les noix de coco pour simuler le trot du cheval, à qui viderait un sac de sable sur des balles de ping-pong pour donner l'illusion de l'averse. En ai-je vu des amateurs toujours prêts à pousser le rugissement du lion dans un verre de lampe, à faire tourner le tambour dans lequel des pois cassés imitaient la grêle ! Il suffisait d'agiter une feuille de tôle, et le tonnerre jouait aux boules sur le tapis du studio. Les interprètes se contentaient de reculer d'un pas pour dire : « Au revoir ! », en obtenant un effet d'éloignement, et l'assistant n'avait qu'à claquer une porte postiche pour convaincre les auditeurs que les acteurs étaient sortis. Préoccupés d'innover, les producteurs retrouvaient ainsi la machine à bruits qu'utilisaient les bonimenteurs au temps du film muet, tandis que des musiciens passaient de la polka de *la Machine à coudre* à la *Larme furtive* de Donizetti, selon qu'on voyait sur l'écran une présentation de robes de printemps ou les funérailles de Sarah Bernhardt.

De cette époque, à laquelle l'exaltation des producteurs égalait les réticences des écrivains, date peut-être un malentendu dont les conséquences sont encore appréciables. Ils vivaient étrangers les uns aux autres, en dehors de certains cas d'exception qui n'intéressent déjà plus que les collectionneurs de souvenirs. Les producteurs les mieux doués firent preuve d'imagination, ceux dont les ressources ou la curiosité étaient moindres acquirent jour par jour un métier. Mais tous contribuèrent à répertorier des conventions, à transformer des habitudes en obligations, et les règles qu'ils adoptèrent se traduisirent souvent par une radio en trompe-l'oreille, comparable à la pire peinture en trompe-l'oeil. Il devint impossible de partager les confidences de deux amoureux dans un parc sans être obsédé par le crissement des pas sur le gravier, de suivre un voyageur sur le trottoir d'une cité sans provoquer un embouteillage avec vacarme de klaxons, d'accompagner une inconnue à la gare sans avoir l'impression que les locomotives démarrent en même temps le long des quais du monde entier. Les fantômes eux-mêmes furent soumis à ces exigences, au point qu'un spectre n'entraît plus dans un salon si la pendule ne faisait pas tinter aussitôt les douze

coups de minuit. C'était un bruitage décoratif tel qu'on regrettait la *musique d'ameublement* conçue par Erik Satie.

Ces artifices de surimpression entraînaient rarement la conviction. (Il en va de même au cinéma, où le système de la transparence autorise des héros qui ne quittent pas Hollywood à découvrir Paris dans les glaces d'une automobile.) À défaut de textes, les producteurs trouvèrent des prétextes. Ils atteignirent à la virtuosité avant d'avoir eu des occasions valables de l'éprouver. Un des drames de la radio fut de manquer longtemps de radiodrames. Qu'il s'agisse d'effets d'échos, de réverbération, de détimbrage de voix, les metteurs en ondes connurent assez rapidement tous les tours de leur répertoire. Plusieurs d'entre eux y recoururent, comme un prestidigitateur qui sortirait, sans se lasser, le même lapin du même chapeau melon. Ils redécouvrirent, à l'usage de la radio, que le vrai n'est pas toujours vraisemblable, qu'un froissement de papier devant le micro peut se traduire par un fracas d'immeuble qui s'écroule et le grondement du flot montant par un froissement de papier. En France, au lendemain de la Libération, rien ne fut plus intéressant, dans cet ordre d'idées, que le *Radio-Laboratoire* grâce auquel Albert Riéra et Roger Veillé détaillèrent les recettes de la mise en ondes avec toutes les combinaisons pour varier les sons et la façon de colporter les bruits. À coup sûr, on ne manquait pas de hors-d'œuvre : il restait à trouver des oeuvres.

Les écrivains se laissèrent quand même apprivoiser par la radio, qu'ils avaient boudée avec tant d'insistance. Ils acceptèrent d'écrire à l'intention des auditeurs au lieu de remanier des pièces sur lesquelles le rideau ne s'était pas levé ou des dialogues de films abandonnés au fond d'un tiroir. On déplore seulement que certains d'entre eux, pour la prendre en considération, aient attendu que la radio célèbre son vingt-cinquième anniversaire. Il leur arriva d'être, en effet, tentés par le jeu des variations qu'elle suggère sans penser que producteurs et metteurs en ondes avaient déjà fait beaucoup de bruit (parfois même beaucoup de bruit pour rien). Comme les spécialistes qui s'étaient mis au banc d'essai bien avant la guerre, il était normal qu'ils fussent séduits par l'aisance avec laquelle on peut voyager autour d'un studio, sans souci de l'espace et du temps. Le récitant, dont on souhaitait la disparition, ne cessa d'intervenir à la façon du *Diable boiteux* et de favoriser les écrivains dans leurs expéditions en zigzag. Il continua même de s'exprimer à l'imparfait en termes plus choisis, alors que la radio exige d'abord qu'on fasse acte de présence, qu'on parle au présent de l'indicatif. Et, croyant qu'ils avaient transformé leurs essais en but, des metteurs en ondes se substituèrent avec assurance aux auteurs : ils persistaient à se servir des textes au lieu de les servir.

Je me garderai de prétendre aux généralisations, dont on sait qu'elles sont d'ordinaire hâtives et prématurées. On me permettra pourtant d'exprimer un regret : celui que tous les écrivains conquis par la radio n'aient pas eu le temps d'estimer le travail de recherche des spécialistes et que les metteurs en ondes, ces internes des studios, ne se soient pas livrés davantage à ce *vice impuni* : la lecture. À supposer qu'auteurs et producteurs se rejoignent au point de rencontre idéal, ils n'y verraient pas le poteau qui leur indiquerait la marche à suivre afin d'arriver jusqu'aux auditeurs. Mais nous compterions certainement plus d'émissions où se retrouveraient les qualités que Max Jacob exigeait du poème

en prose, et qui sont valables pour la radio. Quel que soit le genre auquel il appartienne, chaque programme aurait son style et serait situé. On pourrait dénombrer les ouvrages qui témoignent de cette volonté de création, qui vivent dans une atmosphère spéciale. On en trouverait même beaucoup qui sont antérieurs à la radio, mais qui gardent à la radio leur pouvoir. Il me suffira d'en citer deux qui n'ont l'un avec l'autre aucun rapport. Le premier, c'est *l'Enfant et les Sortilèges*, de Maurice Ravel; le second, *le Pain de Ménage*, de Jules Renard. Avant l'épreuve du microphone, ils n'ont, l'un comme l'autre, aucune préparation à subir.

Je me rappelle encore une matinée au cours de laquelle Jacques Copeau et Valentine Tessier interprétaient *le Pain de Ménage* en studio. Ils le jouaient avec la même intelligence du texte et le même naturel que sur le plateau du Vieux-Colombier. Mais ils s'arrêtèrent en voyant grimacer le metteur en ondes à travers la vitre de la cabine d'enregistrement. « Vous ne semblez pas satisfait ? remarqua Jacques Copeau. - Non, répondit franchement le metteur en ondes, écoutez ! » Il lui fit alors entendre un premier disque, et Jacques Copeau déclara « Vous avez raison, j'ai compris. » La scène était, en effet, semblable à celles qu'on transmet des théâtres, où les comédiens s'adressent aux spectateurs par-dessus la rampe et ne se soucient pas du micro. Jacques Copeau, Valentine Tessier recommencèrent, et la façon dont ils jouèrent l'acte de Jules Renard atteignit une telle vérité que j'avais l'impression de surprendre une confidence. Ainsi, Jacques Copeau ne se donnait pas seulement la leçon, mais en donnait une, et c'est, à la radio, l'une des meilleures qu'il m'ait été permis de prendre.

Programmes du Club d'Essai en 1946 et 1947

[En 1947 paraît le premier et unique cahier de *La Chambre d'écho*, luxueuse revue tirée à six cents exemplaires sur vélin de Marais, destinée, dans l'esprit de Tardieu, à refléter et accompagner les travaux du Club d'Essai. Le cahier se termine, sous le titre « Un an de recherches », par une liste de ses principaux responsables, de ses réalisations depuis sa création en mars 1946, de ses projets pour 1947. Nous reproduisons ici cette liste, à l'exception des Emissions musicales.]

Le Club d'Essai a tenu à s'assurer, pour chaque catégorie d'émissions, des conseils de personnalités compétentes

COMITÉ DE RECHERCHES RADIOPHONIQUES

MM. PAUL GILSON, ARNO CHARLES-BRUN, PAUL DERMÉE, SERGE MOREUX, SAMY SIMON, PIERRE SCHAEFFER.

COMITÉ MUSICAL

MM. ROLAND-MANUEL, SCHAEFFNER, SOUVCHINSKY, BARRAUD, DÉSORMIÈRE, HOROWICZ.

COMITÉ LITTÉRAIRE

MM. MARCEL ARLAND, MAURICE DE GANDILLAC, JACQUES HEURGON, JACQUES LEMARCHAND, FRANCIS PONGE, RAYMOND QUENEAU, PIERRE SEGHERS.

COMITÉ DRAMATIQUE

MME SIMONE JOLLIVET, Mlle NICOLE OBEY ; MM. PIERRE BARBIER, ÉTIENNE FUZELIER, GEORGES NEVEUX, P.-A. TOUCHARD.

[...]

LE CLUB D'ESSAI DE LA RADIODIFFUSION FRANÇAISE

a été fondé en Mars 1946 sur décision de M. Wladimir Porché, Directeur général.

La direction artistique en a été confiée à M. J. Tardieu, assisté de : R. Pradalié pour les Programmes, Mlle Ch. Barraud pour la Musique, MM. C. Oeonomo pour les Lettres, P.-L. Mignon pour les Dramatiques, P. Arnaud pour les Variétés, J. Peuchmaurd pour les Documentaires.

Ses émissions, d'abord diffusées par l'émetteur Parisien de 315 m. 80 et limitées à trois soirées par semaine, étendues ensuite à un programme quotidien de 2 h. 30, font actuellement partie du programme continu diffusé chaque jour,

de 6 h. 30 à 24 h., par l'émetteur de Rueil-Malmaison (491 m. 80), sous l'appellation : Paris-Inter. Dès sa création, le Club d'Essai a bénéficié du personnel technique et des installations de l'ancien « Studio d'Essai », fondé en 1942 par Pierre Schaeffer.

Ce personnel hors pair forme actuellement l'équipe de base du nouvel organisme et se compose de :

MM. Falaize, Chef de Centre,

Bérard, Régisseur général.

François, Giacobbi, Godet et Verchère, Ingénieurs du son.

Mme Olga Lencement, Assistante de production.

Le Club d'Essai a présenté en 1946 et présentera en 1947 les productions suivantes :

I. - ÉMISSIONS MUSICALES

[...]

II. - ÉMISSIONS LITTÉRAIRES

ART RADIOPHONIQUE

SÉRIES :

LES PIONNIERS DU DRAME RADIOPHONIQUE. Premières œuvres dramatiques françaises écrites pour le micro. (Rétrospective due en grande partie aux reconstitutions de Paul Dermée et Paul Castan).

L'ART RADIOPHONIQUE VIVANT. Série faisant suite à la précédente et portant sur les années récentes.

PRODUCTIONS DU SERVICE D'ÉTUDES DES MAISONS DE LA RADIO. Notamment : *Vie et mort d'un atome*, *A la recherche du temps qu'il fera*, *Les armes nouvelles*, *De la loupe à l'ultra-microscope*, *Planètes et dieux*, etc... Série dirigée par Jean Matras et Léon Conturie.

LA NOUVELLE RADIOPHONIQUE. Notamment : *Port aux Rêves*, de Roger Richard ; *la Vénus d'Ille*, adaptation de Mérimée, par P.-F. Lacôme ; *Sire Hallelwyn*, légende dramatique d'après Michel de Ghelderode ; *Johnny l'Ours*, d'après Steinbeck ; *le Voleur de Voix*, par Roger Richard ; *le Grand Chaperon Rouge et le Mariage du Père Noël*, fables radiophoniques par Pierre Peyrou, musique de J.-W. Garrett ; *El Verdugo*, d'après Balzac ; *Typhon sur Santa-Stella*, d'après J. Morawska ; *Sans arrêt jusqu'à Utopia*, etc., etc...

CONTES ET ROMANS

SÉRIES :

ONDES ET ONDINES. Contes d'Andersen adaptés par Jean Thévenot (8 épisodes).

LA CHARTREUSE DE PARME, d'après Stendhal, par Jacques Lecour, Réalisation Maurice Cazeneuve (4 épisodes).

LA COMÉDIE HUMAINE. Adaptation libre d'après Balzac, par Serge Nadaud et Fanny Beaufranc, avec Jean Chevrier (10 épisodes).

LES TROIS MOUSQUETAIRES. Adaptation humoristique libre, d'après Dumas père, par Pierre Latour, avec le Quatuor vocal des Compagnons de Route (16 épisodes).

UN HOMME, UNE OEUVRE Témoignages des contemporains de : Paul Valéry, Charles Péguy, Marcel Proust, Jacques Rivière, Saint-Exupéry, etc., etc..., par Pierre Desgraupes et Pierre Dumayet.

LANGAGE ET POÉSIE. Études sur la prononciation exacte des langues mortes ou vivantes en poésie, avec : Robert Speaight, Jean Amrouche, etc., par Jacques Dombasle.

MUSIQUE ET LONGITUDES. Série d'émissions de 15 minutes sur les techniques et instruments de musique exotique primitifs, par : Gilbert Rouget, Gérard Duchêne, Marcel Lupovici, Pierre Sipriot.

BEAU LANGAGE, BELLES LECTURES. Textes lus par : Jean-Louis Barrault, André Gide, Jean Schlumberger, Alain Cuny, Berthe Bovy, Michel Vitold, Andrée Clément, Jean Cocteau, Colette, Aragon, etc., etc...

LES MOTS ET LES SONS. Poésie et Musique aux XVe et XVIe siècles, par Marcel Couraud et Dominique Aury.

VARIÉTÉS ENCYCLOPÉDIQUES, avec la participation de hautes personnalités scientifiques telles que : Jean Rostand, Paul Couderc, le duc de Grammont, etc., etc...

TRANCHES DE VIE. Montages sur quelques professions libérales modernes, par Pierre Seghers.

LES APPRENTIS DE LA PLANÈTE. Émission universitaire internationale, par Pierre Schaeffer et Bernard Blin.

M. X... VOUS RECEVRA CE SOIR. Entretiens privés avec quelques personnalités telles que : Léon-Paul Fargue, Armand Salacrou, Arthur Honegger, Charles Dullin, Daragnès, etc... Production Albert Riéra.

ÉMISSIONS DIVERSES

La Naissance de la Paix, ballet radiophonique d'Aragon, d'après des vers de circonstance de René Descartes. Musique de Jacques Chailley.

Le Pacte, adaptation d'un conte oublié de Dickens par Charles Dullin et Simone Jollivet, avec Charles Dullin, Claude Desailly, etc... Réalisation Guy Delaunay.

Brumes et Mistral (Wagner, Nietzsche, Bizet) ; Beethoven et Hugo, Mozart et Giraudoux. Essais de parallèles, par C. Oeconoמו.

Prométhée mal enchaîné. Adaptation d'après l'œuvre et sous la direction d'André Gide, par Jean Matras.

Par ennui. Adaptation d'après Gorki, par Jean-Jacques Vierende.

Le Nez. Adaptation d'après Nicolas Gogol, par J. -J. Vierende, etc., etc...

PROCHAINES RÉALISATIONS

Les Thibault, en 18 épisodes, d'après l'œuvre de Roger Martin du Gard. Adaptation par Jacques Lecour. Avec : Pierre Renoir, Michel Bouquet, Jean Chevrier, Madeleine Robinson, Pierre Larquey, Marie-Hélène Dasté, etc... Réalisation Maurice Cazeneuve.

Le Roman à Musique. Série sur le roman mondial actuel ; *Vie illustrée* de F.-G. Lorca ; *Reportages historiques* à travers les vieilles villes de France, etc..., par Louis Parrot.

Penser à haute voix. Série de dialogues puisés dans les textes de l'Antiquité et dans le fonds classique de tous les temps, par Maurice de Gandillac. Réalisation Bronislaw Horowicz.

Six nouvelles italiennes, de Bandello, adaptées par Jean Lescure.

III. - ÉMISSIONS DRAMATIQUES

CYCLE DU THÉÂTRE ANTIQUE

Présenté par Jacques Heurgon, réalisé par Bronislaw Horowicz. Musiques originales de Pierre Lamier, Daniel Lesur, Émile Damais, René Challan, Ivan Devriès.

Le Retour d'Ulysse, d'Homère ; *Prométhée*, d'Eschyle ; *Electre*, de Sophocle ;

Hippolyte, d'Euripide, *Le Cyclope*, d'Euripide ; *Les Nuées*, d'Aristophane ;

La Belle-mère, de Térence ; *La Farce de la Marmite*, de Plaute ; *Médée*, de Sénèque avec Ludmilla Pitoëff.

Les Chances, de Fletcher. Adaptation de Pierre Rolland. Musique d'Ivan Devriès. Réalisation H. Souveyran.

Le Revizor, de Gogol. Adaptation et réalisation Br. Horowicz.

Le Critique, de Sheridan. Adaptation d'André Gintz. Musique de Louis Aubert. Réalisation Jacques Reynier.

Le Fourbe de Séville et le Convive de Pierre, de Tirso de Molina. Adaptation de Jean Loynel. Musique de D. Lesur. Réalisation Br. Horowicz.

César et Cléopâtre, de Bernard Shaw. Traduction Hamon. Adaptation et réalisation de Pierre Barbier. Musique de Claude Pascal.

Hamlet, de Shakespeare. Adaptation André Gintz. Musique de Jean Wiener. Réalisation Albert Riéra.

Malborough s'en va-t-en guerre, de Marcel Achard. Musique de Georges Auric. Présentation de Paul-Louis Mignon. Réalisation Jacques Reynier.

Antigone, de Jean Cocteau et *C'est aujourd'hui vendredi* d'E. Hemingway, traduction M. Duhamel. Présentation P.-L. Mignon. Réalisation Maurice Cazeneuve.

Quat-Quoat, d'Audiberti. Présentation de Jacques Peuchmaurd. Réalisation de Jacques Reynier, avec la Compagnie du Myrmidon.

La Comédie de la Nativité, de Marguerite de Navarre. Présentation P.-L. Mignon. Réalisation Br. Horowicz. Choeurs avec le concours de la Chorale Marcel Couraud.

Les Amants cornéliens. Scènes présentées par P.-L. Mignon. Réalisation Albert Riéra.

La Jalousie du Barbouillé, de Molière ; *Voyage à trois étoiles*, de Charles Cros ; *Silvérie*, d'Alphonse Allais et Tristan Bernard. Présentation et réalisation de François Billetdoux. Musique de Claude Arrieu.

VARIÉTÉS DRAMATIQUES

L'Office du gag. Émissions de B. Taladoire. Réalisation de Jacques Reynier.

MONTAGES DRAMATIQUES

par P.-L. Mignon et J. Peuchmaurd

Maria, d'André Obey, à la Comédie des Champs-Élysées ; *Divines paroles*, de R. del Valle Inclan, au Théâtre des Mathurins ; *Laisse parler Jacob*, au théâtre Agnès Capri ; *Des Souris et des Hommes*, de Steinbeck, au théâtre Hébertot.

DRAMES LYRIQUES

Berlioz interprète de Goethe. Montage de Br. Horowicz et P.-L. Mignon sur *le Faust* de Goethe et *la Damnation de Faust* de Berlioz.

THÉÂTRE DE LA FOIRE

a) COMÉDIES DU XVIII^e SIÈCLE, adaptées par Étienne Fuzelier :

1) *La queue de Vérité* ; 2) *La Boîte de Pandore* ; 3) *La Tête noire* ; 4) *La Foire aux Fées*.

b) COMÉDIES NOUVELLES, d'Étienne Fuzelier :

1) *Arlequin roi du marché noir* ; 2) *Arlequin à la Conférence de la Paix*.

Musique de Claude Arrieu et de Marc Vaubourgoin. Réalisation Jacques Reynier.

PROCHAINES RÉALISATIONS

Notre petite ville, de Thornton Wilder. Adaptation de Jean Mauclair. Présentation de P.-L. Mignon. Réalisation Jacques Reynier. Avec la Compagnie des Masques de Cl. Maritz.

La Duchesse d'Amalfi, de Webster. Adaptation de Pierre Rolland. Musique de Sager. Réalisation A. Soubeyran.

LES DRAMES ÉCLAIRS DE M. STRAPONTIN, par Pierre Latour (*Hernani*, *la Porteuse de pain*, *Ruy Blas*).

DRAMES LYRIQUES. Montages de Br. Horowicz et P.-L. Mignon.

Sur *le Mariage de Figaro*, de Beaumarchais et *les Noces de Figaro*, de Mozart ; sur *le Tricorne*, par Jean Loynel, d'après Alarcon et *le Tricorne* de Manuel de Falla ; sur *Carmen*, de P. Mérimée et *Carmen*, de G. Bizet ; sur *Don Juan*, de Hoffman et *Don Juan*, de Mozart.

MÉLOS. Présentation par Pierre Le Rouzic des principaux mélodrames du XIXe siècle.

IV. - ÉMISSIONS DE VARIÉTÉS

SÉRIES :

LA BARAQUE BAROQUE, par Henri-Charles Richard, avec Jeanne Fusier-Gir.

LES ANES ROUGES, variétés littéraires et musicales, par Hubert Degex et François Billetdoux. Entre autres : *La grande auberge*, *Chronique des cœurs brisés*, *Opéra biographique*, *le Retour de Lalley*, *Au paradis avec les Anes*, etc...

CABARETS D'AUTREFOIS, histoire des chansonniers parisiens depuis le XVIIIe siècle jusqu'à l'époque du Chat-Noir, par Br. Horowicz.

LE DESSIN ANIMÉ SONORE, par Marie-Louise Bataille et Paul Benoît.

SCÉNARIO-EXPRESS, par Étienne Fuzelier et Bernard Véron. Entre autres *le Mystère de la valise*, *De la fange à l'azur*, *l'Argent maudit*, etc...

LES SCÉNARISTES MALGRÉ EUX, suite de la série précédente. Entre autres : *Virgile*, *l'Opiniâtre M. Aristée*, *Fontenelle*, *la Belle et le Goûteux*, *Scarron*, *le Gentleman du Pérou*, *Hérodote*, *la Fille du Pharaon*, etc...

LA VEILLÉE DES CHAUMIÈRES. Conversation à bâtons rompus entre Jean Follain, Pierre Emmanuel, Marguerite Pifteau, Pierre Asso, etc., par Albert Riéra.

En outre, au cours des diverses émissions de Variétés, se sont fait entendre les voix de : Agnès Capri, Yves Montand, Joseph Kosma, Francis Blanche, Jean-Roger Caussimon, Mathilde Casadessus, Yves Deniau, Jean Rigaud, Édith Fontaine, Olivier Hussenot, Jean Grenier, les Compagnons de Route, les mélodistes Si, Sol, Si, Jean Boredon, etc., etc...

PROCHAINES RÉALISATIONS

TROIS GARS QUI CHANTENT. Chansons inédites de Pierre Latour, Caussimon, Mouloudji, etc...

LA PÊCHE AUX ÉTOILES, par Henri Kubnik. Recherche de futures vedettes.

CHANSONS ET POÉSIES, par Jacques Prévert et Joseph Kosma.

LA CABINE TÉLÉPHONIQUE. Une devinette radiophonique, par José Bernhardt.

GIROUETTES ET FUMÉES. Fantaisie poétique et musicale en plusieurs épisodes, sur une idée de Jean Martin. Textes de Henri-Charles Richard. Illustrations sonores de Janine de Waleyne. Réalisation : Guy Delaunay, etc., etc...

V. - ÉMISSIONS D'ACTUALITÉS

L'ESPRIT DE PARIS, présenté par Roger Lannes, et PAROLES DE PARIS.

Au cours de ces émissions se sont fait entendre : Marcel Achard, Aragon, Marcel Arland, Antonin Artaud, Gabriel Audisio, André Breton, Jean Cassou, Paul Claudel, Jean Cocteau, Georges Duhamel, Ronald Duncan, Paul Eluard, Pierre Emmanuel, André Gide, Léo Larguier, Edward Sackville-West, Paul Langevin, Henri Wallon, Elsa Barraine, Henri Sauguet, Georges Van Parks, Jean

Dubuffet, Fernand Léger, Touchagues, Jean-Louis Barrault, Marie Bell, Pierre Blanchard, Charles Dullin, Maurice Escande, Marcel Herrand, Louis Jouvet, Fernand Ledoux, Michèle Morgan, Edith Piaf, Madeleine Renaud, Raymond Rouleau, Robert Speaight.

QU'EN PENSE LE PUBLIC ?

Cinéma, par Philippe Brunet et Ned Rival.

Théâtre, Arts et Lettres, par Michel Pernet, Paul-Louis Mignon et Jacques Peuchmaurd.

THÉÂTRE DU MONDE

1) Actualités mondiales.

2) Documentaires :

Plaisir des sports, par Pierre Caminade ; *Paris-Brest*, documentaire sur la S.N.C.F., par René Guignard et Jacques Peuchmaurd.

En préparation :

La vie bénédictine, par Jean Follain ; *Vie d'une usine*, *Vie d'un hôpital*, par Henri-François Rey.

VI. - PRODUCTIONS HORS-SÉRIE

1) En collaboration avec Mme Agathe Mella, le Club d'Essai a réalisé :

Ithaque délivrée. Opéra radiophonique en deux journées, tiré de *l'Odyssée*, par Edward Sackville-West. Musique de Benjamin Britten. Avec : Pierre Renou, Marie-Hélène Dasté, Michel Vitold, François Vibert, etc..., sous la direction artistique de Jean-Louis Barrault. Réalisation J.-J. Vierende et C. Oeconomou. Prise de son : Jean Godet.

Silence sur la ville. Film radiophonique de Nicole Obey. Musique d'Elsa Barraine. Avec : Berthe Bovy, André Valmy, etc...

Le livre de Christophe Colomb, de Paul Claudel. Musique originale d'André Jollivet. Production de Paul-Louis Mignon. Réalisation Maurice Cazeneuve.

Les Enfants terribles. Adaptation de l'œuvre de Jean Cocteau, par Agathe Mella. Musique de Henri Sauguet. Avec : Jean Cocteau, Jean Marais, Josette Day, Sylvia Montfort, etc...

2) PANORAMAS DES NATIONS. Le Club d'Essai compte réaliser des « Portraits radiophoniques » de différents pays, envisagés sous leurs principaux aspects esthétiques : légendes et histoire, folklore, poésie, musique, romans, théâtre.

Déjà réalisé : *Panorama roumain* (durée : 3 h. 30). Producteur : Marcel Lupovici. Rédaction : Victor Ionesco. Direction musicale : Marcel Mihalovici. Réalisation : Jean-Jacques Vierende.

En projet : *Soirée danoise* (direction : G. Gérard-Arlberg) ; *Soirée polonaise* (direction : Br. Horowicz) ; *Soirée helvétique* (direction : Benjamin Romieu) ; *Soirée anglaise* (direction : Pierre Emmanuel) ; *Soirée américaine* (direction : Raymond Queneau) ; *Soirée hellénique* (direction : Constantin Oeconomou) ; *Soirée italienne* (direction : Jacques Heurgon) ; *Soirée russe*, *Soirée belge*, *Soirée canadienne*, etc., etc...

Le Club d'Essai et son apport à l'effort culturel de la Radiodiffusion-Télévision française

Jean TARDIEU

[Prononcé lors de la Réunion internationale des directeurs et producteurs de programmes culturels radiophoniques, tenue à Paris du 29 mai au 1^{er} juin 1956, ce texte a paru dans le n°23 des *Cahiers du Centre de documentation* de l'Unesco (décembre 1956, p. 27-33), intitulé « Les programmes culturels radiophoniques. Quelques expériences ». Comme quelques autres, il n'a pas été versé en 1969 dans *Grandeurs et faiblesses de la radio*, ouvrage collectif reprenant notamment, parmi huit articles de Tardieu, deux de ses réflexions les plus importantes sur le sujet qui nous occupe : « Littérature et radio » et « Poésie et radio ». Texte publié avec l'aimable autorisation d'Alix Turolla Tardieu]

Pour définir le rôle du Club d'Essai dans l'ensemble de l'effort culturel de la RTF, permettez-moi d'emprunter d'abord une image à l'horticulture et à la botanique. Si l'on considère ce service en tant que producteur de programmes, on peut dire qu'il représente, dans l'immense herbier radiophonique, une espèce *hybride*. En effet, né pour activer l'éclosion d'un art radiophonique autonome, il a multiplié ses floraisons en mille directions différentes, poussé ses branches et ses rameaux le plus loin possible dans la vie artistique contemporaine. Mais ses racines plongent profondément dans le riche terreau de notre patrimoine culturel et artistique. D'autre part, du point de vue de la conception des programmes proprement dits, le Club d'Essai est aussi une formule intermédiaire entre un laboratoire de création artistique et le Troisième Programme de la BBC, dont il est d'ailleurs contemporain, puisqu'ils ont été créés l'un et l'autre il y a dix ans. Lorsque enfin, on considère le Club d'Essai dans le temps, dans son évolution au cours des années passées, on remarque, d'une part, qu'il est né d'un organisme purement expérimental, le « Studio d'Essai », et que, d'autre part, il a donné lui-même naissance à un institut de recherche qui étudie scientifiquement la radio et la télévision sous leurs divers aspects : le « Centre d'Etudes de Radio-Télévision ».

Or, cette évolution qui s'est accomplie dans l'espace d'une quinzaine d'années à peine, paraît significative lorsqu'on sait avec quelle rapidité évoluent les arts de notre temps, et particulièrement ceux qui, comme le cinéma, la radio ou la télévision, sont intimement liés à une grande découverte scientifique et à la croissance accélérée des applications techniques. Alors que les grandes disciplines historiques de l'Art mettaient des siècles à passer de leur enfance à leur âge mûr, de leurs « primitifs » à leurs « classiques », il a fallu quelques années seulement à un art comme la radio pour accomplir la même évolution.

Voilà pourquoi, dans un domaine restreint, qui n'est certainement qu'un exemple entre tant d'autres, un organisme comme celui dont il est question ici reflète, dans sa vie brève mais bien remplie, les trois principales étapes de l'art radiophonique.

La première étape - celle du « Studio d'Essai », tel que l'avait conçu Pierre Schaeffer - est celle de la découverte merveilleuse d'un nouveau moyen d'expression purement consacré à l'exploration du champ auditif ; c'est l'approfondissement de ce champ, c'est la constitution d'un langage allusif et elliptique qui crée ses métaphores, donne une traduction nouvelle de l'espace, s'enivre de la possibilité de recréer le temps, de le resserrer ou de l'étirer à volonté.

La seconde étape - celle du « Club d'Essai », tel qu'il existe aujourd'hui - est l'utilisation massive, au rythme d'un programme réduit mais régulier, de tous les moyens découverts précédemment ; c'est le perfectionnement de ces moyens et leur application à tous les domaines de l'art radiophonique - de la fantaisie comique au documentaire, de la chanson au drame lyrique, de la musique au théâtre - c'est la recherche de la qualité dans ces divers domaines, sans concession à la facilité et c'est enfin le désir de contribuer à la vie artistique en général par la création d'œuvres valables en elles-mêmes. A ce titre, le Club d'Essai signifie la recherche patiente, obstinée, systématique des talents nouveaux - talents de créateurs ou d'interprètes - ainsi que la volonté d'amener à la radio les grands talents reconnus qui, venus de la littérature ou de la musique, peuvent trouver, face au micro, un nouveau champ d'expérience, une nouvelle façon d'atteindre leur public et qui, du même coup, enrichissent et ennoblissent l'art radiophonique.

La troisième étape, enfin, celle du « Centre d'Etudes de Radio-Télévision », est l'âge de la prise de conscience et de la réflexion ; c'est l'âge classique, si l'on veut, c'est la radio et la télévision qui s'interrogent sur leur proche passé et sur leur vaste avenir et qui, se posant les trois questions fondamentales - Quoi ? Comment ? Pourquoi ? - cherchent à se mieux connaître elles-mêmes, en même temps qu'à mieux connaître le public auquel elles s'adressent, ainsi que l'étendue de leurs responsabilités vis-à-vis de ce public.

En fait, la dernière « étape » n'a pas mis un terme à la précédente, puisque le Club d'Essai et le Centre d'Etudes poursuivent leur route côte à côte, dans un même département administratif, et se rendent de mutuels services : par exemple le Club d'Essai prête son antenne aux productions du Centre d'Etudes et le Centre d'Etudes envoie au Club d'Essai les talents nouveaux qu'il a découverts et formés. Ce qui les différencie c'est que le Centre d'Etudes, service scientifique, poursuit des recherches expérimentales dans tous les domaines qui concernent la radio - de la psychologie de l'auditeur à la sociologie du public, de l'étude de la voix à la transformation des sons, de l'esthétique poétique à l'esthétique musicale, de la prononciation à la jurisprudence - et qu'à ce titre il englobe aussi les prestigieuses recherches de Pierre Schaeffer et de son groupe de Musique Concrète, tandis que le Club d'Essai proprement dit est resté, avant tout, ce qu'il était dès sa fondation il y a dix ans : un service de production, chargé d'assurer régulièrement un programme où se font jour les tentatives les plus diverses.

C'est ainsi qu'en diffusant sur l'antenne, suivant les époques, de cinq à dix heures d'émissions par semaine, soit sur son propre émetteur, soit en « invité » dans le cadre de l'un des trois grands programmes, le Club d'Essai a produit, au cours de ces dix années *plusieurs milliers* d'heures d'émissions. Mais ici, ce n'est pas la quantité qui compte et les statistiques ne prouvent rien, c'est la qualité qui importe et surtout les effets proches ou lointains d'une action qui tend vers le renouvellement continu des idées, des formes, du personnel artistique, ainsi que vers l'enrichissement des auditeurs sur le plan culturel. Plus récemment - il y a un peu plus de deux ans - une nouvelle tâche a été dévolue au Club d'Essai : celle de créer un programme spécial, de caractère expérimental, en « Modulation de fréquence ». Le Club d'Essai a pris à cœur cette charge importante qui exige la préparation et la réalisation d'un programme quotidien, presque exclusivement musical, de plusieurs heures (de 14 heures à 23 heures) et, là encore, il a apporté ses préoccupations de toujours, son goût marqué pour les programmes de haute qualité artistique et culturelle, tout en cherchant à éviter le pédantisme et à profiter de l'expérience du Centre d'Etudes.

Le Club d'Essai, le Centre d'Etudes et le Programme en Modulation de fréquence, qui sont, comme je l'ai dit, groupés dans le même département au sein de la Direction des émissions artistiques, sont donc riches, à l'heure actuelle, d'une expérience qui compte plus de 10 000 heures d'émissions. Aussi serait-il vain et fastidieux de vouloir donner de cette expérience une idée même approximative par une simple énumération de titres d'émissions ou de noms de collaborateurs. Ce qui me paraît préférable, c'est d'essayer de dégager, d'une part, les buts que le Club d'Essai s'est assignés pour ses divers programmes, que ce soit pour son programme « d'avant-garde » ou pour son programme musical en modulation de fréquence et, d'autre part, d'indiquer par quels « principes » fondamentaux ou, plus simplement, par quelles remarques de base il a été guidé dans ce travail.

En ce qui concerne les buts et le rôle du Club d'Essai, en tant que service de recherches, on peut les résumer de la façon suivante :

- recherches de contenus (oeuvres peu connues, anciennes et modernes) ;
- recherches de formes (création d'œuvres radiophoniques originales) ;
- recherches de techniques (utilisation maximum des moyens d'expression électro-acoustiques et de la mise en ondes) ;
- recherches de talents nouveaux (ou nouvellement conquis à la radio) ;
- reflet des activités des jeunes (dans tous les domaines de la vie artistique).

Quant aux « principes » qui ont guidé l'action du Club d'Essai, ils sont contenus dans les quelques remarques suivantes. Lorsque l'on considère le développement des nouveaux moyens techniques de diffusion et principalement de la radio et de la télévision, on est frappé du fait que ces moyens nous apportent - ou permettent d'apporter dans leurs utilisations les plus hautes - une prise *directe*, concrète, immédiate sur la réalité et surtout sur la réalité humaine. Entre l'imprimé, d'une part, qui évoque les choses par des *mots*, c'est-à-dire, en fait, par des concepts, donc par un moyen abstrait et, d'autre part, la radio qui,

étayée par l'enregistrement sonore, nous apporte les sons et les voix authentiques du monde, ou la télévision qui, étayée par le cinéma, nous en apporte une image véridique, il y a une grande différence de nature.

Dans le premier cas (le livre) il est fait appel à la connaissance intellectuelle, au raisonnement, à l'exercice de la mémoire, au maniement des idées, ou encore à l'imagination pure. Dans le second cas (la radiodiffusion et la télévision) on fait appel d'abord et avant tout à la sensibilité, à l'émotion, à l'affectivité. On déclenche chez l'auditeur ou le spectateur un certain nombre d'impressions, de chocs émotifs. Ces chocs peuvent, certes, demeurer sans résonance, mais, par exemple, lorsqu'il s'agit de *chocs d'ordre esthétique*, ceux-ci sont eux-mêmes porteurs d'un message plus profond et peuvent, de résonance en résonance et, en quelque sorte, d'onde en onde, gagner les régions supérieures de l'intellect.

Une première conséquence de cette remarque c'est que l'on ne peut pas, *a priori* et en bloc, condamner un tel processus, sous prétexte que cette approche *sensible* ou *sensorielle* serait, dans l'ordre des valeurs, « inférieure » à l'approche purement intellectuelle. Non, il n'y a pas là une hiérarchie, une différence de niveau, mais une simple différence de *nature* et il est bien évident, lorsqu'il est question de la connaissance esthétique, que l'approche sensible est de beaucoup la plus riche. A cet égard, en effet, tout se passe comme si les progrès gigantesques de la reproduction et de la diffusion des sons et des images avaient, en quelque sorte, débarrassé l'œil et l'oreille de tout un fatras d'erreurs, d'approximations sans saveur et sans vie, de tout un brouillard, de toute une poussière qui les obscurcissait. Désormais ce sont vraiment les voix originales que l'on entend, ce sont vraiment les sons particuliers des instruments et, au cinéma et à la télévision, les images vraies des gens et des choses, qui sont reproduites d'une façon chaque jour plus juste et plus fidèle et apportés au domicile de chacun de nous.

La première conséquence de ce fait - le bon sens suffit à l'indiquer - c'est ce que j'appellerais « l'abolition des privilèges » de la connaissance et de la culture. Désormais, des millions de gens peuvent avoir une idée exacte d'une œuvre musicale ou littéraire qu'ils n'auraient jamais pu connaître autrement, alors qu'autrefois ce bienfait était réservé à un petit nombre de privilégiés.

Une deuxième conséquence de ce caractère d'*immédiateté*, de contact direct, de prise directe sur les œuvres et les choses offertes par les nouveaux moyens techniques (ce que j'appellerais volontiers, en empruntant le mot aux procédés d'enregistrement sonore, la « haute fidélité »), une deuxième conséquence c'est que ces moyens, en agissant d'abord sur la sensibilité, peuvent être efficaces alors même que l'attention consciente n'est pas tout entière engagée. Ils agissent alors en quelque sorte comme des éclaireurs, ils éveillent la sensibilité, puis la curiosité et la connaissance. Un éclair, une image, un texte court, un mouvement d'une symphonie, suffisent à donner le coup de foudre de la connaissance sensible. On pourrait, certes, mettre cette constatation, non à l'actif mais au passif des moyens techniques. On a parlé souvent du danger de passivité de l'esprit, de chute de l'attention, donc de baisse du niveau intellectuel que risque, par exemple, d'entraîner l'abandon aux programmes « tout faits » de la radio. Je ne suis pas absolument convaincu que ce soit exact. Je pense qu'il

faut mettre chaque moyen à sa place et le considérer dans l'étendue ou la limite de ses possibilités. Il est, en effet, dans la *nature* de l'image esthétique, sonore ou visuelle, d'être efficace avec brièveté, d'être perçue et enregistrée rapidement par notre esprit, donc avec un effort d'attention minime. Mais ce n'est pas là l'important ; une fois le seuil franchi, ce qui importe, c'est ce qui se passe ensuite, ce qui se développe dans l'intelligence à partir de ce point, à partir de ce choc qui peut avoir été quasi instantané, voire même presque inconsciemment perçu.

Une troisième remarque - qui découle des précédentes - c'est que la radio - en lançant à travers l'espace cette pluie d'impressions justes, de paroles vraies, de voix et d'œuvres authentiques procède par une sorte d'arrosage, à la manière des nuages. Ce que nous faisons, qu'on me permette de risquer cette expression, c'est de la « météorologie » culturelle. Un grand philosophe français contemporain, Gaston Bachelard, au cours d'une conférence prononcée au Centre d'Etudes a dit que, grâce à la radio, il y avait désormais autour de la terre une circulation permanente de paroles en suspension qui transportent une part importante du savoir humain, et il a proposé de baptiser cette sphère d'ondes parlantes du beau nom de « logosphère ». Eh bien, nous croyons que le rôle de tout organisme producteur d'émissions culturelles est de contribuer à enrichir autant que possible cette « logosphère », afin d'offrir à quiconque, à tout moment, la possibilité de puiser dans les richesses de la culture et de l'art, de recevoir le choc initiateur, la parcelle de poésie ou de musique, la parcelle de savoir qui suffit quelquefois pour éveiller un esprit à des curiosités plus hautes ou, qui sait, pour susciter une vocation.

Et sans doute est-il bon, est-il nécessaire - et c'est une des tâches de notre Centre d'Etudes ainsi que du Service des relations avec les auditeurs de la RTF - d'essayer de se faire une idée aussi juste que possible de l'étendue, de la nature psychologique et sociologique du public, ainsi que d'établir un contact aussi grand que possible entre l'émetteur et l'auditeur, entre le producteur et le consommateur. Cependant, je ne crois pas qu'il faille se limiter absolument à ce caractère directionnel, spécialisé de l'émission par rapport à tel public. Il faut - et d'ailleurs c'est le principe même de toute radio - qu'il y ait une marge d'imprévu, de flottement entre les divers programmes et les diverses catégories d'auditeurs. Il faut que, d'une catégorie à l'autre, il puisse y avoir migration, bref, il faut une collaboration entre la volonté consciente et le hasard - collaboration qui est toujours si féconde en matière d'art et de culture.

Tels sont les buts que nous nous sommes proposés et les quelques principes qui nous ont guidés. Si l'on analyse les programmes du Club d'Essai depuis dix ans, on peut constater que les principales étapes de la production du service ont correspondu à tel ou tel de ces buts, à tel ou tel de ces principes.

S'agit-il de susciter un art radiophonique autonome ? Mille tentatives ont été faites pour amener les auteurs - connus ou inconnus - les compositeurs, les metteurs en ondes et les interprètes à composer des œuvres originales, spécifiquement radiophoniques ; et si, à côté de pas mal d'échecs, cet effort a été récompensé par quelques succès - voire même par le Prix Italia, comme ce fut le cas pour *Le Joueur de flûte* de Marius Constant [1952] - nous nous estimons bien payés de nos peines.

S'agit-il, au contraire, de donner à des œuvres célèbres et consacrées la transposition radiophonique qui les rend aisément assimilables par tout auditeur ? Notre effort n'a pas été moins grand, soit dans le domaine de l'« adaptation » des œuvres romanesques ou théâtrales, comme *Les Thibault* de Roger Martin du Gard [1947], soit à l'aide de sorte de « digests », comme ce fut le cas pour toute une série de « numéros spéciaux » consacrés à quelques grands sujets - et je citerai surtout, à ce propos, une œuvre du jeune écrivain F. R. Bastide, *Dans les petits papiers de M. de Saint-Simon* [1955] qui campait, en une émission d'une heure et demie, l'essentiel de la figure et de l'œuvre de notre grand mémorialiste.

S'agit-il de cet effort de vérité dont je parlais plus haut, s'agit-il d'apporter à l'auditeur la voix authentique des grands hommes ? Nous avons multiplié les occasions de faire lire quelques-unes de leurs plus belles pages par nos plus grands écrivains, par nos plus grands poètes, de Gide à Claudel, de Supervielle à Malraux.

S'agit-il d'un effort pour faire connaître les littératures étrangères ? Je citerai la série *Poésie sans passeport* d'Armand Robin, qui présentait au public français des œuvres significatives de la poésie étrangère (russe, anglaise, néerlandaise, tchèque, chinoise, allemande, italienne, espagnole, etc.) avec les textes originaux récités « en contrepoint » auprès des traductions.

S'agit-il de mesurer la pratique musicale des amateurs en France ? Une émission hebdomadaire intitulée *Les musiciens du Dimanche*, qui a été diffusée pendant plusieurs années, nous a permis d'entendre des quantités de formations d'orchestre, de musique de chambre et de chorales, composées d'amateurs éclairés et souvent pleins de talent, appartenant à toutes les classes de la société, et de constater que notre pays était beaucoup plus musicien, ou était devenu beaucoup plus musicien qu'on ne le croit communément - sans doute, précisément à cause de l'influence croissante de la radio et du disque.

S'agit-il de susciter et de former des talents nouveaux ? Le Club d'Essai n'a cessé d'offrir un foyer de culture intensément vivant à tous les jeunes venus de tous les horizons et nombreux sont ceux - écrivains, compositeurs, chefs d'orchestre, journalistes, chanteurs, instrumentistes, comédiens, chansonniers, metteurs en ondes, producteurs ou interprètes de variétés - qui ont, depuis lors, fait carrière soit à la radio, soit hors de la radio, dans la presse, les lettres, la musique ou les spectacles. Actuellement une des branches les plus actives du Centre d'Etudes est un « séminaire » de télévision où une soixantaine de jeunes gens viennent puiser un enseignement à la fois familial, vivant et complet, allant de l'étude technique de la photo, fixe ou animée, aux rapports du son et de l'image et à la composition du scénario.

Dans le domaine musical, un effort tout particulier a été accompli pour aider les jeunes compositeurs à se faire connaître. Il y a dix ans - dès l'origine du Club d'Essai - était créé un *Banc d'Essai des jeunes compositeurs*, où tous ceux qui comptent actuellement dans la jeune musique ont été joués au cours de concerts publics. Ce « banc d'essai », qui avait été, après quelques années, fort aimablement accueilli par la Section musicale de l'Unesco, a été l'origine d'une institution organisée par le « Conseil international de la musique », *La Tribune*

internationale des compositeurs, une institution très vivante, très utile, en plein développement, qui gagne chaque année à sa cause davantage de pays participants.

D'autre part, toujours dans l'ordre musical, il est évident que le Club d'Essai accomplit un effort culturel beaucoup plus important et plus général depuis que la Direction de la RTF lui a confié son Programme spécial en Modulation de fréquence. Ce programme a été conçu de façon à offrir au public le plus large éventail possible de genres musicaux, de la musique légère à la musique classique et à la musique moderne, en passant par le jazz, la chanson, l'opérette, etc., mais avec une proportion très forte de « grande musique », car ce programme s'adresse à un auditoire, chaque jour plus nombreux, d'amateurs de bonne musique, qui coïncide à peu près avec le public qui achète des microsillons de haute qualité technique et artistique.

Mentionnons, dans ce programme, comme remplissant une fonction « culturelle » caractérisée, deux séries d'émissions régulières. L'une de Mme Micheline Banzet, est intitulée *Trois jours avec*, c'est-à-dire qu'elle présente un même sujet en trois émissions d'une heure chacune, se succédant pendant trois jours à la même heure. Ces émissions, consacrées à l'histoire musicale de tous les temps et de tous les pays, prennent tantôt pour sujet l'œuvre littéraire ou critique d'un compositeur comme Schumann, Berlioz ou Stravinsky, tantôt la vie d'un grand chef d'orchestre, d'un grand interprète ou même d'un orchestre célèbre et c'est l'occasion de faire entendre, au cours de l'émission, de larges extraits d'enregistrements musicaux correspondant au sujet. L'autre émission, intitulée *Accord parfait*, de Claude Roland-Manuel, est une « émission-concours », qui pose aux auditeurs un jeu de questions plus ou moins difficiles, qui permettent de nous rendre compte du degré d'érudition musicale - souvent remarquable - de nos auditeurs.

Je voudrais maintenant citer un fait curieux, qui se rapporte à ce que je disais plus haut sur la croissance accélérée des arts mécaniques.

Chacun sait que la radio, à ses débuts, diffusait volontiers des textes lus par une seule voix, par un seul speaker. Bientôt, cependant, une seconde voix, puis plusieurs lui donnèrent la réplique, jusqu'à former ce que l'on appelait alors le « théâtre radiophonique », reproduisant ainsi, en raccourci, l'histoire du Drame Antique ou des Mystères du Moyen Age ! Eh bien, après avoir, pendant des années, exploré les possibilités de ce théâtre aérien, après avoir, comme la plupart des stations de radio, affiné sans cesse la mise en ondes, exploité toutes les ressources des plans sonores, de la différenciation des voix, de leur traitement par les moyens électro-acoustiques tels que la réverbération ou le filtrage des fréquences, du savant dosage des bruits, de la parole et des sons musicaux, de la préparation des « ambiances » sonores les plus subtiles, voici que nos producteurs, en redécouvrant la « lecture à une voix » de chefs d'œuvre dramatiques ou romanesques, obtiennent depuis quelques années, un succès imprévu et considérable !

N'est-ce pas là un exemple supplémentaire du goût que nous éprouvons, de nos jours, à nous retremper aux sources d'un art « primitif » ou, en tout cas, d'un art simplifié à l'extrême ? Est-ce aussi que la menace du spectacle télévisuel

donnerait à la radio le conseil secret de revenir à la magie éternelle de la voix humaine, d'affirmer son pouvoir de « barde » et de « conteur » plutôt que de lutter avec la télévision ou le cinéma sur un plan où elle risquerait d'être battue ? N'est-ce pas aussi que le sens de la radio est devenu si habituel aux comédiens et le travail du metteur en ondes si parfait qu'ils peuvent se passer des effets les plus gros, pour se confier parfois à la seule nuance ?

Certes, je ne voudrais pas généraliser et, en face de la « lecture à une voix », dans le riche clavier des formes radiophoniques, l'œuvre complexe, mise en ondes avec soin et raffinement, conserve toute sa valeur, tout son pouvoir de suggestion et d'envoûtement. Mais le fait est tout de même significatif et, de toute façon, nous retrouvons là le pouvoir d'évocation du texte pur et simple, ce qui est preuve rassurante de la vertu permanente des écrits. Le livre, en effet, ne l'oublions pas, n'a pas été « tué » par la radio, ni par le cinéma ni par la télévision ; il continue, bien sûr, aux côtés de ses cadets, le micro, le disque et le film, à former la base indispensable et la garantie de toute culture.

Je voudrais terminer ce rapide tour d'horizon en citant une émission qui, celle-là, est publique et remporte un très grand succès. C'est *Le Masque et la Plume*, de F. R. Bastide et M. Polac [émission créée en 1954]. Chaque mois, sur la scène du théâtre du Vieux-Colombier, devant une salle archicomble et très vivante, ces jeunes producteurs font venir des critiques de théâtre et des critiques littéraires qui discutent en public un récent spectacle ou un livre nouveau. La séance est agrémentée de jeux littéraires auxquels la salle prend une part active et mouvementée, ainsi que de la présentation de pièces courtes jouées sans décor. Le succès de cette manifestation, au cours de laquelle on parle souvent d'œuvres difficiles, est une preuve de plus de l'efficacité de la radio comme foyer vivant de culture et de création artistique - rôle que le Club d'Essai a essayé de tenir au sein de la RTF dans la mesure de ses moyens.

Diction poétique et radiophonie

Jacques CHARPIER

[Dans cette étude parue dans le n°12 des *Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision*, 4^e trimestre 1956, p. 290-297, Jacques Charpier, poète, collaborateur du Club d'Essai, auteur en 1956 et 1958 d'études sur Valéry, Villon et Charles d'Orléans chez Seghers, tire les conclusions d'une enquête sur la diction poétique menée pour le Centre d'études radiophoniques en 1953 et 1954. Elle l'a conduit à interroger, soit dans le cadre d'émissions radiodiffusées par le Club d'Essai dans la série *Le parloir des poètes*, soit par le jeu d'un questionnaire écrit, les poètes et personnalités suivants : Claudel, Jouve, Paulhan, Tzara, Grosjean, Clancier, Reverdy, Cassou, Ponge, Bachelard, Supervielle, Gracq, Pieyre de Mandiargues, Lambert, Jouffroy, Clarac-Séron. Les réponses ont été publiées sous le titre d'« Enquête sur la diction poétique », dans cinq numéros des *Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision*, 9-10, 12, 13, 15 et 16 (1956-1957), sauf celles de Ponge et de Supervielle. Elles forment un document capital, dont nous publions l'essentiel à la suite de l'étude de Charpier.]

Dans le cadre des recherches esthétiques du Centre d'Études radiophoniques de Paris, nous avons entrepris d'envisager le problème de la diction poétique en général, et, plus particulièrement, celui que pose, en un tel domaine, l'usage de la radiophonie. Nous avons donc poussé nos investigations dans les deux sens : d'une part, selon une perspective purement historique et critique ; d'autre part, sur le plan de la recherche expérimentale, grâce aux moyens que la science électro-acoustique a pu mettre à notre disposition. Enfin, il nous a paru comme très profitable d'intéresser à cette entreprise certaines personnalités contemporaines de la poésie, de la critique et de la philosophie.

I

L'étude rapide de la poésie française, de ses origines à la Renaissance, faite dans la perspective qui nous intéresse, montre que :

- I. – Tout poème est alors inséparable de sa lecture à haute voix, que la poésie n'existait donc qu'en tant que manifestation orale ;
- II. - La frontière entre poésie et musique était faiblement tracée : le poème étant ou bien chanté, ou bien psalmodié, ou bien accompagné musicalement ;
- III. - Cette nature orale et para-musicale de la poésie impliquait une conjoncture particulière de « consommation » : l'écoute collective.

Sur ce dernier point, il nous paraît indifférent de marquer la moindre opposition entre la poésie *populaire* - dont le public se composait d'une collectivité étendue - et la poésie *courtisane* - celle des Troubadours, par exemple, au public infiniment plus restreint et, sans doute, lié par un mythe d'origine religieuse, comme certains travaux allemands, entre autres, le laissent supposer.

A partir de la Renaissance, la poésie tend à perdre son caractère paramusical. (Il est évident que l'invention de l'imprimerie est, en cela, un facteur prépondérant, mais, à notre sens, non essentiel : l'imprimerie, par exemple, n'a pas tué le théâtre.) On assiste alors à une modification sensible de la « consommation » poétique. Le public tend à se décollectiviser, le sentiment personnel (Pétrarquisme) apparaît dans les poèmes, qui isole aussi bien le poète que son lecteur de la collectivité. Les thèmes et les formes de la poésie se transforment. La poésie ne se sépare peut-être pas encore nettement de l'univers oral, mais une frontière de plus en plus rigoureuse se dessine entre elle et la musique. Alors apparaît l'opéra, qui a tendance à faire triompher la musique sur la poésie, celle-ci devenant soumise à celle-là.

Cette dissociation de la poésie et de la collectivité ne cessera dès lors de s'accroître. La poésie va devenir le royaume des *moi* solitaires. Le poème est une œuvre d'art individuelle, aussi bien en ce qui concerne son créateur que son lecteur. Certes, on assistera à de timides essais tendant à rassembler les auditeurs de poésie. Mais ces publics de salon, ainsi formés, ont perdu ce caractère de nécessité, qui rassemblait au moyen âge les habitants d'une ville sur le parvis d'une cathédrale ou les barons et leur cour dans la salle d'un château.

Les salons se constituent soit autour d'une personne - dont les faveurs, à divers titres, sont recherchées - soit autour d'une idéologie littéraire - et il s'agit alors d'écoles poétiques où auteurs et auditeurs sont confondus. En aucune façon il ne peut s'agir d'un public à fondement collectif. Ce public est fait d'individus, de lecteurs solitaires. L'expression orale et la manifestation musicale ne sont plus là pour le rassembler.

On met certes des poèmes *en musique* ; on *dit* encore des poèmes : mais le divorce est consommé. Le musicien choisit son poème, et ce qu'il tente dès lors ce n'est pas la réconciliation de ces deux arts mais l'illustration de l'un par l'autre. Il ne fait qu'établir subjectivement des correspondances entre deux univers distincts : celui du langage et celui des notes.

Quant aux *récitals* de poésie, aux *matinées poétiques*, ils se réalisent selon deux ambitions particulières : ou bien pour informer une minorité d'amateurs sur un ou plusieurs poètes, ou bien pour faire valoir tel récitant dans la déclamation de tels poèmes. Le sentiment qui anime le public de ces manifestations orales n'a rien à voir avec cette nécessité collective qui présidait aux réunions d'auditeurs de la poésie moyenâgeuse, et qui pouvait s'entendre comme un profond instinct de communion, un désir de transcendance de soi par la médiation de l'aède, du trouvère ou de l'acteur anonyme d'une passion.

II

Ainsi l'histoire de la poésie est-elle celle de son individuation. Elle se caractérise par le fait que la poésie se sépare, de plus en plus, de son expression orale, se détache de l'univers musical, devient un art de solitude, une expression muette et secrète, concerne, de plus en plus, un public *spécialisé* - et que ce public, d'une certaine façon, condamne, de nos jours en tout cas, dans sa généralité, la diction des poèmes.

Nous avons recensé les divers arguments qui tendent à justifier cette désaffection de l'amateur de poésie à l'égard de son expression orale. Ces arguments sont les suivants :

I. - En général, la présence d'autrui est jugée néfaste à l'émotion poétique, soit en raison de la pudeur affective des auditeurs, soit en raison d'un principe de solitude, revendiqué par eux dans leurs rapports avec la poésie.

II. - On regrette aussi la déficience acoustique de la plupart des manifestations publiques de la poésie : déficience provenant soit de la nature des salles utilisées à cet usage, soit de l'obligation dans laquelle se trouve parfois le récitant de baisser le ton de sa voix dans la diction de poèmes généralement intimistes qui ne se peuvent concevoir clamés.

III. - La rapidité d'élocution du récitant, même si celle-ci est « normale », ne permet pas toujours l'intellection des poèmes ou la perception d'effets poétiques subtils.

IV. - La présence même du récitant divertit *visuellement* l'auditeur et l'empêche de se concentrer sur le texte transmis.

V. - Dans la mesure où les poèmes ne sont point récités mais lus par le récitant devant son public, cet acte est quelquefois jugé comme paradoxal. On n'a pas ici la même tolérance qu'à l'égard des musiciens dont pupitres et partitions sont visibles !

VI. - Les mimiques du récitant - ou son impassibilité - sont également considérées comme néfastes. Souvent, en effet, on entend nettement séparer la diction poétique du spectacle théâtral.

VII. - Enfin les critiques concernent les modes de diction, et c'est là que les arguments des adversaires de la diction poétique en général abondent. Il est en effet reproché au récitant :

- a) De *déclamer* son texte selon un académisme emphatique, oratoire, etc. ;
- b) De *trahir* le poème en usant d'intonations, de ruptures de ton, de silences, d'effets, etc., inadéquats aux thèmes ou aux opérations de langage du poème en question ;
- c) D'*ajouter* au poème des intentions personnelles superfétatoires ;
- d) De demeurer extérieur et glacé, ou au contraire de se montrer par trop ému et possédé par son texte ;
- e) De se faire valoir indépendamment de la mission qui lui est attribuée, autrement dit son « cabotinage », jugé ici plus sévèrement encore qu'au théâtre car il attende directement à l'émotion et à l'affectivité de l'auditeur.

Dans leur généralité, ces arguments relèvent des critères habituels en matière d'art dramatique, mais sont fondés sur une distinction formelle entre poésie et théâtre. Tout ce qui est théâtral n'est pas poétique : la séparation entre les deux arts est ici postulée de façon rédhitoire.

Si l'on veut résumer, sur ce point, tout ce qui condamne de nos jours la diction orale de la poésie, on peut dire lapidairement que : l'écoute collective dans un lieu impropre presque toujours à assumer acoustiquement toutes les nuances du poème, et la participation d'un récitant dont l'élocution est parfois trop rapide, dont la présence, les attitudes et la diction sont influencées par les

règles ou les mœurs du théâtre, indisposent l'amateur de poésie, et attendent à la signification comme à l'émotion contenues dans le texte récité.

III

Il nous est alors apparu, et c'est là le premier résultat positif de nos recherches, que la radiophonie, pour une bonne part, peut, par sa nature même, réduire l'opposition ainsi manifestée à l'encontre de la diction poétique.

En effet, la radiophonie permet :

I. - De transmettre oralement un poème à un auditeur solitaire, supprimant ainsi cette promiscuité redoutée de l'écoute collective.

II. - De rendre parfaitement audibles les nuances vocales du récitant, que l'espace d'une salle ne permet pas toujours de percevoir.

III. - De supprimer la présence visuelle du récitant, qui n'est plus ainsi qu'une voix sans visage, et par ce fait, de réduire considérablement la perception des attitudes théâtrales de celui-ci.

Il s'agit là de « remèdes » immédiats que la radiophonie apporte d'elle-même aux carences et défauts signalés aux §§ I, II, IV, V, VI, qui précèdent.

Le problème s'est alors posé à nous de savoir dans quelle mesure les moyens mis à notre disposition par l'électro-acoustique pouvaient nous permettre de pallier également les autres défauts de l'écoute collective et directe de la poésie signalés aux §§ III et VII.

Nous nous sommes penchés tout d'abord sur le problème du temps de la diction, que soulève le § III, et qui semble contenir une bonne part du conflit soulevé de nos jours entre poésie écrite et poésie orale. Il nous a paru nécessaire d'explicitier ce conflit.

Au cours de cette évolution qui a mené la poésie française de son état initial collectif à son état actuel « hermétique » et subjectif, celle-ci a considérablement modifié ses principes. Comme nous l'avons dit, elle a peu à peu abandonné son caractère para-musical, sa fonction anecdotique, son contenu mythique. Elle s'est adressée de plus en plus à l'individu, non plus pour le faire participer à l'histoire ou le faire communier, mais pour le mettre en communication avec cette part de lui-même la plus secrète, la plus profonde, la plus *séparée* d'autrui qui soit. Elle a mis le lecteur en jeu. Elle l'a concerné de plus en plus exclusivement.

Dans le même temps, le langage de la poésie abandonnait sa clarté première et ses solides structures métriques et rythmiques. Son contenu métaphorique s'est concentré. Les opérations de versification et de prosodie se sont nuancées à l'extrême. Le langage s'y est assigné des buts intrinsèques. Le sujet s'est estompé, n'a plus gouverné que souterrainement le poème - ou s'en est absenté. Le conjectural, l'ambigu, l'énigmatique, l'impondérable, l'obscur... sont devenus des catégories poétiques. La structure de la « consommation » poétique s'est pour autant modifiée. Si l'auditeur ancien (qui savait toujours fort bien de quoi il s'agissait) basait tout son être sur cette certitude et n'avait plus qu'à se livrer à cette élévation que devaient provoquer en lui les rythmes et les chants qui exaltaient cet objet certain du poème : Charlemagne, Dieu ou quelque dame

mystique, l'amateur contemporain de poésie doit faire, en quelque sorte, le chemin inverse. Il doit aller à la recherche de cette vérité, à la faveur d'une élévation immédiate mais obscure, dont il lui faut découvrir la raison cachée.

C'est alors que se pose le problème du temps, en matière de « consommation » poétique.

Celui qui *lit des yeux* un poème est maître de son temps. Il peut relire. Il peut interrompre sa lecture à un moment donné. Il peut confronter quasi simultanément des fragments du poème, distants dans l'espace qui est la page imprimée, mais qui, par la fixité même de cet espace, demeurent à la disposition du lecteur. Ce lecteur est ainsi actif et le poème sera achevé dans la mesure où il aura accompli la durée même de sa propre compréhension.

Celui qui *écoute* un poème, lui, n'est pas maître de son temps. Il le reçoit d'autrui. Il lui est soumis. Il ne peut l'interrompre. Il est traversé par un écoulement sonore de syllabes dont l'une chasse l'autre sans espoir de retour. Quelle que soit sa faculté de démentir le temps - que l'on nomme mémoire ! - celle-ci ne pourra lui être que d'un secours restreint. Elle sera perpétuellement gênée par le mot présent, le mot chaque fois nouveau, qui exigera de l'attention. Ainsi l'auditeur est-il passif. Et il court le risque de voir s'achever le poème avant qu'il n'ait pu en assumer la durée propre à son intellection et à son émotion.

La seule mémoire que l'auditeur gardera donc du poème sera celle des tentatives, plus ou moins réussies, qu'il aura faites pour superposer la durée du poème dit à celle de la « compréhension » du poème entendu. Le problème se pose alors de la façon la plus simple : comment faire coïncider la durée du poème dit par le récitant avec celle nécessaire à l'auditeur pour avoir une connaissance optima de ce poème ?

Nous devons en cela récuser tout moyen technique d'y parvenir. Ralentir le déroulement d'une bande magnétique n'aboutit qu'à une ridicule retombée de la voix. Néanmoins, une constatation d'ordre psychologique permet de se rendre compte de ceci : que de la confrontation d'un poème dit en présence d'un récitant et du même poème transmis par radiophonie, une illusion favorable joue en faveur de ce dernier. Tout se passe comme si le poème enregistré (ou diffusé en direct) avait une durée *plus longue* que le poème entendu en présence de qui le dit. Certes cette durée est la même, objectivement parlant. Néanmoins l'état réceptif de l'auditeur radiophonique est tel que, plus concentré dans son attention, il lui est plus favorable de « suivre » le poème entendu en l'absence d'un autre : celui qui le lui dit. Ainsi sans résoudre le problème, la radiophonie provoque-t-elle cette différence de perception, qui réduit sensiblement les difficultés provenant de la passivité de l'auditeur à l'égard du texte entendu.

Nous avons pourtant essayé l'expérience suivante : faire enregistrer par un acteur le même poème selon deux plans sonores différents, l'un très rapproché, l'autre plus lointain ; et ensuite effectuer un mixage des deux bandes en accordant à la bande I (celle du pl. son. rap.) une légère avance sur la bande II, de telle façon que la b. II apparaisse comme un écho (sans réverbération) de la b. I. Sur le plan théorique, il semblait qu'une telle méthode permît à l'auditeur de suppléer à l'absence de cette confrontation (possible à la lecture) de fragments différents du poème. En l'occurrence, il ne pouvait s'agir ici que de confronter

toujours auditivement des fragments immédiatement successifs, sans rompre ni changer l'ordre de déroulement du poème. Les résultats ne furent point convaincants, et ne provoquaient qu'une gêne dans l'audition, encore qu'à certains moments un effet non négligeable fût retiré de l'opération.

IV

La radiophonie, par ailleurs, semble impuissante à résoudre, par ses moyens propres, les problèmes soulevés au § VII, qui concernent le mode de diction adopté par le récitant.

Nous avons alors consulté, sur ces problèmes, un certain nombre de personnalités compétentes : MM. Paul Claudel, Pierre Jean Jouve, Jean Paulhan, Tristan Tzara, Jean Grosjean, Pierre Reverdy, Jean Cassou, Francis Ponge, Gaston Bachelard, Jules Supervielle, Julien Gracq, André Pieyre de Mandiargues, et Jean-Clarence Lambert, Alain Jouffroy et Max Clarac-Sérou : trois jeunes poètes de tendances diverses.

La profondeur, les nuances, les appréciations subjectives contenues dans ces réponses ne permettent guère de les résumer d'une façon statistique ; Il sera bien plus profitable de s'y rapporter directement. Néanmoins on peut extraire de l'ensemble de ces réponses les opinions, généralement concordantes, suivantes :

- a) La nature profonde de la poésie est orale.
- b) L'écriture est au service de la voix, contrôlée toujours par elle.
- c) La lecture visuelle de la poésie n'est jamais parfaitement muette, mais s'accompagne toujours d'une déclamation intérieure.
- d) Le passage de cette déclamation intérieure à la diction à haute voix est extrêmement périlleux, mais toujours nécessaire.
- e) Des expériences trop poussées dans le domaine de la diction, et qui tendraient, par des moyens électro-acoustiques à modifier la voix du récitant (ne serait-ce que par un effet de réverbération, par exemple), sont considérées avec un certain scepticisme quant à leur validité, et généralement réprouvées dans leur principe.
- f) Les conditions de l'audition radiophonique apparaissent toujours comme extrêmement favorables à l'audition de la poésie - pour l'ensemble des raisons que nous avons déjà indiquées.
- g) Une poésie spécifiquement orale est en général réprouvée, mais le gain que, sur ce plan, les poètes peuvent retirer de la radiophonie est considéré comme important.

A ces opinions communément partagées, on doit en ajouter d'autres, toutes personnelles, qui ouvrent, ou ferment, certaines perspectives dans le domaine de nos recherches :

- a) Paul Claudel considère que la « présence collective » que ressent l'auditeur de poésie à la Radio ajoute à son émotion. Il s'agit là du fait de savoir que plusieurs milliers de personnes écoutent en même temps que nous le poème diffusé, et non point de la réhabilitation des manifestations publiques de poésie orale.
- b) Francis Ponge remarque que certaines expressions oraculaires de la poésie, qui sont à la fois des « énigmes » et des « lapalissades » peuvent être dites de n'importe quelle façon sans jamais être trahies.

- c) Jean Cassou n'exige pas du récitant la compréhension du texte qu'il doit lire, mais seulement le respect de sa « structure » et de son « mouvement ».
 - d) Jean Paulhan souhaite une poésie spécifiquement orale où le poème serait « dans le temps, l'équivalent de ce que le calligramme est dans l'espace ». Il voit là une « belle tâche pour la Radio ».
 - e) Pierre Reverdy est partisan d'une poésie exclusivement typographique, et résolument adverse de son expression radiophonique.
 - f) Julien Gracq ressent avec force la nécessité de dire les poèmes, et, dans le même temps, l'impossibilité d'atteindre à cette « voix pure » qu'ils réclament.
 - g) Gaston Bachelard exige le plus grand nombre de silences dans la récitation d'un poème à la Radio.
 - h) André Pieyre de Mandiargues, par ailleurs résolument « typographique », souhaite une diction à plusieurs voix de certains poèmes (*L'araignée* de F. Ponge, par exemple, ou *La Môme Néant* de Jean Tardieu).
 - i) Jean-Clarence Lambert considère que les conditions dites favorables à la poésie de l'audition radiophonique sont toutes théoriques et irréalisables dans le quotidien.
 - j) Alain Jouffroy pense que la poésie ne se survivra que grâce à la Radio.
 - k) Max Clarac-Sérou réclame l'anonymat absolu de la part du récitant radiophonique.
- Etc.

V

Comme on vient de le voir, à quelques rares exceptions près, les poètes, aujourd'hui, considèrent que, si la poésie implique une « consommation » solitaire, elle réclame en même temps d'être dite et non seulement lue visuellement. La Radiophonie peut, seule, résoudre ce problème. C'est là un caractère *ipso facto* de sa nature. Par ailleurs, elle ne semble pas devoir apporter avec elle une solution définitive aux problèmes généraux soulevés par l'interprétation du récitant. La technique, ici comme ailleurs, ne peut remplacer le talent. D'autre part, la définition de ce talent pose d'autres problèmes. Comment faut-il dire les poèmes ? Cette question, dans son principe, échappe à nos recherches. Elle relève d'une discipline que la Radiophonie ne peut à elle seule remplir.

Néanmoins, là encore, la technique vient au secours de l'art, dans la mesure où elle constitue un instrument perfectionné de recherches. Le fait qu'aujourd'hui l'usage de la bande magnétique permette littéralement de recomposer un texte diversement enregistré, et de conférer, par la pratique du montage et du mixage, ainsi que par celle de divers plans sonores ou de diverses positions de microphones, une unité nouvelle à l'œuvre ainsi obtenue - toutes ces possibilités pèsent d'un grand poids dans la technique même de l'interprétation.

Nous avons essayé, en partant évidemment d'une conception subjective d'un poème donné, conception n'excluant pas l'étude objective de son organisation rythmique et prosodique, de faire enregistrer par des comédiens tel poème annoté de signes conventionnels, destinés à marquer tout d'abord les coupes internes, les instants de « respiration », la quantité des syllabes, puis les

diverses hauteurs de voix et, dans la mesure du possible, les diverses qualités de timbre, les diverses accentuations, etc., bref, l'ensemble des opérations vocales possibles dans la diction d'un texte poétique¹.

Il est certain, que sur ce point, une telle pratique n'est guère possible qu'à la Radio. Le comédien, ici, a l'usage d'une véritable partition. Par ailleurs, il lui est toujours possible de reprendre un fragment ou la totalité du dit poème, etc. Les résultats ont été extrêmement satisfaisants. Et il demeure souhaitable que cette pratique s'étende à l'ensemble des émissions poétiques. Certes, elle ne peut faire d'un mauvais comédien, celui dont la voix, par exemple est *physiquement* inapte à telle nuance ou à telle autre opération vocale, un bon récitant. Mais elle peut, à l'égard d'un comédien capable, s'il veut bien s'y soumettre, permettre d'obtenir de lui une interprétation optima, et des plus fidèles à la partition phonétique établie.

Par ailleurs, nous avons systématiquement utilisé tous les procédés techniques susceptibles d'apporter à la voix « naturelle » des modifications notables. Ces procédés sont bien connus des opérateurs de son et des metteurs en ondes. Nous ne les énumérerons pas. Certains d'entre eux sont d'un usage quotidien dans les studios d'enregistrement. Aucun, certes, ne permet, encore une fois, de métamorphoser en excellent interprète un comédien par trop défaillant. Il est hasardeux, d'autre part, de vouloir excessivement altérer une diction donnée. Nous avons, sur ce plan, effectué diverses expériences ; ce sont les plus discrètes qui ont donné les meilleurs résultats.

Étant donné cette suite d'échecs et de réussites, aussi évidents les uns que les autres, il apparaît finalement que le poème se doive suffire à lui-même. Ni un bruitage quelconque, ni même un accompagnement musical techniquement effectué, c'est-à-dire n'intéressant que le corps verbal du poème, sa prosodie, sa scansion, sa ligne mélodique, etc., à l'exclusion de son anecdote ou de son climat psychologique, ne sont apparus souhaitables à la diction poétique radiophonique.

Mais ce n'est pas là un aveu d'impuissance - au contraire ! La Radiophonie, pour l'ensemble des raisons invoquées ici, s'avère comme un instrument infiniment précieux de la diction poétique. Psychologiquement, elle correspond à ce qu'exige l'homme d'aujourd'hui, à son principe d'individualisme esthétique. Techniquement, elle permet la fabrication d'un message poétique, étudié à l'avance de façon théorique et réalisé de façon empirique, avec une grande possibilité d'essais expérimentaux et de choix. C'est beaucoup apporter à la poésie, que de lui permettre ainsi de se défendre contre les hasards - souvent malheureux - de l'interprétation. Et c'est tout lui donner que de la mettre sur le chemin des ondes, c'est-à-dire, aujourd'hui, l'adresser à la fois à tous et à chacun.

¹ *Essais de diction poétique*, Chaîne Nationale, mars 1953. Essais de diction par divers interprètes non identifiés et par Jacques Charpier, Henri Berger et Jean Tardieu, de : « Prose pour Des Esseintes » (Mallarmé), « El Desdichado » (Nerval), « Introït », extrait d'*Exil* (Saint-John Perse), « La Maison du Berger », extrait (Vigny), « Marie » et « Le Pont Mirabeau » (Apollinaire), « Ballade des Dames du temps jadis » (Villon). *Note de l'éditeur*.

Enquête sur la diction poétique

[Enquête menée en 1953 et 1954, pour le Centre d'études radiophoniques, par Jacques Charpier, qui tire les conclusions de son enquête dans le texte précédent. Elle l'a conduit à interroger, soit dans le cadre d'émissions radiodiffusées par le Club d'Essai dans la série *Le parloir des poètes*, soit par le jeu d'un questionnaire écrit, les poètes et personnalités suivants : Claudel, Jouve, Paulhan, Tzara, Grosjean, Clancier, Reverdy, Cassou, Ponge, Bachelard, Supervielle, Gracq, Pieyre de Mandiargues, Lambert, Jouffroy, Clarac-Séron. La plupart des réponses ont été publiées sous le titre d'« Enquête sur la diction poétique », dans cinq numéros des *Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision*, 9-10, 12, 13, 15 et 16 (1956-1957), sauf celles de Ponge et de Supervielle. Celle de Tzara, d'abord parue dans une version plus développée dans *Europe*, n°85, janvier 1953, p. 59-78, figure à la fin du recueil *Les Ecluses de la poésie (Œuvres complètes, t. V, Flammarion, 1982)*. Nous reprenons les autres ici, à l'exception des trois dernières. On trouvera aussi dans le CD 1 un extrait de la réponse de Claudel, inséré par Jean Tardieu dans sa conférence *Les lignes de la voix*]

I. -- La diction d'un poème vous paraît-elle devoir apporter à ce poème une valeur nouvelle - étrangère à lui ou latente - mais inexprimée, sous sa forme écrite ?

II. - Cette transposition du poème dans le domaine vocal vous paraît-elle possible en ce qui concerne toutes les formes de poésie, ou doit-elle se limiter à certaines de ces formes seulement ?

III. - Dans ce dernier cas, quelles conditions le poème doit-il remplir pour pouvoir être transposé du domaine typographique au domaine vocal ?

IV. - Dans l'écriture de vos propres œuvres concevez-vous le mot sous sa forme sonore ou comme un signe destiné à demeurer écrit ?

V. - En lisant un poème, avez-vous tendance à le situer dans le temps de la parole ou à le contempler dans l'espace sous sa forme typographique ?

VI. - Pensez-vous que certaines expériences dont le but serait d'interpréter des poèmes d'une façon « anti-traditionnelle » voire « irrationnelle » puissent donner des résultats valables et accroître les possibilités émotionnelles de la poésie ?

VII. - Indépendamment du problème que pose la diction de poèmes déjà écrits, pensez-vous qu'une nouvelle forme d'expression poétique spécifiquement orale soit possible et souhaitable ?

VIII. - Quelle importance attribuez-vous au rôle de l'expression radiophonique dans la diffusion de la poésie « écrite » et l'élaboration d'une poésie « orale » ?

IX. - Les conditions de l'audition radiophonique (la voix sans visage de qui parle, la solitude de l'auditeur, sa « cécité », etc.) vous paraissent-elles créer une conjoncture psychologique nouvelle propre à modifier la perception des œuvres poétiques ?

Jacques CHARPIER

PAUL CLAUDEL¹

L'écriture sous-entend toujours la voix, dont elle n'est qu'une représentation conventionnelle. Un poème écrit se recrée lui-même dans l'esprit du lecteur, à condition que les artifices de timbre et de rythme l'y invitent, sous une forme sonore. Mais cette sonorité a un caractère *subjectif* et *impersonnel*.

*

Quand un artiste récite un poème, ce poème devient l'expression à la fois du poète et de l'artiste. Il y perd une partie de son sens, mais il y gagne une force d'émotion. La reproduction mécanique atténue l'importance du récitant dont elle abolit la présence physique, mais cependant l'organe vocal est toujours là, qui transforme une chose entendue tout bas en une chose dite tout haut. Ce qui est bien différent.

*

Il faut que les éléments sonores, rythme et timbre, tiennent le rôle essentiel et prédominant.

*

Il y a toujours une différence entre la chose entendue et la chose dite. Un vrai poète prête toujours une oreille attentive à ce qu'il écrit, mais il s'agit de ce que j'ai appelé une sonorité subjective et impersonnelle.

*

C'est la forme orale, c'est la voix qui l'emporte toujours, quand elle se fait entendre, sur la représentation écrite, qui dès lors perd sa raison d'être.

*

L'interprète a le devoir absolu d'essayer de comprendre l'intention du poète et le sens du poème et de les traduire du mieux qu'il peut. S'il essaye de substituer sa propre idée, ce n'est plus qu'une torture barbare, qu'il lui inflige.

*

Un poème est une œuvre d'art qui, comme toutes les œuvres d'art, exige pour sa réalisation beaucoup de réflexion et de science. Une forme écrite primordiale

¹ Réponse publiée avec la permission de l'Indivision Paul Claudel, déjà reprise sous le titre « Sur la poésie », dans le n°109 du *Bulletin de la Société Paul Claudel* (1^{er} trimestre 1988), puis dans les Suppléments aux *Œuvres complètes* de Claudel, tome II, p. 487-488.

s'impose donc, car la voix ne fait que traduire, abstraction faite des improvisations et vociférations barbares qui ont un intérêt limité.

*

La radiophonie est une auxiliaire inestimable du poète qui lui permet de se faire son propre interprète et de substituer l'intention originale à la représentation écrite, conventionnellement toujours insuffisante.

*

Les conditions de l'audition radiophonique favorisent certainement beaucoup la compréhension d'un poème. L'auditeur a, à la fois, le bénéfice de la solitude et celui de cette présence collective autour de lui dont il partage l'intention et l'émotion. Mais, bien entendu, la lecture à tête reposée, qui permet la réflexion, a aussi ses avantages particuliers que rien ne saurait remplacer.

*

La voix permet une articulation de la phrase beaucoup plus fine que ne s'y prête la ponctuation la plus savante. Elle permet de nuancer d'une manière beaucoup plus délicate les intentions de l'écrivain en donnant aux mots toute leur importance relative et en ajoutant à la phrase cet élément essentiel qui est le mouvement. C'est par le mouvement que l'écrivain atteint et entraîne, au delà de l'intelligence, ce que les philosophes appellent notre sens affectif.

*

Dans la prosodie particulière que j'ai adoptée, l'interprétation vocale a toute son importance. Elle est basée en effet sur deux idées : la première est que toute émission vocale est rythmée par la respiration comme on peut s'en rendre compte ; la seconde est que l'accord des timbres différents est beaucoup plus riche et, je dirai, plus nourrissant que l'homophonie de syllabes identiques, spécialement en français. Ainsi dans la phrase de Pascal : « Que de royaumes nous ignorent », nous jouissons profondément de cette modalité de la dominante à la tonique.

JEAN CASSOU

On peut faire une distinction entre la poésie écrite et la poésie parlée. La première s'inscrit dans la page blanche et, de page en page, dans ce monument qu'est le livre et auquel, selon Mallarmé, devait aboutir l'Univers. C'est une inscription.

Cette poésie typographique est faite pour l'œil. Et l'esprit qui dispose du loisir de la contempler en analyse toutes les intentions intellectuelles. L'autre espèce de poésie est faite pour l'oreille, elle est parole, et sa nature est proprement musicale, orale et directement effusive. C'est là une distinction de tendance et non une distinction de nature, car la première sorte de poésie, la poésie écrite, use aussi de moyens sonores.

Cette poésie est toujours disposée à se transformer en matière musicale, donc à être non seulement lue, mais aussi dite. Dite et entendue. Et ce mode de communication le plus spécifiquement humain, celui qui prévalait dans les âges primitifs, au temps des premiers bardes, aux origines, est encore celui qui peut prévaloir dans la fin des temps, c'est-à-dire au temps où nous sommes. C'est le langage. Continuons donc à lire les vers à haute voix et à nous les communiquer de bouche à oreille.

La fin des temps, où nous voici, jouit justement d'une grande chance, elle possède la radio. C'est un instrument qui abolit les aspects du monde et les visages des deux partenaires de la communication.

Il n'est ainsi plus laissé de réalité qu'à la communication elle-même, au passage de la bouche à l'oreille, c'est-à-dire à la poésie, dans sa teneur essentielle et exclusive. La radio permet au phénomène poétique de se manifester à l'état le plus pur. Le récitant ne connaît pas son auditeur, ni celui-ci celui-là. Il n'y a que le poème.

L'autre soir je tourne par hasard le bouton de ma radio et je tombe sur *Bérénice*. Brusquement je suis saisi par la qualité de cette émission, et je l'écoute jusqu'au bout. J'apprends alors que les acteurs étaient Jean-Louis Barrault, Edwige Feuillère, Jean Desailly, quelques autres artistes excellents et qui avaient monté cette récitation spécialement pour la radiophonie. Je n'ai jamais entendu plus admirable *Bérénice*.

Cette pièce n'avait pas été jouée, elle n'avait pas été représentée elle avait été déroulée, manifestée dans sa stricte substance poétique. Je viens de vous dire que cela avait été produit par des acteurs, le terme est inexact : cela avait été produit par des voix. Cette tragédie avait été non seulement une tragédie, mais un oratorio, une partition, qui valait par ses éléments phonétiques, les mots, leur forme sonore, la puissance sentimentale et dramatique impliquée dans cette forme sonore, et aussi par cet élément qui, en musique, a une telle importance : les silences.

Ce miracle que peut produire la radio est au delà du miracle produit par la lecture comme au delà du miracle produit par la représentation : ces deux miracles sont sans doute bouleversants, mais celui auquel je venais d'assister touchait plus profondément, plus intimement, plus substantiellement au cœur même de cet autre miracle, le miracle initial : la *Bérénice* de Jean Racine. C'est-à-dire le poème, la création du poème accompli par le poète. Vous me demandez comment lire les vers ? Puisqu'il s'agit de les lire sans aucun concours de la présence physique, de la physionomie, du geste, ni du décor, mais qu'il s'agit uniquement de faire valoir le poème en soi, de le présenter, il n'y a qu'à lire ce qui est écrit. On doit lire tel poème dans le total effacement de soi et de toute chose. Le poème est là. Un chef d'orchestre ou un exécutant de grand talent vous diront souvent qu'interpréter cela signifie susciter ce qui est écrit.

Ces mots, un jeu de consonnes et de voyelles, un rythme, une ligne mélodique, ainsi que des harmonisations et des orchestrations de certains éléments phonétiques. C'est là ce qui commande, et c'est de là que naît l'émotion, c'est-à-dire, tout naturellement et aisément, la communication des pensées, des idées, des sentiments. Le récitant n'a nul besoin d'insister sur le sens, ainsi que le croient certains acteurs ; il n'a qu'à comprendre avant tout la matière du poème, sa chair et son sang, c'est-à-dire sa structure et son mouvement. Et dès lors le reste viendra de soi. Et la manifestation aura lieu, organique et totale.

Le but du poète est de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu ». Eh bien, cet accomplissement est rendu plus éclatant encore par la radiophonie. Grâce à celle-ci, la pureté par quoi les poètes ont renouvelé les mots de la tribu apparaît de façon immédiate et irréfutable. Plus aucun compromis hétérogène n'altère cette pureté. Pour l'auditeur il n'y a plus rien à demander à la poésie d'autre qu'elle-même. Il appartient à l'acteur de comprendre qu'il n'y a rien non plus d'autre qu'elle-même à chercher à faire valoir dans la poésie.

JULIEN GRACQ²

I. - Je n'imagine pas pour ma part, qu'on puisse jamais lire un poème comme on lit un essai ou un récit historique, c'est-à-dire comme une suite de signes abstraits qui se résoudraient intégralement dans l'intelligibilité. La lecture solitaire d'un poème correspond toujours pour moi à une diction intérieure, à une épreuve continue - à bouche fermée - de sa sonorité, de son ton, de son rythme. La diction véritable du poème ne saurait dans ces conditions lui communiquer une valeur entièrement nouvelle. Il se peut même que la personnalité d'une voix étrangère - si séduisante qu'elle puisse être - l'appauvrisse, le particularise trop, retranche, pour moi, du poème dit, quelque chose de son rayonnement égal et indifférent - oui, indifférent - d'étoile. Comme la fleur essentielle était, pour Mallarmé, « l'absente de tous bouquets », je suis porté à croire que la voix par laquelle méritent seuls d'être dits tous les plus beaux poèmes est l'absente de toutes bouches de chair - la voix pure - disons celle qui sortirait de la bouche d'ombre, si elle consentait une fois matériellement à s'entr'ouvrir.

II. - Je ne connais aucun beau texte qui ne supporte l'épreuve de la lecture. « Supporte » est d'ailleurs faible, je veux dire que le texte l'appelle, la provoque instinctivement. Le poème est remémoration immédiate, et provocante, que l'esprit est soufflé. Un poème digne de ce nom est celui qui pourrait rendre la parole à un mort.

III. - Il va de soi d'après ce que je viens de dire, que pour moi, tout poème doit pouvoir être lu. Sans difficulté aucune. Je sais qu'ici une objection peut

² Réponse reprise dans le tome I des *Œuvres complètes* de Julien Gracq, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Bernhild Boie, 1989, p. 1041-1045. Publication avec la permission de l'auteur.

intervenir : celle des poèmes où une disposition typographique insolite est censée ajoutée poids, dimension et signification supplémentaire : les *Calligrammes* d'Apollinaire, où il entre sans doute dans la disposition des signes une part de jeu, et le *Coup de dés* de Mallarmé, où le jeu devient sérieux. Je n'hésite pas à dire là-dessus que j'ai de graves objections contre le poète qui considérerait la page blanche comme une toile à couvrir, et non plus uniquement comme une cire vierge, comme l'appel seulement à un déroulement dans le temps. La parole pour moi n'a pas à faire surface.

IV. - Toujours de préférence sous sa forme sonore. Mais encore d'ailleurs en tenant compte autant de l'espèce de coloration, de chatolement que fait naître le jeu des voyelles et des consonnes, l'allitération que de la façon dont la phrase divise et répartit le temps, en commande fugitivement et en maîtrise l'écoulement.

Non, il est certain que la graphie du mot et sa sonorité sont pour l'écrivain chose inséparable, et qu'il évoque le mot toujours dans son intégrité, c'est-à-dire corps et âme indissolublement. Seulement pour moi, c'est la sonorité qui traîne après elle la graphie et me l'apporte.

V. - C'est plus difficile. Ce qu'on écrit soi-même est purement déroulé dans la durée, au moins une fraction de temps avant de s'inscrire sur la page blanche. Ce qui au contraire nous est communiqué d'abord par l'écriture - l'œuvre des autres - garde toujours dans la mémoire (pour ce qui est de mon expérience propre, bien entendu) quelque chose de sa carrure typographique, pour nous alors primitive, de sa disposition sur le papier. Si par exemple, je me rappelle des strophes de vers inégaux (disons tel poème de Baudelaire : « Une Charogne »), l'inégalité des lignes sur la page m'est certainement et vivement présente tout au long de la remémoration du poème avec quelque chose de l'alternance frappante et gutturale : point-trait-point-trait, de l'écriture en morse. Ce qui me fait songer que la lecture d'un poème est une opération un peu plus compliquée qu'on ne pense, pleine de clins d'œil dérobés et d'opérations marginales dissimulées subtilement.

VI. - Il faudrait avoir au moins une vague idée de ce que pourraient être ces expériences pour se prononcer. Aucune tentative ne me paraît d'avance interdite. Quant à accroître les possibilités émotionnelles d'un poème, il faut s'entendre. Dans un beau poème écouté ou lu, nous avons le sentiment que tout est donné en bloc et en une fois ; il n'y a pas, à ajouter - tout au plus à *retrouver* -, à diminuer la marge de laissé pour compte qui fait que le poème achevé ne nous paraît jamais pouvoir se livrer entièrement. Parce qu'il évoque toujours l'idée d'une *totalité* proposée, d'un monde sans solution de continuité, il nous fait prendre chaque fois conscience, avec une espèce de souffrance que nous achoppons à une *limite* émotionnelle ou imaginative, que nous avons le malheur de ne pas être toutes choses au monde et toutes à la fois. Un poème, tout en nous apportant le pressentiment du contraire, nous met toujours en état d'incomplétude. Une grande actrice n'augmente pas les possibilités émotionnelles de *Phèdre*, parce que le penser, ce serait croire que la parole peut être inférieure à sa profération, à sa *signification*, ce qui est impensable. Une mauvaise actrice - ou un mauvais

lecteur - ne les diminue pas davantage, elle interpose seulement par devant une présence opaque et indiscreète, un timbre, une modulation qui nous provoquent avant tout à nous souvenir de tout ce qu'ils ne sont pas. Ceci dit, une voix émouvante peut agir sur nous à l'occasion d'un poème, jamais par lui et il y faut encore une étrange adresse, et un certain détachement bien joué ! car il y a peu de choses aussi insupportables qu'un réciteur ému par son poème, qui trahit devant nous l'émotion que nous ne lui avons pas déléguée, et l'objective scandaleusement - comme si au théâtre le public transporté par la scène était tout à coup donné en spectacle à lui-même en tant que public *ému*.

VII. - Je suis tout à fait sceptique sur la valeur, et même sur la possibilité d'un poème qui se déroberait systématiquement et absolument à l'épreuve de la lecture. Il faudrait supposer chez le poète, et l'auditeur, une espèce particulière de trouble mental, une dissociation complète du sens intime que nous avons du mot, du complexe du mot, c'est-à-dire - je répète ce que je disais - de l'union indissoluble dans tous les cas du son et de l'écriture. Les poètes actuels sont des poètes d'après l'invention de l'imprimerie, nous n'y pouvons rien et ne devons pas l'oublier. Notre sens du mot en sera quelque peu changé.

VIII. - Cette importance pourrait être très grande. D'abord, par l'ampleur de la diffusion assurée, à une époque où le public n'achète plus les ouvrages de poésie - et où il existe pourtant un public virtuel que les moyens de diffusion ordinaire n'atteignent plus. Je ne crois pas, je l'ai dit tout à l'heure, qu'une poésie purement orale puisse s'élaborer à partir de l'expression radiophonique, et je ne crois pas que ce soit souhaitable. Mais il est probable que l'épreuve de la lecture publique conduirait les poètes d'aujourd'hui à accorder une attention plus grande à la valeur incantatoire d'un texte par rapport à sa partie signifiante et à son contenu imaginaire. Elle restituerait au mot *proféré*, toute la puissance d'ébranlement qu'il est en passe de perdre dans la plupart des textes actuels.

IX. - Les conditions de l'audition radiophonique pourraient être à l'heure actuelle par certains côtés les plus proches des conditions idéales de l'audition d'un poème. A cause de l'anonymat rendu à la voix d'abord. Je l'ai dit déjà, c'est à une voix « blanche » départicularisée au maximum, qu'il appartient seulement de restituer au poème toute sa magie ; sa puissance de rayonnement étant toujours en fonction d'une espèce d'*éloignement* indifférent et inabordable. Il faut que la voix obtienne ce recul en se dépersonnalisant. S'il est question vraiment de « message », la voix sans visage que diffuse le poste d'écoute est sans doute ce qui peut le mieux nous délivrer du commerce un peu familier et louche que nous avons avec le papier imprimé - lu, relu, scruté - elle est ce qui peut le plus *dignement délivrer* le « message », à condition de faire taire certaines promiscuités et d'avertir par un artifice quelconque que l'on est plus, plus du tout, dans le même registre que le bulletin d'informations et le compte rendu des débats de la Chambre. Une voix ainsi, jaillie de l'ombre, une espèce d'interruption très pure du néant vocal, la façon particulière qu'elle aurait de sortir du silence et de s'y replonger, pourrait faire vraiment du haut-parleur autre chose qu'une machine à abaisser le ton mental de celui qui l'écoute. La radio, si

elle voulait, pourrait redevenir quelque fois la bouche qu'il nous tarde trop souvent d'entendre dans le déluge moderne des bruits - la bouche d'ombre. Et on écouterait, mais pour une fois ce qui s'appelle écouter, ce qu'elle aurait à nous dire.

JEAN PAULHAN

Jacques CHARPIER. - En lisant un poème avez-vous tendance à le situer dans le temps de la parole, ou à le contempler dans l'espace sous sa forme typographique ?

Jean PAULHAN. - Quelle horrible question ! Quelle question fausse ! Mais je n'en sais rien ! Il n'y a pas ici de règle. Il me semble que certains poèmes (et j'entends aussi bien par là, comme tout le monde, les textes en prose qui me plaisent), m'apparaissent plutôt dans le temps, et d'autres plutôt dans l'espace. Cela dit, il y a des poèmes qui appellent plutôt l'espace (comme les *calligrammes*), et d'autres poèmes qui souhaitent le temps (ceux qui sont faits semblent-ils pour la mémoire, ceux que l'on retient aussitôt).

J. C. - Dans l'écriture de vos propres œuvres, concevez-vous le mot sous sa forme sonore ou comme un signe destiné à demeurer écrit ?

J. P. - Eh bien, là aussi, il me semble que c'est tantôt l'un, tantôt l'autre. Quand je ne trouve pas du premier coup le mot qui me convient, il me semble que tout se passe plutôt dans l'espace. Quand ce mot me vient d'un seul coup, dans le temps.

J. C. - Mais quand le texte est achevé, accompli ?

J. P. - Eh bien je serais très embarrassé pour vous répondre. Il me semble qu'il est aussi bien typographie que parole, temps qu'espace, que les deux s'y confondent.

J. C. - Reconnaissez pourtant que typographie et parole sont essentiellement distinctes ?

J. P. - A l'analyse, évidemment. Simplement, le fait est - sitôt le poème achevé, accompli - que cette différence n'existe plus à mes yeux, qu'elle me semble entièrement inacceptable. Je vous parlais d'embarras. Mais il n'y a pas d'embarras, on dirait la chose du monde la plus naturelle.

J. C. - Avouez qu'elle est cependant de l'ordre d'un paradoxe ou d'une merveille ?

J. P. - Si vous voulez. C'est qu'alors la merveille nous est naturelle, spontanée. Non seulement je ne songe pas à faire la distinction, mais cette distinction me déplaît, m'offense. Et le poème ne vaut que dans la mesure où je puis l'éviter, où la distinction s'efface d'elle-même tout naturellement.

J. C. - Vous nous disiez qu'à votre sens, il n'y avait pas de règle ?

J. P. - Eh bien, je crois que je viens d'en trouver une. Il y suffit d'accepter l'embarras dont je vous parlais - d'en faire le point de départ du reste. Remarquez d'ailleurs que le poème qu'on saisit d'abord dans l'espace (le calligramme par exemple) n'aspire qu'à être débarrassé de son espace, sitôt déchiffré : ne souhaite que d'entrer dans ce royaume (parfaitement mystérieux) où il n'est pas moins

temps qu'espace. Or c'est l'inverse qui arrive au poème que l'on a d'abord saisi dans le temps - la chanson entendue d'un chanteur de rue - et nous n'avons de cesse que l'on ne nous ait remis le texte. L'un poursuit l'autre sans cesse jusqu'à l'instant où ils sont réunis. Ce que je dis va de soi : reportez-vous à l'instant où vous *attendez* - d'entendre ou le lire, peu importe - quelque poème. Est-ce du temps que vous attendez, ou de l'espace ? Eh, vous attendez l'un et l'autre à la fois ! Ce serait peu : vous les attendez tous deux en un, vous les exigez confondus. Mais vous vouliez me poser d'autres questions ?

J. C. - Je crois deviner déjà ce que vous me répondrez. Pourtant, la diction d'un poème vous paraît-elle devoir apporter à ce poème une valeur nouvelle - étrangère à lui ou latente, mais inexprimée sous sa forme écrite ? D'autre part, cette transposition du poème dans le domaine vocal vous paraît-elle possible en ce qui concerne toutes les formes de poésie, ou doit-elle se limiter à certaines de ces formes seulement ?

J. P. - Mais bien sûr, pour toutes les formes de poésie. Il est plus d'un poème qui gagne, à ce transport du temps (ou de l'espace) dans ce qui n'est plus temps, ni espace, mais leur confusion, une vertu poétique toute nouvelle et plus le transport est combattu, contrarié. Encore faut-il qu'il joue et (si je puis dire) que le poème le mérite : qu'il y ait lieu à transport.

J. C. - Quelle importance attribuez-vous au rôle de l'expression radiophonique dans la diffusion de la poésie « écrite » et l'élaboration d'une poésie « orale » et pensez-vous qu'une forme d'expression poétique spécifiquement orale soit possible et souhaitable ?

J. P. - Pourquoi pas ? Il me semble que dans une époque où le livre envahit tout, il faudrait défendre le poème d'une forme typographique trop évidente, envahissante. Trouver au poème dans le temps l'équivalent de ce qu'est le calligramme dans l'espace. Voilà une belle tâche pour la radio.

J. C. - N'a-t-elle pas déjà été ébauchée ?

J. P. - Mais si : la rime en est déjà une ébauche, la rime et toutes ses variétés. Les vers sont dans le temps une réplique aux calligrammes dans l'espace. Il faut seulement craindre que des rimes trop riches, un rythme trop bien fixé ne fassent obstacle - comme fait un calligramme trop habile - au transport dont nous parlions tout à l'heure.

PIERRE REVERDY

Je ne pense pas que la diction d'un poème puisse, ou même ait à lui apporter une valeur nouvelle. De la tête au papier c'est tout le trajet nécessaire ; et, dans celui-là du moins s'il y a quelque chose à perdre, il y a aussi quelque chose à gagner. Le poème intérieur devient le poème extérieur et communicable à autrui. Si l'on pense à ce que cet autre en fera déjà, en l'intégrant par la lecture silencieuse par l'œil, cela fait déjà assez de déformation. Tout ce que la diction apporte au poème ce n'est pas ce qui serait inexprimé sous sa forme écrite, mais quelque chose d'étranger à lui-même, surajouté et qui peut changer du tout au

tout selon le diseur et même selon le moment et les circonstances où le diseur dit ou redit le même poème. Je suis sûr pour ma part de n'avoir jamais entendu interpréter un poème de Baudelaire comme je crois qu'il a pu le concevoir, le sentir et finalement l'écrire lui-même.

Il se peut que la transposition d'un poème dans le domaine vocal soit utile, enrichissante et même nécessaire - par exemple si le principal souci du poète a été la lecture à haute voix, la scène - en un mot l'effet direct sur un auditeur par la lecture pour l'oreille. Je ne connais pas les conditions que le poème devrait remplir pour être transposé dans le meilleur état possible du typographique à l'oral, et je ne veux pas les connaître. Y penser seulement me répugne. Il n'y a qu'une intervention de la voix humaine admissible à la rigueur après qu'un poème a été écrit, celle de l'auteur - encore que la plupart du temps, la pauvreté des moyens de l'auteur pour ce genre d'exercice le rende plutôt désastreux.

Je reconnais malgré tout qu'en travaillant beaucoup avec un acteur, on peut arriver à lui faire dire un poème à peu près comme on l'aurait dit soi-même, pour l'essentiel, et alors beaucoup mieux et plus agréable à entendre du point de vue de la diction, de l'accent, du timbre de la voix.

Ce que l'on oublie c'est que le poète en écrivant ne peut pas, ne doit pas penser à l'effet que son poème produira sur quelqu'un d'autre, à moins d'être un faiseur ; la source de la poésie exclut tout souci de cet ordre sous peine de fausser et de compromettre l'essentiel.

Tandis que, au contraire, le souci principal et parfaitement légitime du comédien, et inhérent à son art, est l'effet qu'il doit produire sur les auditeurs attroupés, sur le public, l'effet le plus fort, le plus gros, le plus commun possible. Or ce que le poète voudrait communiquer avec la plus grande discrétion, c'est ce qui ne se hurle pas sur les toits.

Il m'est arrivé une fois, une seule fois, d'entendre un de mes poèmes dit à la perfection ; le timbre, l'accent étaient si parfaits que la voix laissait merveilleusement la place au texte - et ce texte était miraculeusement dit de telle sorte que l'effet produit sur moi-même, à cette audition, était absolument identique à celui éprouvé à la création et à la relecture - parce qu'il avait été compris et senti de la même façon qui m'avait permis de l'écrire. C'est un cas unique dans mon histoire.

Le mot écrit est à mon sens, à son point extrême de perfection. La poésie lyrique est morte dans une interminable agonie depuis l'invention de la typographie. Il est absurde de se servir des lettres et des mots comme des signes musicaux. Les musiciens sont là avec leurs notes pour satisfaire nos oreilles.

Si je dis un poème que je sais par cœur, comme on dit si bien, je peux le dire comme si je l'écrivais pour la première fois, du premier jet - parce qu'il a réintégré la source, et qu'il en rejaillit sans effort, avec aisance sans que le souci de former pour la voix les mots qui le composent soit plus gênant que celui de les écrire. Mais si je dois lire un poème à haute voix en suivant le texte écrit, la forme typographique l'emporte nettement. Il y a un abîme entre les deux mouvements d'expression.

Je crois qu'il n'y a rien qui vaille en art et dans les différentes expériences auxquelles il se prête qui se fasse de propos parfaitement délibéré. Toutes les nouveautés qui se sont présentées trop prétentieusement comme nouveautés ont

vieilli et se sont fanées avec une étonnante rapidité. Les meilleurs stimulants de la révolution féconde, dans les époques antérieures, ont été l'excès d'hostilité à la nouveauté, le succès réservé à la facilité inepte, l'excès de contrainte. Rien de dangereux comme un trop grand appétit de nouveauté de la part du public. Il est beaucoup plus salubre pour l'art d'avoir à vaincre une excessive réticence.

Les possibilités émotionnelles de la poésie, on ne peut guère les exploiter avec assez de lucidité et de maîtrise pour les accroître à volonté. Il faudrait d'abord que le poète sache très clairement et très exactement, de quoi il s'agit. Je craindrais pour celui qui verrait clair dans sa mine et qui saurait si bien le poids, le volume et l'emploi qu'il peut faire de son filon.

Mais il y a, il est vrai, beaucoup d'habiles faiseurs.

Poésie orale

Une telle question nous ramène à la poésie lyrique, aux rhapsodes, aux trouvères, aux troubadours qui inventaient leurs poèmes, les répétaient pour mieux les retenir, les chantaient. La mémoire et la voix ont précédé non seulement la typographie mais encore les tablettes et le papyrus. Je ne trouve pas qu'il soit utile de revenir en arrière, et la forme poétique moderne a perdu et perd de plus en plus ses liens avec la chanson. La forme en est devenue plus râpeuse - elle flatte moins l'oreille, elle est moins agréable à entendre - dans les meilleurs cas, elle pénètre aussi plus profond. Voyez-vous pour moi, je le dis nettement, il n'y a absolument qu'un moyen de contact entre le poème et celui qui veut en prendre vraiment connaissance, c'est l'œil - parce que le poème ne peut atteindre celui qui le reçoit que dans la solitude, l'intimité, le silence et le recueillement que seule permet la lecture individuelle à l'écart. L'amateur de poésie est un poète qui attend la clef qui libérera son propre essor.

L'expression radiophonique ne peut pas, à mon avis, permettre cette communion recueillie. Tout ce qui se passe à la radio se fait au taximètre. Une émotion d'art, une émotion poétique ne peut pas s'accommoder d'un rythme régi par un souci aussi mécanique. Ce qui compte dans une émotion esthétique ce n'est pas seulement le choc ou l'effet de surprise, c'est la répercussion, l'épanouissement, le déploiement et peut-être même surtout le retour des ondes. Une émission radiophonique, c'est un fleuve, une rivière, un ruisseau ou un torrent qui coule. C'est un moyen de premier ordre dans l'expression musicale. En ce qui concerne la poésie, je crois que c'est encore un moyen assez médiocre - il en est de même d'ailleurs pour tous les textes qui ne passent pas sans donner à réfléchir.

Pour ce qui est de la voix c'est déjà fait. On s'était parfaitement habitué à l'avantage immense de l'absence du parleur. Et le voilà qui revient. Cette solitude de l'auditeur serait propice à l'audition poétique, si l'on pouvait adapter le rythme de l'émission à celui de l'audition, c'est-à-dire que le temps nécessaire fût aménagé pour que l'esprit fût non pas seulement frôlé par un son, mais frappé par un sens pleinement intégré. Mais la radio n'a pas été inventée pour les gens qui aiment à lire et réfléchir, mais pour ceux qui aiment entendre et écouter.

Je ne pense pas que la perception des oeuvres poétiques puisse en être modifiée ni, surtout, améliorée. Mais qu'une conjoncture psychologique nouvelle

soit créée par les conditions de l'audition radiophonique et qu'elle s'étende, qu'elle envahisse un domaine infiniment plus vaste que la perception des oeuvres poétiques, je ne crois pas qu'il soit possible d'en douter.

En fait ce qui devient prodigieusement exaltant, c'est de penser à cette multitude de solitudes qui reçoivent au même moment dans un immense espace le motif de se livrer chacune à sa particulière émotion.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

Jacques CHARPIER. - Entre autres choses, je voudrais vous demander si, pour vous, la diction du poème est toujours nécessaire, si cette diction apporte au poème imprimé, au poème que nous lisons des yeux, une valeur nouvelle et enfin, si elle peut accroître le potentiel poétique initial du poème, tel qu'il nous apparaît sous sa forme typographique ?

André PIEYRE de MANDIARGUES. - Votre question pose plusieurs problèmes qui, à vrai dire, sont déjà posés depuis très longtemps, depuis aussi longtemps que l'écriture existe, et l'imprimerie, et beaucoup d'autres systèmes d'enregistrement de la parole.

Un poème en réalité est chose parlée et il me semble qu'il devrait être dit et que l'impression ou bien l'écriture ne sont que des procédés artificiels, des moyens destinés à les conserver et à un multiplier les copies.

Cependant, quant à moi, j'avoue que je suis beaucoup plus sensible à la chose écrite ou imprimée qu'au texte dit.

Par exemple, mais c'est une autre question, je ne vais presque jamais ou que très rarement entendre des conférences parce que, si la conférence est, comme elle est généralement, légère et superficielle, je la comprends facilement mais je n'y prends aucun plaisir, et si elle est profonde, je ne la comprends pas pendant que le conférencier parle, et je crois, ou j'espère du moins, que je la comprendrai quand plus tard je la lirai, dans les pages d'une revue ou dans celles d'un livre.

J. C. - Eh bien, mon cher André Pieyre de Mandiargues, ne pensez-vous pas néanmoins que cette compréhension de la chose entendue qui vous est difficile, n'est pas la même en ce qui concerne le poème ? Le poème n'a pas à être compris, comme doit l'être la conférence. Il s'agit d'autre chose, il s'agit d'en être ému plutôt que d'en être convaincu.

A. P. de M. - En effet, le poème rentre dans la conscience par les voies d'une certaine sensibilité, et il rentre dans la conscience de beaucoup d'entre nous, plutôt par les yeux que par les oreilles, ce qui est assez amusant mais c'est un fait. Ainsi, pour le poème aussi, je suis souvent agacé quand j'entends dire des poèmes par des acteurs, par des gens dont le métier est de dire, et qui donnent au poème, par les inflexions de leur voix, souvent une âme et une atmosphère qui ne sont pas du tout dans le poème original.

J. C. - Au fond, vous reprochez aux interprètes traditionnels, ou interprètes courants de la poésie, d'être infidèles au poème original ?

A. P. de M. - Ce n'est pas qu'ils y soient infidèles, ils auraient plutôt tendance à y ajouter ; à mon avis, le poème devrait être dit de la voix la plus sobre et la plus froide possible.

J. C. - Et dans l'écriture de vos propres oeuvres, André Pieyre de Mandiargues, comment le langage poétique se dévoile-t-il à vous ? Est-ce sa forme sonore, ou au contraire est-ce le mot qui vous apparaît, le mot semblable à un signe, et qui doit être déchiffré plus tard, qui doit être contemplé ?

A. P. de M. - Les deux choses, si on peut employer ce mot, coexistent. Il est certain que quand j'écris, et surtout quand j'écris des poèmes, je les dis toujours à haute voix. La musique de la phrase est toujours présente. Cependant, j'ai absolument besoin de les voir écrits, à tel point que je fais des brouillons multiples, et chaque fois que je corrige, chaque fois que je rature, je chiffonne la feuille et je l'envoie au panier. Le panier à papiers, chez moi, est la gomme à effacer, et j'ai absolument besoin, pour continuer le poème, de le voir écrit sur la feuille depuis le commencement jusqu'à la fin.

De même, dans le livre, dans la lecture du poème, je fais très attention à l'impression, aux caractères, au plan de la page, à tout ce que l'on peut appeler en somme les artifices de la mise en page, les artifices typographiques.

J. C. - Et ne pensez-vous pas que ces artifices typographiques n'ont pas de fin en eux-mêmes, mais au contraire tendent à être traduits dans le domaine vocal, qu'au plan de la feuille imprimée, correspond le silence de l'audition, qu'à tel changement des caractères typographiques, au cours du poème, correspond une modification de la diction de ce poème, etc ?...

A. P. de M. - Là aussi, on peut répondre à votre question de deux façons contraires : d'un côté je crois que le poème existe en tant qu'objet ; je fais allusion au livre-objet. D'un autre côté, je crois qu'il serait très intéressant, on ne l'a pas encore assez essayé, de rendre par une lecture vocale les artifices typographiques.

Le premier des livres-objets de notre temps est probablement le *Coup de Dés* de Mallarmé ; il vient d'en paraître un autre, qui est très extraordinaire, c'est *L'Araignée* de Francis Ponge ; ces poèmes, poèmes-objets, usent d'un très grand luxe typographique : de grandes pages, des blancs somptueux, une grande variété de caractères, allant de plusieurs romains de grandeurs différentes à plusieurs italiques de grandeurs différentes. Les mots sont imprimés parfois de façon oblique par rapport au sens de la page... Il est évident que toute cette mise en scène typographique est faite surtout pour l'œil, et quand j'ouvre un livre de cette sorte, quand je prends plaisir à un livre-objet de cette sorte, c'est plutôt un plaisir que je reçois par l'œil.

Cependant, je pense que l'on pourrait peut-être rendre par la voix, dans une émission radiophonique par exemple, ces « livres-objets ». Il y faudrait peut-être plusieurs lecteurs différents. Il y faudrait des tons de voix différents. Il y faudrait une quantité d'inventions qui seraient très intéressantes à mettre au point.

J.C. - Et pensez-vous, en ce qui concerne précisément le poème de Mallarmé, ou celui de Francis Ponge, pensez-vous que ce soit là des cas isolés, des cas d'espèces en poésie, ou que l'on puisse les multiplier ? Et en particulier, auriez-vous vous-même une idée précise au sujet des poèmes-objets ?

A. P. de M. - J'espère qu'on les multipliera. Ces livres-objets, au fond, répondant à la préoccupation de certains écrivains et de certains poètes, qui souvent sont très amis des peintres et qui aiment beaucoup la peinture moderne. Il est évident qu'il y a de grands liens entre la peinture et la littérature d'aujourd'hui. Il est évident, d'autre part, qu'alors que des peintres modernes - je pense à des peintres comme Picasso, Braque, - qui sont considérés à peu près universellement comme les plus grands peintres de cette époque, ont un public très restreint, les poètes qui leur ressembleraient, Francis Ponge par exemple - qui est un des poètes que l'on peut le mieux comparer à ces grands peintres que je viens de citer - ont un public tellement, tellement restreint, qu'ils se développent et qu'ils travaillent dans une quasi obscurité.

Pour eux, dans ces livres-objets, dans ces poèmes d'une grande complication typographique, il s'agit certainement de faire apparaître des fonds, dès premiers plans, des seconds plans, de faire apparaître une sorte de relief de la poésie que la voix peut très difficilement rendre.

J'avais pensé, par exemple, à pousser la chose encore plus loin qu'elle n'est poussée dans *l'Araignée* ou dans le *Coup de Dés* et à essayer d'obtenir un livre qui, en s'ouvrant, reproduirait les mots du poème imprimés chacun sur une petite feuille de papier, montée sur un support de papier, un peu comme ces petites choses avec lesquelles les philatélistes collent leurs timbres dans leurs albums, et qui présenteraient ainsi les mots au lecteur, absolument comme les taches de couleurs d'un timbre, ou mieux encore comme les figures d'un bas-relief sculpté.

J. C. - Et à ce moment-là, ce poème-objet, ce poème situé dans l'espace, serait pour vous parfaitement traductible dans le temps et par la voix.

A. P. de M. - Je ne sais pas s'il serait traductible par la voix. Les poèmes qui sont traductibles par la voix sont à la limite. Il y faudrait une mise en scène radiophonique, avec un assez grand nombre de voix. Mon idée du poème-objet, avec les mots montés sur de petits supports, tendrait à confondre tout à fait le poème avec un tableau, ou avec la sculpture, et à le faire sortir complètement de sa fonction de poème parlé.

J. C. - Je comprends très bien. Ne pensez-vous pas que cette rivalité de la peinture et de la poésie puisse être quelquefois un échec ? Je fais allusion ici au poème d'Apollinaire les *Calligrammes*, dont on me parle souvent au cours de cette enquête. Où réside, selon vous, l'intérêt des *Calligrammes* ? Réside-t-il dans la contemplation de l'effet plastique qu'ils provoquent, ou au contraire dans ce déchiffrement, évidemment toujours beaucoup plus laborieux, du poème ?

A. P. de M. - Je ne pensais pas précisément aux calligrammes, pas même à ceux d'Apollinaire. Les calligrammes existent depuis très, très longtemps. Vous savez qu'au XVI^e et au XVII^e siècles, on en a fait beaucoup. Mais il me semble que c'est plutôt une mauvaise voie et que la poésie est ici sacrifiée complètement au sens plastique de l'objet. En réalité, ces calligrammes sont un amusement, un délassement du poète, et je ne crois pas qu'il faille leur donner une très grande importance.

D'ailleurs, ces poètes qui ont fait usage de cette forme, ne s'en sont jamais servis pour leurs très bons poèmes.

J. C. - Oui. Cela apparaît comme une fantaisie passagère dans leur œuvre, et c'est tout, n'est-ce pas ?

Eh bien, maintenant, il n'en est pas moins évident que la poésie continue d'être dite, et d'être entendue.

Pourriez-vous préciser laquelle des deux positions que je vais exprimer vous paraît préférable ? Est-ce celle de l'auditeur ? Il reçoit le poème d'autrui, et nous admettons que c'est dans des conditions optima de fidélité. Il est alors soumis au temps de ce poème.

Ce temps est tout à fait différent, pour le lecteur ; le lecteur en est maître ; il est libre de lire son poème, de le relire, de confronter au sein du poème des parties qui sont éloignées dans l'espace, etc...

A. P. de M. - Il me semble que le lecteur, du fait même qu'il est plus maître de son temps, pénètre mieux le poème que l'auditeur ; mais au fond, leur rôle est passif à tous deux.

J. C. - Mais enfin, ce que j'aimerais savoir, c'est si, pour vous, la passivité de l'auditeur, qui est malgré tout plus grande que celle du lecteur, aide à l'émotion poétique, ou si, au contraire...

A. P. de M. - Je croirais plutôt qu'elle lui nuit. Mais, en m'appuyant un peu sur votre question, je vais parler d'autre chose qui me vient à l'esprit.

Il est certain que je lis souvent des poèmes, pour moi tout seul, à haute voix, et cette lecture à haute voix m'a permis de remarquer des choses assez curieuses, et notamment, que certains des meilleurs poètes d'aujourd'hui et d'autrefois, de ceux qui écrivent le plus, dont les poèmes sont les plus faits pour être lus, qui entrent dans la conscience beaucoup plus par la vue que par l'ouïe, en réalité portent en eux l'accent même de leur auteur... certains de ces poètes de certaines régions de la France, ou d'autres pays, transportent leurs articulations dans leurs poèmes.

Je sais des poèmes français qu'il est à peu près impossible de dire, à moins de les dire avec un accent provençal ; et s'il m'est alors permis de faire ici allusion au Directeur de ces émissions, Jean Tardieu, dont j'aime énormément la poésie, je dirai que l'une des choses que j'ai le plus admirée dans son recueil de *Monsieur-Monsieur* est cette innovation que nous lui devons, d'avoir indiqué toute une mise en scène, peut-être radiophonique, peut-être destinée à un enregistrement de gramophone ou de microsillon, car il y a autant de procédés que l'on veut.

Je pense, par exemple, à ce ravissant poème de « La Môme Néant » qui est ainsi qu'un reflet de rien, une ombre du néant et qui est fait pour être dit par des voix de marionnettes cassées. Je vais essayer de me le rappeler ; il me semble qu'il va ainsi :

« Quoi qu'a dit ?...

« A dit ren...

« Quoi qu'a fait ?...

« A fait ren...

« quoi qu'à pense ?

« A pense à ren...

« Pourquoi qu'à dit ren,

« Pourquoi qu'à fait ren,

« Pourquoi qu'à pense à ren ?

« A existe pas ! »

Eh bien, c'est un poème que je trouve merveilleux, et c'est une chose absolument neuve dans l'histoire de la poésie française, ne trouvez-vous pas ?

J. C. - Certainement ! mais j'aimerais revenir à notre sujet et finir cet entretien en vous demandant de répondre très sincèrement à cette question : que pensez-vous des émissions poétiques de notre Radio ?

A.-P. de M. - Les auditeurs de la Radio viennent de répondre à une récente enquête, du moins l'ai-je lu dans les journaux, et ils voudraient moins de poésie et plus d'Opérettes ! Cela ne suffit-il pas à juger notre enquête ?

J. C. - On doit constater, en ce qui concerne la jeune poésie en particulier, que celle-ci se vend de moins en moins. Bien sûr, il est facile de répondre qu'au moment où certains poètes ont écrit leurs œuvres, ils avaient beaucoup moins de succès qu'ils ont pu en avoir par la suite. Il n'en est pas moins vrai que la poésie ne se vendait peut-être pas, mais s'éditait. Or, elle ne s'édite plus aujourd'hui.

Nous avons pensé que le Club d'Essai pouvait aider, dans une certaine mesure, à la diffusion de la poésie. Nous allons, par conséquent, nous trouver peut-être en contradiction avec la majorité des auditeurs de Radio, mais malgré tout nous allons nous trouver devant des problèmes à résoudre pour la diffusion de ces poèmes.

Tout à l'heure, vous avez demandé au récitant de la poésie, lorsque celui-ci s'avère nécessaire, en l'occurrence au micro, vous lui avez demandé d'avoir une voix neutre. Si nous prenions un exemple particulier, concernant votre œuvre, par exemple : comment demanderiez-vous à un récitant de lire tel poème ?

A. P. de M. - J'aimerais, me semble-t-il, qu'il le lise de la façon la plus simple et la plus neutre. Ceci vient du fait, comme je le disais tout à l'heure, que, quoi que je lise à haute voix mes poèmes, et quoi que j'écrive même de longs récits en prose, en faisant très attention à ce qu'on pourrait appeler la « musique de la phrase », je n'ai cependant jamais pensé, jusqu'ici, à écrire des poèmes qui soient destinés plus particulièrement - comme celui de Jean Tardieu que je vous ai dit tout à l'heure - à une lecture orale, plutôt qu'à une lecture visuelle.

JEAN GROSJEAN

Quelque plaisir qu'on ait à regarder un poème (ou une partition de musique) la graphie n'est qu'une servante. Il y a peut-être un charme des maisons où la bonne commande. Pour ma part je supporte mal que la mise en page essaie de me tromper sur la qualité sonore. C'est un « étalage factice ». Même si la récitation n'est qu'intérieure, cette incantation muette me semble la substance du poème, son âme si l'on veut. Or les cadavres sont tristes.

Pour un bon poème j'aime la disposition la plus simple, s'il est en vers réguliers, un vers par ligne, l'interligne aux ruptures même si celles-ci se placent à l'intérieur du vers. S'il est en strophes, l'espacement des strophes.

Pour tout ce qui n'est pas prosodie traditionnelle l'alinéa au paragraphe ou au verset ; mais pas tous les quelques mots sous prétexte de surprises. Ces dernières sont, ou coutumières à la riche prose française et le lecteur les établit de lui-

même avec plaisir, ou de prétendus effets extraordinaires normalement inaudibles, à moins qu'on recoure au cri et à la gesticulation. J'ai peu de goût pour ces livrets de tréteaux avec ou sans indications italiques de gestes et d'intonations. Un texte doit se suffire à lui-même et se défendre tout seul à l'intérieur d'une convention commune à tous ceux qui pratiquent tel langage. Pour moi les yeux ne sont pas là pour s'ébattre mais deviner le plus rapidement possible une voix que le texte leur transmet.

Bien sûr les yeux ont des droits, mais leur pâture est peinture, geste ou autre. Ils peuvent aussi errer sur les affiches, les titres des journaux, ou même les mots d'un livre. Ce sont leurs vacances. Ils y ont d'autant plus d'allégresse que le texte n'a ni vie ni unité. Ils en inventent quelque-une. Il y a des inscriptions exprès pour eux. Si on les appelle poèmes c'est dommage de n'avoir qu'un mot pour deux genres d'œuvres aussi différentes.

Le goût de l'idéogramme. Un poème chinois se construit en partie sur l'harmonie visuelle de ses caractères ; mais il y a chez beaucoup de Français une tentation dans ce sens. Saint-Jean l'appellerait la « concupiscence des yeux ». C'est une espèce d'avarice, un goût de possession stable, claire, sans risque, une connaissance qui tient de la magie et de sa fille la science : savoir pour avoir et pouvoir, et non deviner pour être et exister. L'oreille est plus docile, elle fréquente mieux les nues et les abîmes. Elle ne se repaît pas longtemps de chansons sans s'endormir. Les yeux capables de visions extatiques peuvent, eux, vivre de bibelots. Aux poèmes de ne pas s'y prêter.

Dans quelles conditions la poétique échappe-t-elle à la cupidité des yeux et devient-elle une voix ? Je me pose toujours ce problème en sens inverse.

Ce que j'appelle poème est d'abord entendu, ne serait-ce qu'intérieurement. Il est même souvent entendu avant qu'un seul mot ne soit perçu. Il parle de très loin. Son rythme même est imperceptible, mais son ton n'est qu'à lui et ne peut s'oublier. Qu'il faut parfois de ruses pour l'approcher, d'affût, de silence, de vacance, d'indifférence, de désinvolture. Ne pas l'effrayer, mais n'être occupé d'autre chose que par feinte comme une femme tricote pour tromper le temps, comme un ambassadeur fume un cigare, l'oreille tendue, comme un incendiaire sifflote jusqu'à ce que la rue soit déserte.

On croit soudain percevoir l'armature, quelques vers même déjà, mais on est incapable de les transcrire. Il faut les entendre de nouveau. On écrit un peu n'importe quoi mais avec précaution, comme on tend un collet au trou de la haie. Voilà qu'on sait où il va passer. On rédige, on formule mentalement un texte grand comme une trappe recouverte de feuillages artificiels. Le poème a passé juste à côté. Recommencer. Parfois, il est très maladroit et se laisse prendre vite. D'autres fois on ne retrouve sa trace que des années ou des dizaines d'années plus tard. Quand il est pris, il se débat. Il faut lui lier les jointures. Vérifier tout haut qu'il est là, le réciter aux échos comme si on l'étourdissait contre un mur. Puis, le livrer aux hommes, par oral si quelqu'un est là, sinon par écrit et même on peut le faire imprimer (il lui arrive de s'éclipser entre temps). Le voilà noir sur blanc. Au lecteur de l'entendre. Peut-être le lui lira-t-on.

La typographie n'a été qu'un facteur rural dont on attend l'honnêteté et même une certaine allure aux deux sens du mot. A cheval il va plus vite et solennise le

message. Mais pas d'ailes aux talons comme les Mercures, ni aux épaules comme les Gabriel de sacristie. Un méhari, peut-être, s'il vient de l'autre côté du désert !

Oui, le message est sonore au départ. Moins le mot d'ailleurs que le vers ou la phrase. Le mot isolé est un signe de possession, un sceau, un sigle souvent plus vu qu'entendu. C'est, au plus, un impératif ou un vocatif. En tout cas une monnaie sans vie, sans courant capable de tout et de rien. Le vers ou la phrase, au contraire, sont animés, ils sont le mouvement même, ils passent en charriant les mots et même en choisissant leur charroi. Si le mot est une monnaie thésaurisée au dictionnaire, le vers et la phrase sont des marchés où ils circulent et sont échangés contre des acquisitions parfois merveilleuses. Ce n'est plus le riche acheteur qui ramène la meilleure jument. Avec de pauvres mots et une vieille expérience, on obtient plus qu'avec un portefeuille gonflé de vocabulaire. Les armes ne sont rien si l'on ne sait s'en servir, les images non plus. La force n'est rien sans la ruse, l'enthousiasme non plus. Une détermination patiente, un entêtement souple, un mouvement interne du vers, de la strophe, du poème vient à ses fins sans éclat, épouse les difficultés, fait mine de fuir, revient hésitant, se résout à l'achat à contre-cœur, s'avoue vaincu et roulé et disparaît honteux dans la foule. C'est après son soudain départ, qu'« on réalise qu'il est gagnant et doit se frotter les mains derrière sa haie ».

Le poème se déroule dans le temps. Il ne se compose pas de la même façon qu'un paysage ou une statue donnée d'un bloc. Ses images sonores ou visuelles se succèdent. Les visions souvent contradictoires s'ajoutent et réagissent les unes sur les autres. Elles s'accablent et s'entre-détruisent au creuset de la mémoire. Comme dit Saint Augustin, le présent n'étant que la frontière entre ce que je n'entends plus et ce que je n'entends pas encore, il faut bien que ce soit dans la mémoire qu'il se passe quelque chose. Ces coups de marteau qui chaque vers lui assène ou ces coups d'épée dont chaque rejet le perce, cette somme d'étincelles et de reflets forme au fond de l'esprit une étrange lueur plus proche de la vivante vérité que toutes les philosophies, plus décisive que toutes les doctrines, plus profondément contagieuse que les gestes, les spectacles et même les exemples. Elle est comparable seulement au déclenchement que produit la connaissance d'un vrai seigneur.

Il est évident qu'une diction fantaisiste non inspirée par le poème lui-même le détruit plus encore qu'une typographie prétentieuse. Elle peut en échange produire les mêmes effets de surprise que le rêve ou la fatigue. C'est un repos, un jeu, une évasion comme tant d'autres au service de qui est las de la vie apparente et sociale parce qu'il l'a prise au sérieux. S'il veut se venger de son erreur sans entrer dans la coûteuse liberté intérieure, il faudrait qu'il s'amuse sur du mauvais poème. Il obtiendrait des résultats bien supérieurs avec un lexique, une grammaire, un code de lois, un acte notarié ou une feuille de sécurité sociale où se chevauchent sans significations appréciables les mots aux plus hétéroclites consonances.

J'appellerai volontiers fantaisistes deux sortes de dictions qui doivent nous venir du théâtre : la déclamatoire et la naturelle. La première détruit toute incantation en la forçant et sous prétexte d'aider l'auditeur à percevoir les nuances supprime l'essentielle unité du ton. L'autre aboutit à la suppression du poème en la ravalant à une conversation futile. Dans le premier cas on est à la

merci des innovations des comédiens, dans le deuxième on est asservi aux particularismes provinciaux. Tout langage a sa convention poétique plus stable dans le temps et dans l'espace que l'usage pratique ou la mode. Il y a un dialogue de ton possible entre Charles d'Orléans et Verlaine, mais pas entre le bateleur du XVe siècle et René Ghil.

Le vers français traditionnel est un terrain de rencontre pour les gens de langue d'oc et ceux de langue d'oïl. Toute la scansion fondée sur des éléments moins éprouvés s'emprisonne dans un milieu étroit. S'il y a toujours eu des écrivains sourds, il y a jusqu'aujourd'hui des poètes en prose ou en vers pour qui le griffonnage n'est qu'un instrument de travail comme pour Pascal et Rimbaud.

L'audition radiophonique peut remettre à la mode et généraliser chez les auteurs cette indéracinable habitude de quelques-uns et chez les auditeurs cette coutume qui ne s'était pas complètement perdue même en France d'écouter les poèmes les yeux fermés ou le dos tourné.

Peut-être saurons-nous comme en Orient entendre réciter dans la nuit.

GEORGES-EMMANUEL CLANCIER³

I. - Il faut bien le reconnaître, il est rare de trouver une diction poétique satisfaisante. En général, c'est le poète lui-même lisant son oeuvre qui semble se rapprocher le plus de la diction idéale. Car il y a autant de voix et de dictions qu'il y a d'œuvres poétiques. Voix et diction baudelairienne, mallarméenne, rimbaldienne, etc. Mais la voix et la diction du poète lui-même demeurent éloignées par des complexes, des entraves d'ordre psychique ou physique, de la voix et de la diction véritablement nécessitées par ses poèmes.

Lorsque je lis en silence « La Vie antérieure », j'entends en moi-même une voix qui semble être la résultante de ma propre voix perçue intérieurement et passive, et d'une voix dominatrice propre au poème de Baudelaire. Voix et diction intérieures du lecteur sont, à mon sens, comparables à des instruments de musique que feraient résonner à l'unisson voix et diction implicitement contenues dans le poème.

C'est pourquoi la diction d'un poème, si par chance elle est satisfaisante - je parle d'un poème non spécifiquement composé pour être dit - ne me paraît pas devoir apporter au poème une valeur nouvelle, mais tout simplement donner sa plénitude à un élément essentiel du poème.

II. - On ne peut guère parler de transposition du poème dans le domaine vocal. Il n'y a pas transposition mais au contraire fidélité à l'origine du poème et plus, à la source de la poésie. Les routes poétiques sont diverses, du moins partent-elles toutes d'un même centre, d'un même foyer : celui du langage sacré, du langage qui devient chant, incantation.

³ Texte inédit sous cette forme (passages repris dans « De l'interprétation vocale du poème », in *La poésie et ses environs*, Gallimard, 1973, p. 56-61), publié avec l'autorisation de l'auteur.

De cette commune, essentielle origine, chaque lignée poétique peut, plus ou moins, s'éloigner ; mais, malgré les apparences, il y aura entre les manifestations poétiques, aussi multiples, aussi divergentes soient-elles, différences de degré certes, de nature non.

L'oralité, dirait un psychanalyste, voilà le fondement de toute poésie, même de celle qui paraît à peine émerger du silence, même de celle qui semble être pure vision.

Bien sûr, il est des formes poétiques pour lesquelles, je ne dis pas la transposition, mais l'accomplissement vocal sera plus aisé que pour d'autres ; cependant, si l'on doit rencontrer des degrés divers dans la facilité ou la difficulté, je ne pense pas qu'on puisse se heurter à des impossibilités.

III. - Il est indéniable que certains poètes gardent une nette conscience de l'origine orale de la poésie, alors que d'autres, ou bien perdent de vue cette source, ou bien s'efforcent de s'en affranchir. Une diction satisfaisante sera évidemment plus facile à déterminer pour les poèmes des premiers que pour ceux des seconds.

Prenons, si vous voulez, comme exemple, dans le premier cas Claudel ; dans le deuxième : Mallarmé.

Le verset claudélien avec son rythme organique, ses temps forts et ses temps faibles, sa vaste respiration, et le poème claudélien avec sa composition, son architecture, imposent la présence d'une voix, d'un souffle vigoureux : voix et souffle de l'ode, de l'hymne. D'ailleurs, l'un des poèmes de Claudel n'est-il pas une *Cantate à trois voix* ? La poésie de Claudel ne trouve-t-elle pas son déploiement dans le drame ? Nous avons affaire, de toute évidence, à une progression architecturée, à un mouvement organique du langage.

Au contraire, la rumeur harmonieuse d'un poème mallarméen tend, à la limite, à être immobilité, et partant : silence, ou, plus exactement, elle tend à n'être plus : sa victoire rêvée serait de donner l'équivalence pure d'une absence. Et pourtant... et pourtant, même l'œuvre mallarméenne implique une diction, une voix, des voix : *Hérodiade*, *L'après-midi d'un Faune*, ne sont-ils pas théâtre ?

L'annulation réciproque des syllabes, les unes par les autres, dans le fameux

Aboli bibelot d'inanité sonore

n'est-elle pas, précisément, sonore ?

Enfin, la disposition typographique du poème : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, avec ses blancs, ses différences de caractères, ses pentes et ses plans, à mon sens bien plus que l'ordre plastique d'un dessin, suggère celui, auditif, d'une partition susceptible de guider strictement le jeu de la voix et du silence.

Ainsi, deux poésies aussi opposées que celle de Claudel et celle de Mallarmé, appartiennent cependant au domaine vocal. Comme je le disais, sur ce plan-là, il n'est pas entre elles de différence de nature, mais seulement de degrés.

La poésie claudélienne implique une voix forte, *rayonnante*, celle d'un être pour qui nommer les choses est acte à la fois élémentaire et triomphal,

permettant non seulement de désigner ces choses, mais encore de participer à leur existence, à leur rayonnement.

Au contraire, la poésie de Mallarmé suppose une voix dans laquelle le silence s'inscrirait en filigrane, voix qui suggère sa proche absence, voix d'un être dont la parole est négation.

III bis. - S'il est une difficulté majeure à surmonter dans le passage de la poésie moderne à la diction, ce doit être celle-ci : l'évolution poétique au cours des quatre-vingts dernières années est marquée par la prépondérance toujours plus grande de l'image : Rimbaud, Nouveau, Saint-Pol Roux, étendent toujours plus son règne ; quant au surréalisme, il proclame son pouvoir absolu : « Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant* », déclarait Rimbaud, et André Breton : « Il apparaît de plus en plus que l'élément générateur par excellence de ce monde qu'à la place de l'ancien nous entendons faire nôtre, n'est autre chose que ce que les poètes appellent *l'image*. » Cette prolifération de l'image que le cinéma muet porta à son comble, explique la prédilection des surréalistes pour la peinture. *Donner à voir*, se propose pour but Eluard.

Je veux donc dire ceci à propos d'une poésie où l'image prédomine : la métaphore, l'image née de la synthèse poétique de deux objets éloignés l'un de l'autre dans la réalité habituelle, sera-t-elle perçue, cette image, avec autant de puissance, d'émotion, d'efficacité à travers la sonorité et le rythme d'une voix, que sous la lecture intérieure du texte ? Telle est la question ; il faudrait pour y répondre utilement procéder à de multiples expériences. En attendant, je me permettrai seulement de rappeler qu'Eluard dont la poésie, plus que toute autre, précisément, *donne à voir*, Éluard disait admirablement ses poèmes. Par conséquent, il semble bien que le chemin de la diction reste ouvert à la poésie-image.

IV. - Je *découvre* un poème à la fois en l'écrivant et en l'écouter. Tantôt j'entends les mots sourdre un bref instant avant que je les note, tantôt je les entends en les écrivant. Il se fait une sorte de va-et-vient très complexe, très difficile à analyser. Je ne puis parvenir à composer un poème sans le secours de l'écriture⁴. Terminé, je le conçois comme devant rester écrit, sans toutefois exclure la possibilité d'une expression orale. D'ailleurs, au cours comme au terme de sa création, je les lis pour moi, maintes fois, soit à haute voix, soit plus souvent en les écoutant intérieurement.

V. - C'est dans le temps de la parole que j'ai tendance à situer un poème que je lis, mais je suis sensible à la forme typographique, aux marges, aux blancs, à la longueur des vers.

⁴ Ceci n'est plus exact. Depuis le moment où j'ai fait ces réponses, j'ai composé la nuit, en marchant dans les alpages, des poèmes que je notais ensuite à mon retour. J'ai pu alors observer une sorte d'entraînement progressif de la mémoire qui me permettait de soir en soir de composer au cours de ma promenade des poèmes de plus en plus longs (les premiers ainsi *inventés* comptent six ou huit vers, et les derniers de vingt à trente vers). *Note de l'auteur*

VI. - Pour les poèmes déjà écrits, je pense que les expériences devraient se borner à la recherche, très ardue, je crois, de la voix et de la diction spécifiques auxquelles je faisais allusion au début de cet entretien. Par exemple pour Baudelaire, à la recherche de la voix et de la diction idéales suggérées par le rythme et la résonance des poèmes des *Fleurs du Mal*. Il est d'ailleurs probable qu'une telle recherche exigerait bien des expériences *antitraditionnelles*, voire *irrationnelles*. Je crois percevoir sous certains poèmes de Mallarmé, une rumeur et un scintillement, une rumeur scintillante, il y aurait donc lieu, si on le jugeait utile, de vérifier si cette impression est partagée par d'autres lecteurs et, si oui, de tenter de l'incorporer à la diction et à la voix mallarméenne... J'ai parlé du souffle perceptible dans les versets de Claudel. Peut-être faudrait-il trouver une équivalence de cette respiration solennelle, presque surhumaine, afin d'obtenir la diction appropriée. Ainsi de suite...

VII. - Possible et souhaitable certes. Je dirais même déjà existante. Je pense notamment au poème d'Artaud : *Pour en finir avec le Jugement de Dieu*, que j'ai pu entendre lors de l'audition privée donnée par la Radiodiffusion⁵. C'est d'ailleurs la radiophonie et plus encore la stéréophonie qui peuvent, à mon avis, permettre une nouvelle forme d'expression poétique spécifiquement orale, grâce à la souplesse du jeu des voix et des sons.

VII bis. - Je me suis particulièrement intéressé à cette nouvelle forme d'expression poétique et j'ai composé un poème dont la réalisation véritable devrait être radiophonique. Son titre même : *Journal parlé*, et son inspiration procèdent d'un aspect de la Radiodiffusion. Ce poème comporte trois voix qui alternent ou coïncident, et qui sont la chair d'une poésie née des *correspondances*, entre un destin personnel et le destin collectif de ce temps. *Journal parlé* d'un homme et de tous les hommes.

VIII. - L'expression radiophonique pourrait, devrait avoir une importance capitale dans la diffusion de la poésie. Qu'on le veuille ou non, les poètes souffrent d'un manque de communion entre eux et le public, leur poésie dans la solitude et le silence court à la longue le risque de s'étioler. D'autre part, l'absence de la poésie comme élément vital, l'absence de poésie dans la conscience moderne est maléfique : c'est dans et par la poésie que l'homme peut aller vers sa plénitude, sinon, il est tenté de combler ce manque en lui-même par des activités de catastrophe ; coupé du rêve - et la poésie est garante du merveilleux, du rêve éveillé - coupé du rêve l'homme suscite, dans son destin, le cauchemar.

Or, la Radio, qui tient encore pour lui de la magie, et qu'il écoute souvent comme telle, quelles que soient les émissions proposées, la Radio a le pouvoir de

⁵ Emission de 40 minutes programmée par Fernand Pouey pour le lundi 2 février 1948 à 22h45, sur la Chaîne parisienne, ajournée par Wladimir Porché qui proposa de réunir la semaine suivante un jury d'artistes, intellectuels, écrivains, etc. ; lesquels votèrent à l'unanimité, selon F. Pouey, sa diffusion. Une deuxième audition eut lieu peu après pour quatre cents personnes. Cependant l'émission ne fut pas diffusée avant 1973. *Note de l'éditeur.*

porter à l'homme de la rue cette autre magie du poème qu'il néglige de lire, qu'il ne sait pas lire. Il suffit qu'elle le fasse à bon escient, en se gardant de donner à l'auditeur l'impression que la poésie est quelque chose d'emphatique ou d'ennuyeux, et en lui facilitant l'accès de ces poèmes qu'il ignore, c'est-à-dire en situant un poème et son poète ; ou en insérant de très brefs et très vifs poèmes, à la façon de « flashes » entre deux émissions ou parmi des chansons ou des enregistrements musicaux.

IX. - Je pense que cette conjoncture psychologique nouvelle pourrait ramener la poésie d'une part, la perception de l'œuvre poétique d'autre part, plus près de leur état originel : pour le créateur : poème proféré, pour l'auditeur : poème écouté, et cela tout en conservant à la relation de l'auditeur au poème, cette pureté émotionnelle que permet le livre, d'une voix quasi intérieure ; puisqu'elle demeure sans visage, mais qui posséderait de nouveau l'irremplaçable présence du souffle, de la vie.

PIERRE JEAN JOUVE

La lecture à haute voix, ou plutôt la récitation de la Poésie, est chose si ancienne - la poésie de l'Antiquité, la poésie du Moyen Age apparurent sous la forme parlée, ou psalmodiée, ou chantée - que l'on ne saurait donner une réponse positive à votre première question.

De nos jours, la lecture intérieure a prévalu. (Je l'ai, pour ma part, longtemps préférée.) Pourquoi ? parce que la lecture à haute voix a perdu les valeurs, les disciplines qui en font une réalité vivante ; valeurs et disciplines qui seules permettraient à la voix d'épouser les développements de la poésie moderne, dans la forme comme dans le contenu.

On veut découvrir une différence de substance entre la Poésie lue intérieurement et la Poésie développée oralement. La lecture intérieure est, à mon avis, rigoureusement la même que la lecture comportant le son, la parole. Car la lecture intérieure ne peut pas ne pas ajouter aux mots organisés métriquement leur image sonore.

Ce qu'il faut dire : c'est que la lecture de la poésie, en notre temps, est à peu près juste si elle est intérieure ; tandis que la lecture à haute voix, décidément dégradée, est presque toujours *fausse*.

Cette fausseté est tellement grave en langue française, et s'est tellement aggravée depuis quelques années (car on retrouve partout les malheurs d'un peuple) - que l'on ne peut se taire là-dessus, ni prendre un parti neutre. Fausseté de ton, de sonorité d'abord ; fausseté d'expression ; fausseté enfin dans la restitution du sens ; tout ceci se passe sur le fond d'une crise de la langue même.

On ne saurait exagérer l'importance de cette question pour l'existence de la Poésie en France. Dans un milieu national qui par nature « n'est pas poète » (ainsi disait Baudelaire), la désaffection de la Poésie a été sans cesse encouragée par la fausse expression du poème, la dégradation de la Poésie en tant qu'art de la

parole. Car le tempérament français sent tout de suite le « faux » - même s'il n'est point capable d'en corriger la tendance.

Il faudrait s'étendre longuement sur les diverses sortes de convention. Il est entendu que les acteurs, sauf quand il s'agit de la « haute convention racinienne », ont toujours l'air de sacrifier un peu de leur talent à la besogne de « dire des vers ». Aussi choisissent-ils délibérément une convention ou l'autre. La convention emphatique, la plus banale, est la pire de toutes. Mais la convention vulgaire qui prétend lutter contre la première n'est pas moins détestable. Elle consiste à démembrer l'organisme poétique, à faire tomber les mètres fragmentés en une sorte de prose qui, n'étant pas organisée comme prose, est simple galimatias. Et il y a encore une convention de langage relâché : celle-là amène la destruction totale du texte ; on introduit les déformations de la langue usuelle (ces déformations à la mode) en supprimant les syllabes muettes finales, en élidant les mots, en coupant les liaisons obligées par l'orthographe - ce qui devient monstrueux relativement à la métrique quand il s'agit, par exemple, des formes de la troisième personne du pluriel dans certaines conjugaisons des verbes.

Demandons-nous ce qu'il reste des vers ainsi arrangés :

C'tait pendant l'horreur d'un' profond' nuit

ou

O boucl' ! o parfum chargé d'nonchaloir

ou encore

Quand vers toi mes désirs part' en caravane

Le poème est un *organisme*. Cet organisme, établi en langage, ne doit pourtant jamais être confondu avec l'organisme musical, établi par le nombre des sons. Le rôle de la récitation doit être, non pas de « faire chanter » la Poésie, mais de la rehausser dans sa forme verbale - et ceci vaut pour toute poésie, indépendamment de l'évolution que la forme a subie à travers les époques, indépendamment des caractères propres de l'œuvre considérée. On peut lire Mallarmé comme on peut lire Ronsard, les lectures sont seulement très différentes. J'ai fait à plusieurs reprises (en particulier à la Radiodiffusion) la récitation de *L'après-midi d'un faune* : j'en avoue la difficulté.

Il faut illustrer le texte écrit : la valeur du poème se pose donc tout d'abord, elle est primordiale. L'ouvrage précis de la récitation, ce par quoi elle *ajoute quelque chose* au poème imprimé, est de *dégager le sens*, de donner la vie la plus profonde aux mots, de rendre leur sens illustre. La qualité presque autonome des mots ; la direction des images ; la signification organisée par le système tout entier. Lorsque le sens est ainsi, avec mesure, dégagé, il se produit un éclaircissement général ; on comprend que la pensée poétique mise en mètres, renforcée par les mètres employés, est plus impérative, plus simple et plus effective sur les régions secrètes de nous-mêmes, que la pensée discursive ordinaire. On comprend la raison de la Poésie qui est éternelle, on comprend sa certitude et son pouvoir de chant. Alors on s'ouvre à la Poésie.

Il me semble que vous voulez opposer à la convention des droits de l'interprétation exhaustive. Je crois avoir déjà répondu. Mais convention et tradition ne sont pas synonymes. Tous les efforts en faveur du *sens* sont valables

- s'il reste entendu que nous sommes à l'intérieur de la langue, et à l'intérieur d'un poème. Les fantaisies qui pourraient se réclamer de « l'irrationnel » sont à proscrire, si elles s'interposent entre le texte et nous : par découpage du poème, silences arbitraires, effets divers - mariage de voix sans raison valable (ce système qui fut pratiqué à la radio, est tout particulièrement de mauvais goût, et il anéantit le sens). L'irrationnel est dans la Poésie même, caché en tous ses replis ; rapprochez-le de notre pensée intelligente au lieu de l'en éloigner. Toute récitation sérieuse doit aider à sentir, et non augmenter, l'impénétrable ; c'est alors que toutes les « possibilités émotionnelles » apparaissent.

Je ne crois pas plus à « l'expression spécifiquement orale » de la Poésie, que je ne crois à son expression uniquement écrite. Défions-nous de la mécanique.

J'admets que la transmission radiophonique de la lecture puisse être douée d'une force agrandie. Il se produit toujours à la radio une sorte d'appesantissement de la voix, lorsque cette voix est travaillée ; ceci est du moins mon expérience personnelle. Ce qui compte n'est pas tant la position de passivité chez l'auditeur que l'augmentation de « présence humaine » par une modification de substance dans la voix. Il y a là, je crois, matière à certaines études.

Mais le principal demeure dans l'homme qui exprime, qui récite, dans l'esprit appliqué à l'esprit ; ce qui sous-entend que le texte communiqué, et amplifié peut-être, a été conçu par l'écrivain selon les modes anciens et perpétuels. La Radiodiffusion, par le magnétophone, peut se permettre toutes les élucubrations possibles : elle n'aura pas touché par là à la question de la Poésie récitée et vivante.

Il n'y a pas d'improvisation. Il y a un effort, toujours identique, pour atteindre à une région mystérieuse, effort que nos nouveaux moyens de diffusion peuvent sans doute renforcer, et qu'ils peuvent aussi, hélas, contrarier définitivement.

GASTON BACHELARD

Jacques CHARPIER. - C'est de poésie qu'il s'agit aujourd'hui, et plus particulièrement, des rapports établis ou à établir entre la poésie imprimée, celle que l'on écrit ou que l'on lit, et la poésie orale, celle que l'on dit ou que l'on entend.

Je suis sûr, d'ailleurs, de ne pas vous prendre au dépourvu en une telle matière, puisque vous êtes, je crois, un grand amateur de poèmes.

Gaston BACHELARD. - Je suis un grand amateur de poèmes, mais je suis tout de même incompetent sur la question très précise que vous me posez. Il est sûr que, j'en fais confession, - tous les matins, c'est mon hygiène - , je lis quelques poèmes, et surtout des poèmes de jeunes poètes, de poètes en action aujourd'hui. Bien entendu, de temps en temps, quand le poète d'aujourd'hui ne répond pas aux échos de mon humeur du matin, il m'arrive évidemment de prendre un Victor Hugo, dans les rayons de ma bibliothèque, un Lamartine, et même un Chénier... D'autres fois, ce sont *Les Fleurs du mal*. Je crois, précisément, que la poésie commence la journée...

J. C. - Eh bien, Gaston Bachelard, les poèmes que vous lisez, à la faveur de ces « déjeuners de poésie », ne souhaitez-vous jamais les entendre dire par un autre que vous-même ?

G. B. - C'est là que je suis incompetent. Je suis incompetent pour les dire. Je serais tout à fait ennuyé, précisément, si la radio me demandait de lire un poème, de réciter un poème. J'ai toujours eu le dernier prix de récitation, et c'était tout à fait mérité. Par conséquent, le problème de l'audition me paraît extrêmement complexe.

J. C. - Mais, indépendamment des difficultés que vous ressentez vous-même pour dire un poème, ne pensez-vous pas que la diction du poème, par quelqu'un de compétent - puisque vous êtes incompetent, chose à laquelle je ne crois pas beaucoup d'ailleurs ! - que cette diction du poème puisse apporter à ce poème une valeur qu'il ne posséderait pas sous sa forme écrite ?

G. B. - C'est un problème très complexe. Qu'est-ce qu'on apporte à un poème ? Lui apporte-t-on toujours la même chose ? Si j'avais quelque chose à demander à la radio, et je vois que je vais tout de suite émettre un paradoxe, ce serait que le poème fût dit par deux ou trois récitants. Ce que vous ajoutez par la diction, au poème, c'est la diction de l'orateur, et elle peut être excellente, mais va-t-elle satisfaire tout le monde ? Est-ce que vous croyez, précisément, que le même poème, d'un jour à l'autre, vous place dans la même humeur ? Je choisis un jour du Verlaine, un autre du Mallarmé, en tenant compte de l'humeur qui est la mienne ce matin-là, et je n'ai pas l'impression que je retrouve toujours la même chose.

J. C. - Est-ce que vous pensez, par conséquent, que toute interprétation d'un poème par autrui, interprétation étant entendue au sens musical, est l'interprétation du sens du poème ?

G. B. - « Le sens » est trop gros, n'est-ce pas. Il y a dans la lecture d'un poème quelque chose qui n'est pas objectif. Vous souhaitez, naturellement, que l'auteur assume le poème. Et par contre, le récitant peut-il assumer vraiment le génie du poème ? Il le peut... et je voudrais que vous puissiez faire des essais et que vous demandiez à un poète actuel s'il est *content de* la lecture que l'on fait de ses œuvres.

J. C. - Mais, indépendamment de cela, ne pensez-vous pas qu'il y a une certaine objectivité dans le poème et que cette objectivité réside dans sa matière purement verbale, dans son euphonie, dans ses allitérations, dans sa versification, etc... ?

G. B. - Précisément, je ne sais pas. Ce n'est pas uniquement verbal. Je ne sais pas à quel moment, à quel niveau de votre œuvre vous pouvez placer la lecture... le sonnet « Le Recueillement », de Baudelaire, le lirez-vous de la même manière en Novembre ou en Avril ?... consolé, ou consolant ?

J. C. - Malgré tout, si l'on accepte a priori que l'on doive dire des vers, et il faut en dire...

G. B. - On n'en dira jamais trop à la radio, bien entendu...

J. C. - Vraiment ?

G. B. - Bien entendu. J'aime mieux qu'on lise un poème qui ne corresponde pas à mon humeur, que le journal !

J. C. - Et alors, ne pensez-vous pas qu'il soit peut-être possible d'établir non pas des lois, mais des conditions optima ?

G. B. - Oui, oui... seulement, il ne faut pas que la volonté de dépersonnaliser le poème soit trop forte.

J. C. - De le dépersonnaliser, non. De le personnaliser avec la personnalité de celui qui dit.

Je suis quelquefois heurté par ces poèmes lus à la radio dans lesquels on jase un peu, on fait du charme...

G. B. - D'autres font le genre tonitruant...

J. C. - Oui, emphatique !

G. B. - Ce n'est jamais triste, la poésie, même quand elle nous dit le malheur d'une âme, car il y a quelque chose de consolant, dans la poésie. Par conséquent il ne faut pas outrer le drame de la poésie. Vous voyez ce que je veux dire. La diction est donc quelque chose qui, quelquefois, prend une allure technique. On m'a dit qu'il y avait encore des écoles de diction, est-ce que c'est vrai ?

J. C. - Oui, il y en a encore, et dans cette maison, en ce moment, il y a justement un cours de diction.

G. B. - Alors, taisons-nous !

J. C. - Néanmoins dans l'écriture de vos propres œuvres... mais avez-vous jamais écrit de poèmes ? ou en avez-vous jamais avoués ?

G. B. - C'est des choses que je vous avouerai à vous...

J. C. - Confidentiellement !

G. B. - C'était toujours des poèmes pour rire, n'est-ce pas, mais enfin n'en parlons pas !

J. C. - Mais, malgré tout, lorsque vous écrivez vos propres œuvres, concevez-vous le mot sous sa forme sonore, ou comme un signe destiné à demeurer écrit ?

G. B. - J'ai une méthode particulière. Tout à l'heure, vous allez sans doute me demander si je suis auriculaire, visuel... je suis un porte-plume. Quelquefois il y a des mots qui me plaisent à écrire, il me plaît de les écrire.

J. C. - C'est un plaisir aussi bien musculaire ?

G. B. - Entre le porte-plume et mon cerveau, j'ai l'impression qu'il y a quelque chose d'assez direct. Il m'est arrivé quelquefois de mettre trois adjectifs, parce que j'avais encore besoin d'un adjectif, je n'avais pas encore assez préparé ma pensée. J'ai, si vous voulez, une espèce de dialectique de l'encrier et du papier blanc, et la plus grande des privations serait pour moi d'être privé de l'un ou de l'autre.

Par conséquent, comme je vous le disais, vous avez eu tort de m'appeler à la radio. Je suis fait pour lire des livres, pour en lire matin et soir et j'y use mes derniers yeux. Je ne suis qu'un lecteur. Alors, les poètes, les poèmes, bien entendu... mais ils ont peut-être aussi une très belle prose !

J. C. - La distinction est difficile à faire.

G. B. - La prose de Baudelaire est magnifique ! Un poète que nous n'aimons plus, Lamartine... lisez sa prose. C'est une espèce de douceur, de lenteur, de majesté ! J'aime assez la majesté.

J. C. - Et la grande rhétorique aussi. Et parmi les poètes contemporains, pensez-vous que cette grande rhétorique là ait encore cours ? Je sais qu'on pense déjà à Claudel.

G. B. - Claudel, Claudel, c'est un poète classique, j'aimerais des choses plus activantes. Par exemple, j'ai sur ma table des poèmes d'Eluard; je les trouve plus courts, plus directs, plus nés dans le fond de la poésie. Ils n'ont pas, évidemment, le besoin de donner un grand aspect du monde. C'est la confiance du cœur. J'aime les petits poèmes, voyez-vous.

J. C. - Que vous contemplez comme des bijoux.

G. B. - Non, pas bijoux, non je n'accepte pas le mot « bijoux », ne ciselons rien, non !

J. C. - Ne ciselons rien, pas de préciosité !

G. B. - Oui. On peut évidemment avoir une tournure plaisante; j'ai fait ma lecture du journal de Jules Renard, qui est un grand poète, vous savez, cet écrivain qui n'a jamais fait de vers !

J. C. - Il a des images.

G. B. - Il a des images, il a des contre-images, c'est l'imagination précisément d'un homme qui écrit, d'un homme qui, après avoir été à la chasse, met deux lignes dans son journal. Mais deux lignes dans un journal, ça suffit. Ça fait une œuvre, au bout de la vie !

Vous voyez, par conséquent, que la prose peut être très très travaillée.

La préciosité, ce n'est pas cela que je dirai de Mallarmé. Mallarmé n'est pas précieux...

J. C. - N'est pas précieux...

G. B. - Vous voyez, ce que j'appellerai précieux, c'est l'homme, le poète - mais je ne l'appellerai pas poète - c'est l'écrivain qui n'assumerait pas sa préciosité, qui profiterait de sa préciosité comme précisément d'un bijou, un bijou ça se vend, n'est-ce pas ! ça s'expose et puis ça se regarde à la loupe. Je ne pourrais pas faire ça le matin. Vous ne voyez pas de bijoux dans ma maison.

J. C. - Nous nous sommes, d'ailleurs avec beaucoup de plaisir, écartés de notre sujet.

G. B. - C'est la seule façon de résoudre les difficultés.

J. C. - Mais, pour revenir à notre sujet, je voudrais vous demander si, indépendamment du problème que pose ou que pour vous ne pose pas, la diction des poèmes déjà écrits, vous pensez qu'une nouvelle forme d'expression poétique spécifiquement orale, soit possible et souhaitable, et surtout en fonction de la radio, de l'expression radiophonique ?

G. B. - La radio est pour moi un monde nouveau. Il n'est pas encore au point en ce qui concerne la mise en valeur de la parole humaine, et le fait précisément que la parole humaine est une chose extraordinaire et mystérieuse demande évidemment beaucoup de réflexion. Ça demande une enquête sur tous les points de la communication verbale. Je ne sais pas si, dans votre organisation, vous avez vraiment regardé le caractère temporel de ce problème. Je crois qu'on parle très vite...

J. C. - Moi aussi, d'ailleurs !

G. B. - Il est sûr que la radio, et en particulier la radio théâtrale, est infernale à cause de cela, j'ai l'impression que je suis fatigué, avant la fin de la première scène, parce que je n'ai pas eu le temps de reprendre mes esprits. Est-ce à cause de l'horaire de la radio ? Voulez-vous faire tenir dans une demi-heure ce qui devrait tenir en une heure ? Je ne sais pas. Par conséquent, là, il y a tout le

problème de la temporalité de la diction qui devrait être repris. On ne devrait pas pouvoir parler à la radio comme on parle, familièrement. En ce moment-ci, je m'excuse, précisément de vous apporter...

J. C. - Nous parlons à la radio !

G. B. - Le poème devrait être dit avec beaucoup de silences, avec une lenteur, des méditations; sauf évidemment quelques explosions d'images ! Eh bien, quelquefois, il est vraiment chronométré, n'est-ce pas. Ça me fait de la peine. Je crois qu'il y a des enquêtes à faire et des modifications à apporter à la radio.

J. C. - Justement, pour sortir du domaine graphique qui est spatial, pour aller vers le domaine vocal, qui est la projection du poème dans le temps, cette situation exige selon vous une technique particulière ?

G. B. - Une technique qui n'est pas faite, qui n'existe pas

J. C. - Qui serait à trouver ?

G. B. - Qui n'existe pas... je ne veux pas dire cela, parce que de temps en temps, on émet des choses très bonnes à la radio et j'ai même l'impression que les speakers sont bien choisis, je le dis sans flatterie. Il y a des voix graves, des voix radiophoniques, et « radiophonique » a pris un sens tout à fait net. Mais, en plus de cela, il semble que la poésie c'est encore autre chose, parce que ce n'est pas le problème uniquement de la signification. Il ne s'agit pas de transmettre la signification du poème. Il faut y mettre davantage de silences et de pauses, au point de vue musical... je suis obligé d'employer évidemment les mots de pause, de ronde, de lenteur, comme dans le solfège, car il semble qu'en un point sentimental du poème, un silence doive se manifester... Il faudrait, par conséquent, rendre plus psychologique et plus psychanalytique la diction.

J. C. - Ces silences, selon vous, permettraient à l'auditeur de rêver sur ce qu'il a entendu ?

G. B. - Oui, oui. Je crois, si vous voulez, que la diction à la radio a besoin d'un relief sonore tout à fait particulier. Il s'agit de proximité, quelquefois, n'est-ce pas. Je sais bien que ça se fait. Je sais bien, précisément, que la radio a la possibilité de nous parler d'homme à homme, d'être presque confidentielle, mais quelquefois, on a l'impression que ce n'est pas l'homme qui fait cela, que c'est l'homme mécanique. Est-ce que vous avez des moyens d'amplification ? je ne sais pas, je ne connais pas ce problème, mais...

J. C. - Vous reprochez l'abstraction de la plupart des voix radiophoniques ?

G. B. - Pas l'abstraction, un peu la mécanisation, comprenez-vous. S'il vous suffit d'un coup d'amplificateur pour faire une voix majestueuse, ça ne me plaît plus. Car je me dirai que ce n'est pas l'orateur, mais que ce sont les électrons, qui sont en train de hurler dans les appareils !

J. C. - Eh bien, Gaston Bachelard, il est malheureux que le temps nous presse et que nous soyons obligés d'abandonner ce micro ! Je vous remercie une nouvelle fois des opinions que vous avez exprimées, et de ce devoir radiophonique que vous avez précisé, à l'égard de la poésie.

Entretien avec François Billetdoux

[Au printemps 1987, Agathe Mella, ancienne directrice de Paris-Inter puis France-Inter et France-Culture, mène au nom du Comité d'Histoire de la Radiodiffusion des entretiens destinés à nourrir une suite de dix émissions sur la recherche radiophonique, diffusée dans la série *Les chemins de la connaissance* au cours de l'été suivant par France-Culture. Pour François Billetdoux, qu'elle a bien connu, c'est l'occasion de brosser à grands traits sa carrière radiophonique, des débuts de producteur de « variétés littéraires » au Club d'Essai à la direction d'une Cellule d'études prospectives associant l'INA et Radio-France. C'est l'occasion aussi de souligner tout ce qu'en lui l'homme de théâtre doit à l'homme de radio, influence guère étudiée jusqu'à présent. Deux importantes émissions radiophoniques, conçues et réalisées par Billetdoux lui-même, développent et illustrent de façon passionnante ces sujets. L'entretien, publié dans le n°32 des *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion*, mars 1992, p. 56-72, est repris ici avec l'aimable autorisation du C.H.R. Intertitres de la rédaction.]

Agathe MELLA - François Billetdoux, je vais vous demander de rassembler vos souvenirs et de nous donner vos manières de voir sur ce que fut la recherche à la radio. D'abord qu'est-ce que ça veut dire « la recherche à la radio » dans votre esprit ? La recherche de quoi ? Et comment ?

François BILLETDoux - Si on parle de mon approche personnelle, elle est adolescente puisque je devais avoir dix-sept ans quand je suis entré au Club d'Essai de la radiodiffusion française, et j'y suis entré parce que je voulais faire un peu de radio. J'étais intéressé par la radio et j'essayais de placer à l'époque une émission. J'avais fait un projet et il m'avait été renvoyé par Jean Thévenot qui s'occupait des variétés à l'époque à la RTF. Il m'avait dit : « C'est trop littéraire ». J'étais allé voir Etienne Lalou, lequel avait repoussé mon projet en me disant : « C'est trop variétés ». Et voilà qu'en mars 1946 s'ouvre le Club d'Essai. Il y avait un an que je travaillais à cette émission et nous étions quatre : un musicien, Hubert Degex ; Jean Valmont, un comédien ; Picaud, une comédienne, et moi. On connaissait l'émission par cœur. On est arrivés au studio. Et nous avons pu aussitôt enregistrer la première émission [des *Ânes rouges*] sans aucune difficulté. Ensuite, pratiquement, s'est engagée une série. Au départ, il n'y en avait qu'une que j'avais travaillée pendant un an. Ensuite, j'en ai fait une toutes les semaines...

A. M. - Qui était directeur du Club d'Essai, à l'époque ?

F. B. - Jean Tardieu.

A. M. - Et cette époque, c'était laquelle ? En quelle année aviez-vous dix-sept ans ?

F. B. - En 1946.

A. M. - Tout de suite après la guerre.

F. B. - J'ai toujours cru depuis lors - bien qu'ayant eu des approches beaucoup plus difficiles - que c'était le rêve même, et que ce rêve était la chose la plus juste qui soit. Le Club occupait un très bel hôtel particulier rue de l'Université. J'avais

la possibilité d'avoir des studios. Il y avait des ingénieurs qui étaient merveilleux : Raymond Verchère, Jean Godet, Jacques Poullin, et tout était possible. Alors, ce n'est pas l'idée de recherche qui prédomine pour moi, c'est cette idée que tout était possible. Par conséquent, je me suis laissé aller d'une certaine façon « à inventer » la radio, puisqu'à cette époque c'était possible. Et c'est le début, pour moi, de l'approche de la recherche. Il faut ajouter que ce Club d'Essai n'est pas né de rien puisqu'il préexistait. Le Studio d'Essai avait été créé pendant l'Occupation par Pierre Schaeffer : il a été la première station radio à émettre à la Libération. Pratiquement, il s'y était passé un certain nombre de travaux, avec Jacques Copeau par exemple. Des travaux de recherche sur le plan technique, toute une série d'intuitions propres à Pierre Schaeffer. Il y avait donc un soubassement important, qui était quand même dans l'air du temps et dont des gens comme moi ont pu profiter. A l'époque où ce Club d'Essai s'est ouvert, on y trouvait Maurice Cazeneuve qui est devenu l'un des premiers metteurs en ondes et qui voulait traiter la radiodiffusion comme on traitait le cinéma. Et il y réussissait, ma foi. Il y avait sur le plan des émissions dramatiques Paul-Louis Mignon qui, lui, essayait de faire intervenir toute la littérature dramatique de notre époque. Tous ces gens sortant de la guerre avaient le sentiment, là, d'une ouverture.

LA RECHERCHE : TOUTES LES DIRECTIONS

A. M. - Mais de mauvaises langues disent que dans la recherche, on cherche... ce qu'on cherche ! Et après tout, ce n'est pas si bête. En effet, faire de la recherche, c'est se poser des questions sur les voies différentes que l'on pourrait emprunter. Est-ce que ces voies tiennent à des recherches de fond, de forme, de style, de langage, de moyens de communication, ou bien est-ce que c'est tout à la fois ?

F. B. - C'est tout à la fois. Mais selon les périodes où l'on pratique et selon ce qu'on a à faire, on favorise tel ou tel aspect. Là, à l'époque, je dirais que, pour ma part, ça a été bien davantage une recherche des hommes. J'ai fait énormément travailler des gens jeunes que je faisais venir régulièrement dans nos studios, beaucoup dans le domaine des variétés. J'ai fait débiter des tas de gens...

A. M. - Difficile domaine que celui des variétés !

F. B. - Oui, et qui pour moi, était un monde en naissance. A l'époque, les Français chantaient mal ; il y avait les premiers interprètes à la guitare ; Jacques Donai, Francis Lemarque, etc. ; il y avait les gens qui inventaient le cabaret. C'était, à la Rose Rouge, Yves Robert. Yves Robert venait comme bruiteur dans mes émissions. Par la suite, j'ai fait chanter pour la première fois Mouloudji, avec beaucoup de difficultés. Puisque le Club était ouvert, toutes sortes d'hommes pouvaient venir là, et dans des styles relativement différents, mais ayant tout de même un caractère un petit peu littéraire. Pour résumer ce qu'a été le Club d'Essai, c'est difficile, il faudrait beaucoup de temps !

A. M. - C'était une pépinière qui était censée découvrir des sources de telle manière que les directeurs des chaînes de programmes - dont j'étais à l'époque - puissent en bénéficier, puissent dire « Ça, c'est réussi ! maintenant, on passe par les grandes chaînes ». Je me souviens que ce fut pour moi un très fructueux moyen d'alimenter France-Inter. Par exemple, le fameux « Masque et la Plume »

sortait du Club d'Essai. Je me souviens même que Tardieu m'avait fait des reproches en me disant : « Vous venez me “piquer” mes émissions ». Je répondais : « Je croyais que vous étiez fait pour ça ! » Par la suite, il en a un peu convenu, parce qu'il est loin d'être bête... et il a été au contraire ravi de voir que sa production fleurissait ailleurs. Alors, ces fameux *Anes Rouges*, on y chantait, on y dansait, qu'y faisait-on ?

F. B. - C'était une émission qui était différente chaque semaine et qui permettait de faire venir des interprètes.

A. M. - Est-ce que vous croyez qu'on en trouverait encore dans les archives ?

F. B. - Il paraît que oui puisque le groupe des Espaces radiophoniques ayant fait une exposition l'année dernière, ou l'année d'avant, a réussi à trouver un exemplaire que je n'ai pas pu entendre, mais qui existe encore...¹

A. M. - ... ayant échappé au désastre qui frappe de temps en temps les archives de la radio.

F. B. - Peut-être que la phonothèque n'est pas complètement appauvrie dans ce domaine. Il y a un album qui est très important, « Dix ans d'essais radiophoniques 1942-1952 », qui avait été fait par Schaeffer². Il est assez indicatif d'un certain nombre de recherches qui avaient eu lieu à ce moment-là - non compris dedans, la recherche concernant la naissance de la musique concrète qui très rapidement est venue en marge. J'y ai un petit peu participé, en découvrant là les travaux de classement, qui étaient primordiaux pour Schaeffer. Il y avait à ce moment-là : Ferrari, Poullin... Tout cela se passait en même temps ; de même, se passait en même temps le fait que, rue de l'Université, se faisaient les premiers entretiens radiophoniques avec Georges Charbonnier, avec Jean Amrouche.

A. M. - Ah ! les premiers entretiens à proprement parler, ceux qui ont eu tant de succès et à juste titre, n'étaient pas connus avant qu'ils n'aient débuté...

F. B. - Ils ont débuté là, oui.

UN INSTRUMENT SOCIAL ET CIVILISATEUR

A. M. - En somme, il fallait trouver des formes, de nouvelles manières d'expression. Croyez-vous qu'actuellement - ce n'est pas tout à fait l'objet de notre entretien - il y ait encore un terrain à explorer ? Est-ce qu'on n'a pas battu tous les buissons ?

F. B. - Je crois qu'il y a forcément un terrain à explorer. J'ai plutôt le sentiment d'une régression actuellement, par un développement trop important d'une certaine forme de radio molle. Il m'a été donné, après mon passage au Club d'Essai, d'affronter un nouveau problème, parce que là aussi, j'étais, très jeune, directeur des programmes pour la radio aux Antilles et je me suis occupé de l'installation de la RTF à la Martinique, à la Guadeloupe et en Guyane. Tout particulièrement, je m'occupais de la radio à Fort-de-France - et donc là, pour ma part, j'ai découvert une chose primordiale, qui est l'importance sociale de

¹ Dans l'émission qu'il fait l'année suivante, Billetdoux produit plusieurs enregistrements retrouvés.
Note de l'éditeur.

² Anthologie éditée en 1953, revue et augmentée en 1961, qui a fait l'objet d'une nouvelle édition en 1994 par l'INA et Phonurgia Nova. *Note de l'éditeur.*

l'instrument. Cet aspect-là, qui est un des aspects qui m'a beaucoup intéressé par la suite, m'étant occupé beaucoup des problèmes des radios locales, par exemple, cet aspect-là pour moi, date de trente ans. Me trouvant à la Martinique dans une espèce de province française, mais dans un environnement particulier : celui des Caraïbes, et avec des problèmes humains et politiques d'une autre nature, j'ai découvert en quoi la radiodiffusion était un instrument social...

A. M. - Mais vous voulez dire « social » dans ce sens qu'il favorise la communication, ou bien, aussi, un instrument civilisateur ?

F. B. - Civilisateur, par nécessité parce que là aussi, il ouvre. Il y avait eu une période assez difficile après la guerre. Pour ma part - bien sûr là encore les variétés m'ont bien aidé - j'ai relancé le Carnaval. Et relancer le Carnaval, ça veut dire que, tout d'un coup, les jeunes Antillais écrivaient des chansons d'actualité - ils n'écrivaient toujours que des chansons d'actualité. Chaque événement peut provoquer une chanson.

A. M. - Comme actuellement en Amérique latine.

F. B. - Donc c'est une action sociale, c'est une libération. Il m'a été donné de lire des poèmes - chose qui ne se faisait pas facilement peut-être à Paris et qui là-bas était fort bien entendue, y compris même les poèmes de Césaire - ce qui a choqué un peu puisqu'il était maire communiste et en même temps un poète un peu difficile. Eh bien c'est formidablement bien entendu par une population qui était sensible au lyrisme. Donc, entre le Carnaval et la grande littérature, le mouvement était de même nature, et il se passait quelque chose dont maintenant j'ai encore des échos de personnes qui avaient douze ans à l'époque, et qui avaient le sentiment qu'on leur ouvrait le monde. D'autant plus que, étant nourri de beaucoup d'éléments de phonothèque que je pouvais avoir emportés, j'apportais aussi des novations.

VITESSE ET RADIO « MOLLE »...

A. M. - Vous aviez donc l'impression que vous étiez en mesure d'ouvrir des voies. Revenons aux temps présents. Vous parliez de radiodiffusion molle. Vous voulez dire que peut-être on ne se donne pas assez de peine pour rechercher quoi que ce soit qui ne soit pas le tout venant qui se présente immédiatement à l'esprit ou au micro ?

F. B. - Oui, je vais vous donner un exemple pour faire image, mais il y en aurait beaucoup d'autres. Vous avez un compositeur canadien, de Vancouver, qui s'appelle Murray Scheffer. Il s'est passionné pour ce qu'on appelle « le paysage sonore », en analysant tout ce qui est dans l'environnement sonore, partant de l'idée que nous vivons dans un monde dont nous ne mesurons pas assez qu'il est plein de significations pour l'oreille. Donc il a organisé - mais sur un plan presque mondial - toute une série de travaux sur le « paysage sonore ». Et, par rapport à la radio, il dit, par exemple, qu'il faudrait se préoccuper du style de la programmation. Si vous écoutez les bandes sur la M.F. actuellement, tout ce qui passe, tout le monde parle à la même vitesse ; tout le monde a l'air d'être précipité, tout le monde évoque « le temps qui m'est imparti » ; tout le monde est pressé. Pourquoi ne pas essayer d'adopter un rythme différent sur le plan de la station ?

A. M. - Rythme de la parole ?

F. B. - Rythme en général. Par exemple, on se dit : tout le monde, dans le système urbain, vit dans la précipitation. Rien n'empêche de faire une station où on dit : là, nous avons le temps ; là, nous avons le loisir...

A. M. - Là ce serait une recherche de rythme.

F. B. - Il est possible de faire une recherche sur la programmation et sur le style du programme. Ce qui est une autre idée que celle qui consiste à dire « On va chercher une nouvelle émission ». On peut penser en terme de programmation. Eh bien, on pouvait espérer qu'il y aurait parmi les stations, parmi les 1200 qui sont apparues en France, qu'il y en aurait qui prendraient un style, un ton. Ça n'a pas eu lieu d'une façon évidente.

[...]

JAZZ ET AUTRES NOUVEAUTES

A. M. - Nous venons de faire un détour sur le présent, et je ne le regrette pas, Mais je voudrais que nous revenions un petit peu au temps du Club d'Essai. Vous avez nommé pas mal de personnes qui ont participé ; les *Anes rouges* ont duré combien de temps ? Plus d'une année ?

F. B. - Deux ans.

A. M. - A part *Les Anes rouges*, est-ce que vous pouvez nous mettre sur la piste d'autres émissions qu'il faudrait essayer de déterrer dans les archives de cette maison ?

F. B. Peu à peu, je suis venu à m'occuper d'un ensemble de programmes et il y a eu beaucoup d'émissions qui ont été faites à mon instigation. Pratiquement, à l'époque, je ne sais pas si vous vous souvenez de Sim Coppens ? C'était « La voix de l'Amérique », eh bien, c'était la seule émission qui existait sur le jazz. J'ai fait entrer au Club d'Essai André Francis et André Hodeir et les premières émissions sur le jazz ont commencé là.

A. M. - Comment est-ce qu'un directeur de programmes ne pensait pas à programmer le jazz ?

F. B. - Le jazz, c'était une des formes qui était dans l'esprit de quelques-uns. A l'époque je connaissais un peu le jazz parce que j'étais allé chez Dullin et qu'il y avait, chez Dullin, Michel Carrier et Claude Desailly qui avaient créé la première discothèque avec leurs disques 78 tours. Et il y avait tout un petit milieu qui s'intéressait au jazz, mais ce n'était pas encore d'usage courant : c'était la jeunesse. Il y avait aussi Bernard Blin qui est arrivé à ce moment-là au Club d'Essai. Bernard Blin, lui, avait des préoccupations concernant donc une radio utile, et il a commencé par faire des clubs de jeunes et là aussi ça a été l'amorce de choses qui sont venues par la suite. Vous aviez Jacques Peuchmaurd qui, lui, s'est assez vite intéressé à d'autres aspects ; par exemple, il a été le premier, vraiment, à faire une émission en utilisant les archives historiques. Cette émission s'intitulait « Les Illusions perdues », sauf erreur, et racontait ce qui s'est passé avant-guerre, 34, 36, la guerre d'Espagne, Hitler, etc. C'était quelque chose qui était également nouveau.

A. M. - Et il y avait des archives ?

F. B. - Il y en avait. Donc, vous voyez, il s'est passé beaucoup de choses, et puis il y avait des tentations : il y avait Constantin Œconomou que je n'ai jamais revu, qui, lui, était plutôt du côté sciences humaines. On ne parlait pas encore beaucoup de sciences humaines, mais il fouinait du côté des chercheurs du type CNRS. Il y avait là également toute cette approche sociale, qui était difficile ; il faut se rappeler qu'il y avait le début des *Temps modernes*, que les problèmes se posaient d'une certaine façon politiquement. A l'intérieur du Club d'Essai, bien des interrogations aussi se faisaient jour sur la nature des enregistrements qu'on pourrait effectuer. Il faut se rappeler que nous avons commencé au Club d'Essai avec des moyens techniques d'une certaine nature. L'usage le plus courant, c'était le disque souple qui était assez difficile à manier. Puis il y a eu le Philips-Miller qui a été un rêve.

A-M. - Mais ça se conservait mal !

F. B. - Et puis le grand départ quand même a été le fait de la bande magnétique. Dès que la bande magnétique est arrivée, l'approche des problèmes de radio a entièrement changé. La radio, ce sont mes universités. Pratiquement, le montage magnétophone m'a appris sur le terrain toutes sortes de problèmes phonétiques que je n'aurais pas appris aussi bien à la Sorbonne. Et le travail que j'ai pu faire pour monter les entretiens de Jean Amrouche avec Giono par exemple, sur la forme du discours de Giono, sur ses répétitions, sur ses hésitations, sur les moments où à certains mots il se mettait à galoper, où le récit prenait forme. Voyez, c'est quelque chose de passionnant. Ce qu'il y avait en moi d'acteur et d'auteur a beaucoup appris en travaillant sur une bande magnétique. Alors, est-ce qu'on doit appeler ça de la recherche ? Ça a été une recherche pour moi formidable.

A. M. - Le Club d'Essai a pris fin pour laisser la place à un service de la recherche ? Ou y a-t-il eu un hiatus ?

F. B. - Il y a eu un hiatus.

SCHAEFFER : NAISSANCE DES CHOSES A PARTIR DU BROUILLON DES RENCONTRES

A. M. - La fin du Club d'Essai, c'est à quel moment ? En somme, ça a commencé en 46, précédé par le Studio d'Essai. Pourquoi a-t-on fermé le Club d'Essai ? C'était une pépinière merveilleuse. Dieu sait si je l'ai vécu !

F. B. - Mais je ne me souviens pas de la fin avec évidence... Je me souviens d'avoir travaillé au début du Service de la Recherche, mais je situe, pour moi, ce début après avoir travaillé encore avec Pierre Schaeffer et après avoir été directeur des programmes de la SORAFOM (la Société de Radiodiffusion de la France d'Outre Mer) où, ma foi, il s'agissait là aussi d'inventer des radios dans des pays qui n'étaient pas encore indépendants, et ça a été une expérience considérable. Il me semble que le début du Service de la Recherche ou de l'un de ses moments, c'est celui où ayant été mis à la porte, Schaeffer a dit : « Je ne veux plus rien faire... Les gens me dégoûtent... Je vais reprendre mon petit travail..., un petit instrument de rien du tout... Repartir du côté de la musique. Peut-être essayer cela un peu... du côté de l'image en même temps ». Il m'a demandé mon avis. Je lui ai dit : « Mon avis, je vais te le donner, il est tout simple. Tu dis : "J'ai besoin de rien du tout" et petit à petit ça va augmenter et prendre sa place ».

A. M. - Le Service de la Recherche, c'est une autre paire de manches qui appartient plus ou moins à Pierre Schaeffer. Est-ce que vous y avez personnellement contribué ?

F. B. - Au début, à la conception. Avec Schaeffer, il y avait des réunions ; on participait à des réunions, et le brouillon des rencontres finit par donner naissance à toutes sortes de choses. Et là, je n'ai pas poursuivi directement avec le Service de la Recherche, sauf occasionnellement, parce que c'est l'époque où j'ai développé mes activités du côté du théâtre, et donc j'ai eu une longue période où j'ai négligé un peu...

A. M. - Est-ce que vous pouvez définir en quoi votre manipulation d'un instrument radio vous a aidé ou orienté dans ce que vous avez produit pour votre théâtre ? Ou est-ce que ce sont des compartiments complètement différents ?

F. B. - Je dirai que deux perspectives se sont ouvertes peu à peu en moi : l'une, ça a été une interrogation sur le processus de création, en général, savoir ce que j'appelle aujourd'hui « le petit moteur du griot ». Pourquoi ? Qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qu'il peut y avoir de commun dans différentes formes d'expression ? Et l'autre approche a été celle, qui apparaît d'une certaine façon grâce aux travaux que j'ai pu faire à la radio ; c'est une préoccupation sur la parole et la voix. Donc, c'est le problème de fond, le rapport entre la parole et l'écriture et qui pour moi, va déboucher sur ce qui est le plus important, à mon sens, sur le plan de la recherche, remonter jusqu'au commencement : jusqu'au logos, jusqu'au Verbe, jusqu'à tout ce qui est essentiel sur le plan spirituel.

TOUT LE MONDE DEVRAIT FAIRE DU THEATRE

A. M. Vous voulez dire le lien de la pensée et de...

F. B. - De l'origine : « Au commencement était le Verbe ». Ma foi, si je n'avais pas eu une approche concrète de tous les problèmes qui se posent par rapport à la voix, à la parole, par rapport à la vocalisation, aux aspects concrets qui se présentaient à moi... j'en suis arrivé, si vous voulez, à une sorte de ce que j'appelle modestement une métaphysique concrète. Et cette métaphysique concrète est fondée sur cette réflexion qui a été possible à partir de mes travaux personnels où la radio a été un instrument très positif - donc vous voyez, c'est beaucoup. Je pense un peu ça au théâtre : qu'est-ce qui est important au théâtre ? La première représentation - mais le plus important, ce sont les répétitions, le plus important, c'est ce qui se passe avant ; c'est la gestation. Et tout le monde devrait faire du théâtre parce que c'est l'instrument d'éducation par excellence. De même en ce qui concerne la radio, je trouve extraordinairement formateur le travail qu'on peut faire sur la manipulation et des sons et des formes, et des syntaxes, la grammaire sonore et les problèmes que pose ensuite la réflexion sur les réseaux. On a là une base pour la formation des adolescents, considérable. On considère beaucoup ces techniques dans leurs applications extérieures, dans leur consommation alors qu'elles ont une extrême valeur sur le plan de la recherche de soi-même. Ma foi, pour moi, c'est une décision très restrictive que de développer l'informatique et la micro-informatique dans les écoles, alors que ce n'est qu'un des moyens qui doivent être utilisés.

A. M. - Evidemment, ceux auxquels vous faites allusion sont beaucoup plus profonds. On parle communication. Mais est-ce que le meilleur moyen de permettre aux gens de communiquer ne serait pas justement de les laisser faire du théâtre ?

F. B. - Assurément.

A. M. - Ce serait beaucoup plus profond, à la fois comme approche et comme résultats, puisque ça permettrait de partir de soi-même pour aller en projection. Parce que, il me semble que ce qu'on nous raconte sur la communication actuellement reste très superficiel. Malheureusement, nous ne pouvons pas faire le détour par le théâtre que vous avez si brillamment mis sur pied, parce que ce n'est pas l'objet de notre entretien. Je voudrais que vous reveniez au moment où, à la radio, vous avez tenté dans des productions où vous étiez à la fois le producteur, l'auteur et le réalisateur, de produire quelque chose qui, une fois de plus, sorte des sentiers battus, et constitue une oeuvre complète en soi. Nous avons parlé tout à l'heure de séries comme *Les Anes rouges*. Est-ce que vous pouvez trouver dans votre tête deux ou trois autres productions ?

F. B. - Pratiquement, les premières approches que j'ai pu faire, je suis toujours dessus. C'est que je me suis toujours beaucoup intéressé à tout ce qui est de l'ordre du soliloque, du monologue. Et j'ai continué tout le temps. Et je continue encore. On a beaucoup, en littérature, parlé du monologue intérieur, là, l'approche est d'une autre nature. Donc ce problème de quelqu'un tout seul, qui parle, m'a toujours été comme un point de réflexion.

A. M. - Ça vous paraît compatible avec le théâtre ? Avec la scène ?

F. B. - Oui, d'une certaine façon, et j'ai fait toute une série de travaux autour de monologues. Je continue à penser qu'il y a là un des noyaux intéressants sur le plan dramatique, avant le dialogue. Pratiquement, les premières pièces que j'ai pu écrire, je les ai écrites pour la radio avec l'avantage que, comme c'étaient des productions de Pierre Very et Germaine Beaumont, « Les maîtres du mystère », il y avait un petit élan du côté d'ouvrages à caractère un peu policier, fondés sur des faits divers. Ce furent donc des exercices. J'ai commencé par ces exercices avant de revenir à mon envie profonde qui était le théâtre. Et puis il m'est arrivé à l'occasion des commandes faites par Alain Trutat - dont on ne dira jamais assez l'importance qu'il a eue pour beaucoup, beaucoup de gens, sur le plan du rapport entre l'écriture et l'instrument radiophonique. De temps à autre, Alain Trutat me demandait de faire un Atelier de Création Radiophonique, ou d'écrire à l'occasion des Prix Italia. Et j'ai fait un certain nombre d'exercices.

A. M. - Mais encore ? Sortez-moi des titres, pour que je les recherche...

F. B. - L'un qui m'a beaucoup intéressé à faire *Ai-je dit que j'étais bossu ?*, que Roger Blin a repris après au théâtre - mais que j'ai fait pour la radio. *Ai-je dit que j'étais bossu ?*, ça a été un travail sur la stéréo.

RECHERCHES CLANDESTINES DANS LA MAISON RONDE

A. M. - Ah oui ! La stéréo ça a été pour vous un nouvel instrument, ou un instrument plus perfectionné, en tout cas ?

F. B. - Une nécessité. Une nécessité et en pensant que c'était quelque chose qui méritait d'être approfondi effectivement par rapport à des approches en relief. Et

je me suis intéressé à cet aspect-là en pensant qu'on pouvait aller beaucoup plus loin et qu'on a encore beaucoup à faire. La stéréo est quelque chose qui apparaît comme normal. Ce n'est pas encore évident que la technique ait tout à fait suivi, enfin puisse répondre à quelque chose qui, dans l'homme, implique une projection dans l'espace. Alors, il y a des approches qui sont faites par des musiciens, très considérables, mais il y a encore beaucoup à faire dans ce domaine. Et pendant un certain temps, pendant près de deux ans on a travaillé d'une façon tout à fait bénévole, et même clandestine.

A. M. - Comment, clandestine ?

F. B. - Clandestine ! Nous venions le soir à Radio France dans des studios, des ingénieurs du son et quelques metteurs en ondes comme Jacques-Adrien Blondeau par exemple, les ingénieurs du son : Madeleine Sola ; il y avait Arlette Dave, il y avait le groupe de Chardonnier³ ; il y avait Bernard Assine ; tout ce petit groupe se réunissait le soir, dans cette maison qui est souvent vide le soir, et nous faisons nos expériences.

A. M. - C'est de la recherche, dans la mesure où ce n'est pas l'exploitation.

F. B. - Et puis, nous étions intéressés par ce dialogue qui, hélas, n'est pas assez courant, ou trop occasionnel. Les ingénieurs de Radio France faisaient des recherches sur la stéréo et par exemple sur le problème du micro. Ce micro double pour la stéréo. Là, je venais avec mes sentiments, mon intuition des choses, obligeant à une réflexion d'ordre technique, par les problèmes que je pouvais poser en tant qu'auteur, en tant qu'acteur. Nous avons fait ça pendant deux ans.

A. M. - Cette clandestinité a duré pendant deux ans ! C'est très méritoire parce que, franchement, rien ne vous y obligeait, ensuite, c'était parfaitement désintéressé.

F. B. - Tout à fait, mais désintéressé. Quelque chose m'intéressait au fond ! Mais c'était désintéressé sur le plan pratique.

A. M. - [...] A partir des années 73, que s'est-il encore passé de novateur à quoi vous avez participé ?

DANS UN ORGANISME, LE SOUCI DES RESULTATS PREVAUT SUR CELUI DE LA RECHERCHE

F. B. - Là, à cause de l'éclatement de l'ORTF, il y a eu une période d'hésitations. Mais à la demande de Jacqueline Baudrier, j'ai créé une Cellule d'études prospectives qui est devenue commune à Radio France et à l'INA en pensant qu'il fallait réfléchir à l'avenir de la radio sous ses différentes formes. Et c'était un des domaines que le service de la recherche ne recouvrait pas à l'origine. Il était dirigé à ce moment-là par Jacques Poullin ; on s'est retrouvé. Pierre Emmanuel était président de l'INA, et comme il avait un grand souci de la parole et comme il entendait bien quel était le mien, j'ai essayé. Comme tous les gens de la recherche le savent, on essaye et on est toujours déçu, parce que c'est très très

³ Cet ingénieur du son (né en 1926) participe dans les années 1960 aux travaux sur la stéréophonie menés au sein du service des études de la RTF, en même temps qu'au Groupe de recherches musicales créée par Pierre Schaeffer dans la lignée du Groupe de musique concrète. Il prend en 1972 la direction du Groupe central de prise de son de l'ORTF, dont il s'agit ici. *Note de l'éditeur.*

difficile à l'intérieur d'un organisme, quel qu'il soit, de faire de la recherche ; la plupart des gens sont plus soucieux de résultats que de recherche.

A. M. - L'exploitation dévore des moyens, dévore des crédits, dévore les personnes.

F. B. - Il est très difficile de faire comprendre quelque chose qui n'existe pas encore. Et même si on le pressent, ou si on l'étudie formellement. J'ai énormément travaillé sur le problème des réseaux, des radios locales.

A. M. - Réseaux ? Vous voulez dire infrastructures ?

F. B. - Oui. Hélas, sur le plan des radios locales, on a eu le tort de ne pas me suivre, mais c'est l'habitude. Je me suis intéressé depuis 1972, aux problèmes des satellites et vous voyez que les premiers satellites ne vont sortir qu'en 1986 ! Et dès ce moment-là, j'ai engagé des dialogues où j'étais un des rares hommes de programmes à rencontrer régulièrement des ingénieurs. Et je me suis beaucoup intéressé à la fois, au sein du Conseil de l'Audiovisuel avec Jean D'Arcy et quelques autres, à tous les problèmes se posant sur l'avenir. Et je défendais l'importance du son. L'importance du son et l'importance de la radio. Sur le plan de l'importance de la radio, je défendais là encore le fait que l'instrument radiophonique devait être mis au service d'un certain nombre d'objectifs qu'on appellerait sociaux enfin, pour répondre à des problèmes de société. La seule grande expérience que j'ai pu faire, ça a été Radio Solitude en Cévennes. Dans le Massif Central en voie de désertification, je souhaitais montrer que les nouvelles techniques devaient permettre d'améliorer les conditions de vie dans une région en difficulté. Et pratiquement, on a fait une expérience dans des conditions difficiles, mais enfin...

A. M. - Pendant combien de temps ?

F. B. - Ça a été sur une dizaine de jours.

A. M. - Mais c'était suffisant pour que ce soit exemplaire ?

F. B. - C'était suffisant pour que ce soit une première investigation. C'est-à-dire qu'ensuite, il aurait fallu poursuivre et développer. C'est ce qui n'a pas été possible.

A. M. - On ne sait jamais. Les suites ne sont pas forcément immédiates.

F. B. - Et puis ce n'est pas forcément celles qu'on conduit. Il faut être « donneur de semence » comme disait Claudel, mais pratiquement, j'ai été un peu agacé de voir que tout le monde rabâchait bêtement « Nous sommes dans une civilisation de l'image » et je disais « Mais non, mais non, nous sommes dans une civilisation du son ». Mais on ne le sait pas. J'avais quelques boutades qui me permettaient d'expliquer les choses. Je disais « Essayez donc de demander à vos proches ou aux téléspectateurs en général de fermer la bande son de la télévision entre 19 h et 21 h. Qu'est-ce qu'il reste ? » Donc le son est là, l'image n'est pas très très nourrissante. Partant d'une réflexion quand même plus large, j'ai organisé le premier colloque du genre - il n'y en a pas eu de second - qui était *L'Homme d'aujourd'hui dans la société sonore*. On s'aperçoit qu'il y a eu énormément de problèmes liés encore une fois à la parole. Au fond de l'homme il y a ce rapport qu'il faut établir avec toutes les techniques de sonorisation, de diffusion. Il faut également étudier par rapport à l'oreille, parce qu'il n'y a pas seulement l'émission, il y a la réception.

A. M. - D'ailleurs, la survie de la radio, son développement, après l'apparition de la télévision, vous donnent entièrement raison. Je dois dire que bêtement à l'époque, j'ai cru que la télévision écraserait la radio. Eh bien non. Vous venez d'en donner la raison : le son a une telle importance que la radio ne fut pas écrasée et qu'on ne voit pas pourquoi elle le serait !

F. B. - Et puis il y a peut-être d'autres développements possibles. Je regrette un petit peu ce que je vous disais au début sur la floraison de tant de radios sans objectifs. Quelques unes vont tenir. Mais il y a certainement mieux à faire. Et j'espère qu'il y aura moins de radios, mais davantage d'objectifs.

Province et radiodiffusion

Georges-Emmanuel CLANCIER

[Repris dans les *Cahiers d'étude de radio-télévision*, ce texte est la transcription d'une conférence faite le 3 avril 1953 au Centre d'études radiophoniques et diffusée sur la Chaîne nationale le 10 avril suivant, accompagnée de documents sonores enregistrés à Radio-Limoges. Responsable des émissions sur cette station régionale jusqu'en 1955, Georges-Emmanuel Clancier s'attache à définir, dans ces années où la puissance des émetteurs régionaux a complètement changé leur auditoire et de ce fait la « conscience du rayonnement d'audition », ce que pourrait être le propre des programmes conçus et réalisés en province, ainsi que les échanges de programmes, nécessaires, d'une province avec une autre, avec la capitale, et même avec les provinces de pays étrangers. Publié avec l'autorisation de l'auteur]

Nous avons tous une province préférée et, pour certains, cette province parfois, c'est Paris ; et même si nous n'avons pas de poste récepteur, pouvons-nous cependant échapper à cette omniprésence du monde moderne que représente la radio ? C'est pourquoi nous examinerons ensemble les rapports de cette réalité ancienne, de cette réalité statique qu'est la province, et de cette invention toute moderne et toute dynamique, la radio.

Mais, bien entendu, on n'a pas attendu la radio pour exprimer la réalité provinciale. Dans le roman, la province occupe une grande place, une large place, ceci de Balzac à Stendhal, de Flaubert à Proust ou bien de Proust à Bernanos ou à Mauriac ; et dans le 7^e art, il en va de même : Carné avec *La Marie-du-Port*, *Quai des brumes* ; Clouzot, *Le corbeau* ; Grémillon avec *Remorques* ; Pagnol avec sa trilogie marseillaise, Vigot avec *A propos de Nice* ; Jean Delannoy avec *Dieu a besoin des hommes*, Tati avec *Jour de fête*, etc. Tous ces metteurs en scène – que je cite au hasard – et bien d'autres d'ailleurs, ont fait une place très importante dans leurs films à la province, sur le plan du comique, du tragique, de l'humour ou de la poésie. Côté théâtre, notre remarque reste valable. Giraudoux, Salacrou, Anouilh, plus d'une fois se souviennent de la province.

Ainsi, art ancien du livre et du théâtre et art neuf de l'écran ont, en France, de profondes racines provinciales. En va-t-il de même pour cet autre art nouveau qu'est la radio ? Bien sûr, dans la mesure, par exemple, où la radio est diffusion d'œuvres théâtrales.

Cependant, les rapports de la province et de la radiodiffusion me semblent offrir d'autres aspects que celui de l'inspiration provinciale de certaines œuvres de théâtre scénique puis radiophonique. C'est que la radio n'est pas seulement un art nouveau ; je dirais plutôt qu'elle est un complexe d'arts nouveaux ; mais elle

est encore un moyen d'expression essentiel à notre époque. Et c'est d'une part, ce que ce moyen d'expression apporte particulièrement à la province et, d'autre part, ce qu'il puise et ce qu'il peut puiser dans la province, c'est cela que je voudrais essayer d'examiner.

Une des vertus de la vie provinciale est peut-être le silence ; c'est aussi l'une de ses maladies, une maladie qui risque d'être mortelle. La province est une réserve de traditions, c'est une réserve de légendes et de mythes. Mais c'est aussi, tout simplement, un élément capital de la vie française actuelle.

Seulement, dans une nation extrêmement centralisée comme l'est la nôtre, il a existé et il existe une indéniable tendance, non pas à refuser le droit de s'exprimer à la province, bien entendu, mais en tout cas à ne pas lui donner toujours la possibilité de s'exprimer. Or, sans expression, tout vie à la fin s'étiole ; si une action se mûrit dans le silence cette action s'épanouit dans le verbe.

Ce verbe indispensable à la recreation de la réalité provinciale trouve déjà et doit trouver, à mon sens, plus encore dans la radiodiffusion, sa meilleure chance et je dirai même presque son unique chance. En effet, l'œuvre artistique, qu'elle soit roman, qu'elle soit drame, ne peut s'inspirer d'une province qu'avec un certain délai, qu'avec un certain décalage, aussi bien dans le temps que dans l'imagination. C'est donc ce que j'appellerai la province-souvenir, beaucoup plus que la province présente qui s'exprimera à travers le livre ou la pièce ou même le film.

Quant à la presse locale, elle est pleine de bonne volonté souvent. Mais elle est souvent marquée aussi par ses servitudes politiques ou commerciales. Elle ne pourra d'ailleurs donner d'une région qu'une image à usage purement interne, si je puis m'exprimer ainsi.

A l'inverse, la radiodiffusion brise toutes les frontières matérielles, psychiques. Elle appelle les confrontations, les comparaisons, l'émulation ; par le dialogue elle est ouverture sur le monde.

Voyons, si vous le voulez, sous quelles formes ce que j'appellerai la chance radiophonique a été donnée et est donnée à la province.

Ce siècle avait, non pas deux ans, mais ce siècle avait de 22 à 25 ans lorsqu'à Bordeaux, à Lille, à Limoges, à Lyon, à Marseille, à Rennes, à Toulouse, à Montpellier, à Alger, furent installés des émetteurs régionaux. La province faisait preuve ainsi de réflexes rapides puisque les émetteurs nationaux venaient tout juste de commencer à parler et à chanter... Peut-être faut-il voir dans cette rapidité d'adaptation à un nouveau mode d'expression, une sorte d'instinct. Les provinces semblent alors, autour des années 1922-1925, avoir eu conscience de ce que ce nouveau mode d'expression pouvait leur apporter de vital. Le Parisien était alors, comme il l'est aujourd'hui, convié à un spectacle permanent, celui de ses cinémas, de ses théâtres, de ses concerts, de ses expositions, et tout simplement, au plus magnifique des spectacles, celui de sa capitale. L'apparition de la radio n'était donc pour le Parisien qu'un élément supplémentaire

d'information et de divertissement, alors que cette apparition promettait au provincial un changement radical dans l'utilisation de ses loisirs.

Le Parisien semble être, par essence, un spectateur ; le provincial allait devenir, lui, l'Auditeur avec un grand A. On conçoit l'enthousiasme de ce provincial des années 1925 à 1930, de cet homme qui n'est pas encore devenu un nomade, je veux dire un automobiliste, et qui, sans avoir à renier ses chères habitudes de réserve, d'individualisme, va pouvoir, tout en continuant à rester chez lui, vivre enfin au rythme du monde.

En quinze ans, l'auditoire des émetteurs régionaux, grâce à un accroissement considérable de leur puissance, se développe d'une manière saisissante. On peut même dire, à mon sens, que cet auditoire ne change pas seulement de degré, mais de nature, car la diffusion limitée aux environs immédiats d'une ville n'offre guère de points communs avec celle qui touche tout un territoire et gagne même l'étranger.

De ce qui était local, on passe au régional, puis au national, voire à l'international.

On se trouve alors devant une sorte de crise de croissance des postes régionaux, comme s'il y avait lutte de vitesse entre l'accroissement de leurs moyens techniques, de leur puissance de portée d'une part, et leurs possibilités artistiques d'autre part, entre la portée de leur expression et ce qu'ils peuvent exprimer.

Ainsi, dans ce climat de bonne volonté et parfois même d'enthousiasme, la jeune radio régionale poursuit sa route, éveillant ou réveillant, dans certaines villes, la vie théâtrale et musicale.

Vint la guerre, et ce fut le silence. Et de ce silence douloureux, la France est sortie changée profondément. Je ne soulignerai ici, en relation avec notre propos, qu'un détail, sans doute minime, dans ce changement, mais qui me semble devoir être retenu si l'on étudie la vie spirituelle de la province.

Pendant quatre ou cinq ans, des écrivains, des peintres, des acteurs, des musiciens de grande valeur ont séjourné en province où ils s'étaient réfugiés ; et en même temps, de jeunes poètes ou artistes qui, en temps de paix, auraient gagné Paris, sont restés dans leur province natale, dans leur pays natal. Les uns et les autres se sont trouvés à la source d'un courant intellectuel et artistique qui, fort heureusement, n'avait rien de régionaliste, au sens habituel du mot ; mais par sa présence, par son rayonnement, par son exemple, ce courant donnait à la province une richesse inhabituelle.

En outre, le fait que la plupart de ces artistes participaient à la lutte clandestine, à la volonté de résistance, ce fait assurait une alliance profonde entre les plus sûres valeurs de l'esprit et donnait à la province une *raison ardente* qui était aussi bien celle du poète célèbre replié dans telle ville, ou tel village, que celle de l'étudiant qui le rencontrait, ou du typographe qui imprimait la revue de poésie comme le tract de protestation ; ou du maquisard qui suivait les ordres de Jean Prévoist ou de René Char.

Dans un éclairage tragique, la province était ramenée au sens de l'exigence.

Avec la Libération, la province ne me semble pas avoir perdu de ce sens de l'exigence et les programmes régionaux de la radiodiffusion, puisqu'ils existent, doivent en tenir compte. Bien sûr, il a fallu d'abord un effort capital sur le plan

technique, les Allemands ayant détruit ou détérioré la plupart des centres émetteurs. Mais le retour à la puissance de diffusion implique précisément originalité et qualité des programmes régionaux, puisque c'est sur eux qu'on est tenté, et à juste titre, de juger à l'étranger aussi bien qu'en France, chacune de nos provinces.

Ce que ne doit pas être une radio provinciale ? Une mauvaise imitation de la radiodiffusion parisienne. Passer les mêmes chansons, les mêmes airs, les mêmes œuvres musicales que la Chaîne nationale ou la Chaîne parisienne ou le Club d'Essai, ne peut être considéré comme valable qu'autant que le chanteur, le musicien, l'orchestre de province auront des qualités suffisantes pour être éventuellement comparées à celles des émissions émanant de Paris.

A propos du double rôle éducatif et de divertissement d'une radiodiffusion régionale, me voici amené à tenter de définir un programme régional.

De même les programmes théâtraux risqueront d'être soit désuets, soit handicapés par une comparaison avec les distributions parisiennes. Non ! un programme régional ne saurait être en aucune façon un pastiche des émissions parisiennes ; il ne saurait non plus donner dans le « provincialisme » au sens péjoratif du mot, c'est-à-dire dans l'amateurisme, dans les fausses gloires locales, dans l'érudition morne et vaine, dans la littérature inspirée par les muses de chef-lieu de canton ou même les muses de chef-lieu de département !

Songeons donc à ce que peut demander, à ce qu'est en droit de demander à un poste régional un auditeur, qu'il vive à Paris ou en province, ou même à l'étranger puisque la puissance des postes émetteurs régionaux permet une audition à grande distance. C'est cette question : « Que peut attendre l'auditeur d'un poste régional ? » qui devrait guider à mon sens tout animateur de programme régional, et au delà toute politique d'ensemble de la radiodiffusion régionale.

Ce que l'auditeur est en droit d'attendre d'un poste français non parisien, je pense que c'est exactement ce que Paris n'a pas à lui proposer et qui, cependant, présente suffisamment d'intérêt et de qualités pour mériter d'être entendu, aussi bien dans la ville même où se trouve le poste émetteur qu'à cent ou mille kilomètres de là.

La plupart des émissions régionales devraient avoir d'authentiques racines dans la ou les provinces qu'elles ont à exprimer, dans la vie historique aussi bien que présente, économique et sociale, aussi bien qu'artistique. Elles doivent, ces émissions, permettre aux auditeurs de prendre une conscience aussi nette et aussi profonde et aussi riche que possible de la réalité complexe d'une province.

L'ensemble des émissions d'une région, si vous voulez, pourrait former un vaste magazine sonore, une sorte de revue *illustrée* axée sur la région et composée de « pages » littéraires, folkloriques, touristiques, etc.

Le choix qui préside à la préparation de ces pages peut être inspiré par les deux idées directrices que j'indiquais tout à l'heure, à savoir, d'une part, que ces pages ont pour mission de refléter avec intelligence, avec attention et avec sincérité, les caractères d'une province ou. groupe de provinces et d'autre part, qu'elles doivent être dignes d'être écoutées loin, fort loin du pays qu'elles entendent exprimer.

Qu'on me permette ici d'ouvrir une parenthèse car, à mon sens, la conscience de distance, la conscience du rayonnement d'audition peut jouer pour un animateur, un responsable d'émissions radiophoniques, le rôle que joue parfois pour un écrivain la conscience de la durée qu'il souhaiterait conférer à son roman ou à son poème. Le vœu de faire œuvre durable incite plus d'une fois un artiste à se montrer exigeant envers lui-même.

Pour la radio, du moins telle que nous la connaissons depuis son origine, c'est-à-dire dévoreuse terrible d'œuvres et de temps, et non pas conservatoire d'œuvres sonores, comme elle pourra, dit-on, le devenir un jour, pour cette radio actuelle la notion de distance à franchir - non pas seulement sur le plan technique, mais aussi sur le plan humain - me paraît donc remplacer celle de temps à vaincre, celle d'avenir à atteindre, notion que les arts honoraient jusqu'à nos jours. Je dis « de nos jours » ; mais je ne suis pas sûr que nos contemporains aient radicalement banni de leur idée, aussi radicalement qu'ils le prétendent, ce désir de survivre dans leurs œuvres.

Oui, pour l'homme de radio, la conscience de la distance, abolie par la puissance technique, mais qu'il reste à abolir sur le plan humain, cette conscience est le plus sûr garant de l'exigence ; et je pense que la remarque est encore plus valable pour l'homme de radio régionale, parce que lui, automatiquement, doit lutter contre la tendance séculaire des provinces à vivre, à se replier sur elles-mêmes.

Autrement dit, en termes concrets, comment faire pour que cet auditeur qu'on peut imaginer Écossais, ou Suisse, ou Breton, ou Parisien, comment faire pour qu'il ne demeure pas indifférent ? S'il lui est arrivé de tourner le bouton de son poste et de « capter » une émission régionale ; comment faire pour qu'il ne demeure pas indifférent à ces chants, à ce jeu dramatique ou à ces propos qui parviennent jusqu'à lui de la Provence, ou de la Lorraine, ou du Limousin ? Comment faire *pour rejoindre les autres*, en se montrant le plus fidèle qu'il se puisse à sa propre nature ?

Tel est le problème, dans son essence, d'une radiodiffusion régionale ; mais dans la recherche pratique des solutions, ce problème général se scinde en plusieurs autres problèmes.

Et d'abord, celui de l'équipe susceptible d'animer un poste régional. Il m'a été donné d'observer ceci : on trouve en province, pour assurer les émissions radiophoniques, des « animateurs » qui ne manquent bien sûr ni de culture, ni de sensibilité. Mais la plupart du temps, l'inspiration de leur maquette ou de leur réalisation reste totalement étrangère à la région.

On rencontre, d'autre part, des érudits locaux qui sont très avertis sur tout ce qui touche à la vie de leur terroir ; mais souvent ils se montrent incapables de discerner parmi ces connaissances ce qui mériterait une audience et ce qui ne peut sortir du domaine d'une stricte spécialisation. Par exemple, j'ai eu récemment l'occasion de vérifier ce que j'avance à propos de ces « savants » qui ont de grandes qualités, c'est certain, mais sont enfermés dans leur spécialisation. J'ai pu interviewer un chartiste de grande valeur et on a prononcé le nom de Renoir. Renoir est né à Limoges ; eh bien, ce chartiste connaissait par cœur tous

les arrière-grands-parents, arrière-oncles, cousins, tous les Renoir, qu'ils portent le nom de Renoir ou qu'ils soient affiliés à la maison Renoir, qui avaient précédé le peintre. Mais à partir de là, c'était fini, et il ignorait tout de la descendance de Renoir. Il a été tout étonné qu'on lui parle de Renoir metteur en scène, de Renoir acteur. Ce n'était pas du tout un homme sans qualités ; mais je cite ce petit fait pour montrer qu'en province, il y a des gens qui ont des connaissances extrêmement intéressantes, et qui pourtant ne peuvent pas toujours être directement utilisés dans un programme régional, parce que leur spécialisation les ferme à un certain sens du présent ou de l'avenir.

Enfin, une radio régionale peut disposer, pour former cette équipe, de quelques écrivains de talent, de talent authentique, et d'une valeur sans aucun doute nationale, écrivains qui continuent soit à vivre dans leur province originaire, soit à lui demeurer spirituellement et affectivement attachés. Encore arrive-t-il bien souvent que ces romanciers, que ces essayistes ou ces poètes n'aient pas réfléchi sur les conditions et lois de l'art ou de l'expression radiophonique.

Toutefois, reconnaissons qu'avec ces « animateurs » qui possèdent un certain métier et avec ces écrivains de valeur (des études spécialisées pouvant en outre être demandées aux chercheurs locaux), une équipe réduite mais active, une sorte de *brain trust*, peut animer un poste régional et tirer pour ses programmes le maximum des ressources artistiques, littéraires, historiques, folkloriques de la ou des provinces - puisqu'une région comprend plusieurs provinces - que ce poste représente.

Voici quelques observations qui peuvent guider les équipes régionales dans leurs travaux.

D'abord, l'importance du folklore qui constitue le climat primordial originel d'une province, avec ses traditions, ses légendes et ses chants. Il ne s'agit d'ailleurs nullement, à ce propos, de faire du régionalisme au sens étroit du mot car, personnellement, je ne crois guère aux manifestations organisées à dates fixes et aux spectacles de plus ou moins grande qualité qu'on baptise folkloriques. Je pense qu'il s'agit de redonner une jeunesse nécessaire à des thèmes, à des symboles, à des mythes qui, sous leur forme bretonne, provençale ou limousine, traduisent des rêves, des désirs, qui sont souvent universels.

« Tous les pays qui n'ont plus de légendes sont condamnés à mourir de froid », écrivait le poète Patrice de La Tour du Pin. Eh bien, les radiodiffusions régionales peuvent redonner vie aux légendes et nous éviter ainsi ce refroidissement mortel de l'âme que dénonce le poète. Ce sera bien servir à la fois la province, la radio et la poésie que d'aller recueillir un folklore avant qu'il ne s'efface tout à fait des mémoires.

Qui connaît l'histoire d'une province, l'histoire qui est encore un autre domaine de la mémoire ? Quelques savants locaux, je l'ai dit ; mais nul, à part ces spécialistes, ne soupçonne plus la trame passionnante d'intrigues, de conflits, de drames ou d'espoirs qui compose cette histoire. Et ce film, ce roman aux multiples épisodes, une radiodiffusion régionale pourrait ou pourra l'inscrire dans ses programmes, de même qu'elle pourra y inscrire la vie de personnages oubliés

ou célèbres qui ont réellement marqué le destin de leur province natale ou, au-delà des limites de cette province, le destin de la France.

Évoquer la vie de savants, la vie d'artistes, de poètes, de politiques, de conquérants, qu'ils appartiennent au XII^e siècle, au XIX^e ou au XX^e siècle, évoquer sur les ondes de leur province la vie et l'œuvre d'un Ronsard, d'un Mistral, d'un Renair ou d'un Giraudoux, je pense que c'est donner de cette province, en exemple, le visage le plus beau.

En ce qui concerne les œuvres dramatiques, plutôt que de ressasser des pièces du « boulevard », ce qu'on est assez souvent tenté de faire, il est certes préférable de mettre en ondes des adaptations de récits, de romans, inspirés par les coutumes ou les êtres d'une région ; et il va sans dire que tout le travail de prospection d'une radiodiffusion régionale ne saurait être tourné vers le passé. Il faut encourager les jeunes artistes, les jeunes écrivains, à venir à l'art et à l'expression radiophonique. C'est ainsi, à mon sens, que la troupe dramatique d'un poste régional fait œuvre bien plus utile en diffusant l'œuvre peut-être encore malhabile mais intéressante, mais audacieuse d'un débutant originaire de la région, au sens large du terme, qu'en interprétant une pièce passe-partout qui a eu son heure de succès en 1880, en 1900 ou en 1920.

Après avoir insisté sur la prise de conscience, selon moi absolument nécessaire de la part des équipes régionales, sur la prise de conscience des caractères propres à une province donnée, je voudrais souligner un autre aspect, une autre nécessité qui s'impose à une radiodiffusion régionale : la nécessité de l'échange.

Si la radiodiffusion peut être un langage de la province, ce langage doit aboutir au dialogue. Il serait décevant, il serait néfaste pour un poste régional, de vouloir vivre en vase clos. Pour tout organisme, l'échange est la condition même de la vie et il n'en va pas autrement pour la radiodiffusion. C'est par l'échange que celle-ci peut apporter à la province les courants, les stimulants qui atténueront cette fâcheuse tendance à l'inertie trop souvent liée au provincialisme.

Faire connaître à l'auditeur de Bellac, d'Aubusson, de Vouvray ou de Saint-Léonard les manifestations parisiennes, c'est bien ; mais compléter cette information en permettant à cet auditeur d'entendre des chants, des légendes, des œuvres littéraires, des documentaires qui lui rendent proches la Bourgogne, la Normandie ou le Dauphiné, c'est le faire participer à l'ensemble de la vie française.

Et dans les échanges, dans leur coordination, Paris trouve sa vraie mission vis-à-vis des radiodiffusions régionales, Paris non pas tyran, non pas indifférent, non pas dédaigneux, mais bien cœur régulateur et actif.

Je pense véritablement que c'est par une collaboration toujours active entre Paris et la province que les programmes régionaux atteindront le maximum de qualité et de rayonnement ; et les programmes des chaînes nationales gagneront peut-être assez souvent, grâce à cette collaboration, diversité et renouvellement qui, on le sait, sont bien difficiles à obtenir dans l'élaboration des programmes radiophoniques.

Ce qu'il faut, à mon sens, c'est multiplier les échanges entre provinces, qu'elles soient françaises ou qu'elles soient françaises et étrangères. Il est intéressant pour le pêcheur de Vendée de savoir comment vit son semblable de Bretagne ou des côtes britanniques. Il est intéressant pour le porcelainier de Limoges de savoir comment travaille, comment se distrait, comment rêve son semblable, le porcelainier britannique de Stoke-upon-Trent ; il peut être émouvant de comparer sur les ondes des similitudes profondes des légendes bretonnes, écossaises ou suisses, de faire se répondre en écho tel chant d'Auvergne et telle chanson des Highlands. Il est passionnant de rendre tangible une sorte d'unanimité de la vie sociale, artistique, de deux régions, soit voisines, soit au contraire séparées par de longues distances, par la mer et plus encore par le langage.

Et cette séparation dans l'espace, grâce à la radio s'efface et, à sa place se révèle sous les styles de vies différents, une communauté humaine qu'on ignorait ou bien qu'on oubliait.

Voilà une mission essentielle de la radiodiffusion, cette manifestation permanente, cette manifestation concrète d'une fraternité. A cette mission, les radiodiffusions régionales peuvent être associées étroitement ; elles contribueront à donner de l'homme moderne une représentation riche, une représentation complexe qui s'inscrit en faux contre la figure standardisée, contre la figure morne dans laquelle on a trop tendance à vouloir emprisonner l'homme de notre temps.

Universalité au-delà des accents, des traits, des caractères particuliers, oui. Uniformité, non. Qu'y a-t-il de plus particulier, par exemple, de plus andalou que le théâtre et la poésie d'un Lorca ? Et pourtant, quelle valeur et quel langage universels !

Il n'appartient sans doute pas à la radiodiffusion française de susciter dans notre pays l'apparition de poètes équivalents à Lorca ; mais, du moins, elle peut s'attacher à raviver et à restaurer, comme on restaure un tableau, c'est-à-dire à rajeunir, à faire reparaître dans leur éclat neuf, les couleurs de chaque province ; et, une fois encore, chacune ces couleurs ne peut prendre son véritable sens, ne peut prendre sa lumière totale qu'en contrastant ou au contraire en s'alliant avec toutes les autres couleurs que sont les voix, que sont l'histoire, que sont les paysages aussi bien spirituels que terrestres des autres régions.

Et puisque j'ai parlé de couleurs, et puisque j'ai parlé de paysages, n'oublions pas que, sans doute, le charme le plus vif des provinces réside dans la beauté de leurs sites, dans la beauté de leur architecture. Aussi chaque fois que la télévision puisera ses images dans les provinces il y aura, si je puis dire, une poésie, une poésie du regard, une fenêtre ouverte soudain dans la banalité de bien des foyers, dans la banalité attristante de ces foyers, une fenêtre ouverte sur des collines, sur des maisons anciennes, sur une simple place de village, sur un fleuve, une forêt, sur une route campagnarde.

En fait, échanges multipliés, collaboration plus constante et plus étroite, doivent aboutir à l'unité plus parfaite de la radiodiffusion française, unité obtenue non pas par appauvrissement, ce serait désastreux, non pas par un alignement de

la province sur Paris, mais au contraire par une recherche d'équilibre dans la diversité. La province peut fournir la matière originale de nombreux programmes, tant sur ses postes émetteurs que sur les chaînes nationales, et Paris peut assurer aux équipes régionales, aux orchestres et aux troupes dramatiques le concours d'artistes de premier plan qui élèvent le niveau général de l'émission à laquelle ils participent.

C'est d'ailleurs ce qui, déjà, a lieu pour certaines soirées organisées par un poste régional, soirées qui sont reprises en relais par les autres postes. Et à mon sens, de tels galas relayés par l'ensemble des stations régionales, de même que les émissions réalisées pour les programmes parisiens par les provinces, ou encore les duplex reliant villes françaises et villes étrangères, voilà les jalons actuels qui semblent indiquer, pour la province et pour la radiodiffusion, et peut-être aussi pour la télévision, la voie à suivre, la voie de l'exigence qui mènerait un jour à la création d'une nouvelle chaîne, la chaîne régionale, la chaîne Paris-Province, dont les programmes, je pense, ne manqueraient pas d'attraits pour un grand nombre d'auditeurs. Tout en gardant soigneusement leur personnalité propre, si Bordeaux, Limoges, Marseille, Montpellier, Nancy, Nice, Rennes, Strasbourg, Toulouse et toutes les autres villes, tous les départements, toutes les provinces que représentent ces postes, si toutes ces régions s'associaient, associaient leurs efforts, efforts coordonnés et soutenus par Paris, est-il, je le demande, est-il si utopique de penser qu'on aurait ainsi ce que j'appellerai un *cinquième programme* puisque, si je ne me trompe, nous avons déjà actuellement un premier, un deuxième, un troisième, un quatrième programme ; ce cinquième programme compléterait utilement, harmonieusement, le portrait sonore de la France.

A-t-on remarqué ceci ? il suffirait que chacun des postes que je viens citer préparât quatre soirées de gala au cours d'une année, une soirée gala par trimestre - ce n'est pas un nombre bien élevé - il suffirait que chacune de ces soirées fût relayée par l'ensemble des postes régionaux, pour qu'à l'exclusion de la période des vacances, l'auditeur pût entendre, chaque semaine, une grande émission régionale, dramatique ou musicale, littéraire ou folklorique, documentaire ou de variétés, ou encore groupant de façon attrayante ces divers genres. Est-ce attendre là quelque chose d'impossible ?

Faut-il juger que la province française qui garde tant de ressources et qui témoigne parfois de tant d'éclat, dans les festivals de musique, de théâtre, de danse, et dans les expositions de peinture, faut-il juger que cette province ne trouvera pas la grande expression radiophonique et télévisée à laquelle elle a droit ? Ce serait montrer trop de pessimisme. On a dit de la radiodiffusion qu'elle allait dégrader la culture, endormir les esprits, uniformiser tristement les goûts. En fait, la radio a servi tous les arts.

Maintenant, d'aucuns présentent la télévision comme aussi dangereuse pour la culture que la bombe atomique pour nos sociétés. Je suis persuadé, quant à moi, qu'à son tour la télévision sera ce que les hommes la feront, c'est-à-dire, s'ils le veulent, inspiratrice de pensée et de poésie.

Mais, en tous cas, souhaitons que ni la radiodiffusion, ni la télévision ne mésestiment jamais l'apport actif que peut être, que doit être celui de la province, si elle veut bien se montrer exigeante envers elle-même, fidèle à ce qu'elle a de

meilleur, à ce qui lui est propre mais en même temps la dépasse, à ce qui vaut pour elle mais qui vaut pour autrui.

Je disais, au début de cet exposé, que la province avait besoin d'un langage pour ne pas mourir, pour continuer à fleurir.

Que la Radiodiffusion-Télévision française soit donc ce langage aux inflexions multiples, aux nuances aussi nécessaires que savoureuses.

Le Centre d'Essai de Montpellier

ou

vingt ans de radio

Frédéric-Jacques TEMPLE

Créé en 1948 par Pierre Bourgoin, le Centre d'Essai de Montpellier, qui a fêté ses vingt ans du 4 au 8 mars dernier [1969], s'est présenté dès le départ comme une émanation directe du Club d'Essai dirigé par Jean Tardieu. A côté de la recherche radiophonique pure, il s'était fixé pour but de donner aux auteurs de la région un terrain d'expérience. Succédant à Pierre Bourgoin, Madeleine Attal a su mener à bien cette œuvre de prospection et de promotion qui, par ailleurs, n'aurait pu être concevable sans un esprit d'équipe unissant animateurs, techniciens et comédiens qui ont souvent œuvré dans l'inconfort et la pauvreté des moyens. Ainsi on peut évaluer, à ce jour, à plus de trois cents textes spécialement écrits pour la radio le répertoire du Centre d'Essai. Quelques noms : André Chamson, Joseph Delteil, Duc de Castries, André de Richaud, Jeanne Galzy, Christian Liger, René Barjavel, Gaston Baissette, Guy Foissy, Max Rouquette, Maurice Bardoulat, André Miguel, tous auteurs originaires du Languedoc ou y ayant vécu. Mais quelques noms d'étrangers illustres sont aussi inscrits au répertoire : languedocien depuis 1957, Lawrence Durrell, l'auteur du célèbre *Quatuor d'Alexandrie*, nous a donné la *Descente du Styx*, tandis que nous conduisions avec Richard Aldington, le poète imagiste anglais qui a vécu cinq ans à Montpellier, une série d'entretiens [1955]. En 1953, le Centre d'Essai créait les *Exilés* de James Joyce : la seule œuvre dramatique du grand Irlandais n'avait jamais été jouée à la radio et peut-être même nulle part au monde. Autre création mondiale en 1955 : *Léonce et Léna* de Georg Büchner. Citons aussi pour mémoire la diffusion d'un vaste cycle *Don Juan* [1951] qui a couvert plusieurs mois et a pu réunir les écrivains régionaux et les champions célèbres du thème : Joseph Delteil, Milosz, Richaud, Byron, Molière, Mozart, etc.

Certaines créations nous ont paru exiger la présence de comédiens prestigieux aux côtés de ceux de la Compagnie des Douze, troupe de la radio régionale. Ainsi a-t-on pu voir dans nos studios Georges Chamarat, Henriette Barreau, Marcelle Géniat, Sophie Desmaret, Yves Furet, Jean Deschamps, Jean Davy, Marcel Lupovici, Denis d'Inès, Julien Bertheau, etc.

Mais cette activité ne s'est pas limitée au seul travail de studio. Des lectures publiques de pièces inédites, des récitals de poèmes ont trouvé leur place à la Faculté des Lettres ou à l'Enseignement Populaire. Le Compagnie des Douze a participé aussi aux Festivals de Carcassonne, de Saint-Guilhem-le-Désert, de Réalmont, avec la création de la *Pastorale des voleurs*, une œuvre de

l'écrivain montpelliérain Max Rouquette, Grand Prix Dramatique d'Enghien. Ce spectacle a été retransmis sur France-Culture [alors Chaîne Nationale, en 1958].

C'est pour évoquer ce passé et dresser un bilan que nous avons voulu organiser ces « Journées de l'O.R.T.F. » et y convier nos amis montpelliérains. L'enregistrement public de la pièce de Guy Foissy *Homo CV*, suivie d'un débat auquel participa le champion automobile Maurice Trintignant ; une conférence d'Armand Lanoux sur la Radio, une séance de films du Service de la Recherche, et l'enregistrement de la Tribune de l'Histoire devant plus de 1500 spectateurs furent les composantes de ces journées, sans oublier l'exposition qui attira une foule nombreuse.

Ainsi avons-nous fêté ces vingt ans d'aventure radiophonique, un peu comme on évoque un âge d'or, avec quelque nostalgie, mais aussi avec la certitude que la radio nous réserve encore de belles années, dans la mesure où elle est capable de donner à un homme solitaire dans une chambre obscure de l'île la plus lointaine, le pouvoir de créer, à partir d'un simple son reçu, tout un monde de sensations, d'images et de pensées qu'il ne devra qu'à lui-même, à son imagination, à sa liberté.

Note de l'éditeur. Le texte ci-dessus, publié dans *Micro et caméra*, n°32, d'avril-mai 1969, p. 34, donne un rapide aperçu de l'activité du Centre d'Essai de Montpellier, créé en 1948 par Pierre Bourgoïn et Madeleine Attal, laquelle en a été la réalisatrice jusqu'à la fin, en 1974, réalisant en vingt-cinq ans plusieurs centaines de dramatiques, dont plus de 300 spécialement écrites pour la radio par des auteurs régionaux.

Quatre prix de la RTF puis de l'ORTF ont reconnu la qualité du travail fait à Montpellier : prix de la meilleure réalisation radiophonique à Madeleine Attal en 1961 pour *L'Etang de l'or*, adaptation par Gaston Baissette de son roman de 1945, et en 1963 pour *Un corbeau de toutes couleurs*, nouvelle du « gothique français » Claude Seignolle adaptée par Maurice Bardoulat ; prix de la meilleure création radiophonique pour *Le feu sur la montagne* de Christian Liger en 1964 et *Nuit noire* de Pierre Latour en 1965. Quatre autres prix ont été décernés au Centre d'Essai en 1969 par la Société des auteurs, pour son action menée en faveur des auteurs et de sa politique de création radiophonique.

On trouvera dans le mémoire d'Estelle Labarthe, *Littérature et radio. L'exemple de la station régionale de Montpellier*, sld P.-M. Héron, Université Paul-Valéry, 2000, une présentation circonstanciée du Centre d'Essai, nourrie d'interviews et de nombreux documents, ainsi qu'un inventaire partiel des dramatiques réalisées. Madeleine Attal a de son côté retracé « L'aventure du Centre d'Essai » dans une série de dix courtes émissions diffusées sur Radio France Hérault en juillet 1996.

Un écrivain à la radio

FRÉDÉRIC-JACQUES TEMPLE

[Les pages qui suivent sont la transcription d'extraits d'une conférence faite le 3 février 2000 par Frédéric-Jacques Temple sur son action à la RTF puis à l'ORTF, comme directeur de la région du Languedoc-Roussillon, de 1954 à 1986. Il répondait à l'invitation du Centre d'Étude du XXe siècle de l'Université Paul-Valéry (Montpellier), organisateur d'un séminaire mensuel de recherche sur la littérature et la création radiophonique en Europe. Un débat a suivi la conférence, auquel ont participé Madeleine Attal et plusieurs anciens comédiens du Centre d'Essai de la station régionale de Montpellier. Séance préparée par Gérard Lieber et Pierre-Marie Héron, transcrite par Estelle Labarthe].

Présentation par Gérard Lieber

C'est un grand plaisir de présenter Frédéric-Jacques Temple à cette assemblée et dans un séminaire consacré aux rapports entre la radio, l'écriture, les écrivains...

Frédéric-Jacques Temple est, pour nous tous, avant tout, un écrivain, un poète, dont nous pouvons lire les textes dans différentes publications, particulièrement son *Anthologie personnelle*, chez Actes Sud, ou bien le très beau recueil publié aux éditions Granit, *La Chasse infinie*. Vous pouvez aussi le découvrir dans la revue *L'Autre sud*, dont le numéro de juin 1999 est en grande partie consacré à son œuvre littéraire¹.

Mais Frédéric-Jacques Temple est aussi le représentant d'une expérience, d'une période rare et importante dans la vie littéraire et artistique de notre pays : c'est que, longtemps, la radio a été dirigée par des écrivains et des poètes. Ce qui est une bizarrerie, c'est vrai, mais qui a existé pendant de longues années et qui a donné à la radio une aura, une allure particulières. Les gens qui s'en occupaient étaient des gens attentifs aux mots, attentifs aux silences, ils étaient capables de construire un univers radiophonique à la fois noble, simple et profond et pendant des années la radio a été un élément essentiel de la vie de nombreuses personnes, qui, de divers horizons, trouvaient grâce à cela un contact avec d'autres gens, avec d'autres cultures, un contact profond aussi, souvent, avec la langue. Leur langue et la langue en général ; langue française

¹ Depuis a aussi paru *A la rencontre de Frédéric Jacques Temple*, sld Claude Leroy, Nanterre, Publidix, RITM, 23, 2000. Actes du colloque de Nanterre (1999) enrichis d'inédits.

ou langue traduite d'ailleurs, et transformée en français. Je crois que la radio a été un instrument particulièrement fort à ce sujet.

Frédéric-Jacques Temple va nous raconter cela aujourd'hui. Il a dirigé la radio, dans la région du Languedoc-Roussillon, pendant de longues années, il a rassemblé des équipes autour de projets. Nous avons la liste d'émissions qui ont été dirigées, d'expériences qui ont été faites. Certaines personnes qui sont ici aujourd'hui ont participé à ce temps important et j'espère qu'elles pourront se manifester, porter témoignage, dire quelque chose tout à l'heure, lors du débat. Il a paru utile, justement, de solliciter les mémoires et d'essayer de rendre compte de cette expérience, de ne pas la laisser s'évanouir dans les airs, mais au contraire de la garder présente avec nous. Avant cela, je vais lire une strophe d'un poème de Frédéric-Jacques Temple où il est question de musique et de silence, pour faire comprendre pourquoi il a été choisi, par hasard mais nécessairement, pour travailler à la radio. C'est un poème de *La chasse infinie*, écrit en rapport avec l'art de la fugue de Jean-Sébastien Bach :

Ô Musique
délivrée du temps
silence en marche
dans l'infini cortège
des miroirs

silence gigogne
du visible et du caché
du haut et du bas

silence géniteur
des tumultes inouïs
dans les abysses de l'âme

empire de la froide agonie
des lunes
et des symphonies naufragées
des soleils

Ô Musique
délivrée du temps

Je passe la parole à Frédéric-Jacques Temple.

Merci². Eh bien, il m'est demandé d'évoquer, ce soir, une part de ma vie qui me paraît relever d'une autre planète. Celle de la fin de mon adolescence, à la veille de la guerre, en un temps où l'on pouvait encore utiliser le poste à galène pour avoir les nouvelles du monde. Et lorsque après la tourmente, j'ai commencé à m'intéresser à la radio, celle-ci n'en était encore qu'à ses balbutiements. Le poste à galène était encore proche ; il est bien loin maintenant, soixante ans après. Contemporain des speakers à la voix grave et solennelle, des enregistrements sur disques souples Pyral et des micros géants, je suis ressorti de cet univers des ondes, plus de trente ans plus tard, ayant vécu ce que je ne suis pas le seul à appeler « l'âge d'or de la radio », de 1946 à 1964, puis le temps de cette ORTF qui, sous la pression des politiques, explosa en 1974, et enfin l'ère des entreprises rivales, vouées à la publicité, aux sondages, donc à l'argent. Oui, j'ai vécu l'âge d'or, et les noms que j'aurai à citer vous seront certainement inconnus. Il en est peu de survivants, et 95% d'entre eux sont inscrits sur des pierres tombales. Il convient donc de faire d'abord un petit historique.

Quel était l'état des ondes après la guerre ? Le réseau national, détaché des P.T.T en 1942, dépendant de la présidence du Conseil, restera à la Libération administration d'État. Ce sera la RDF (Radiodiffusion Française), qui deviendra RTF (Radio-Télévision Française) en 1946, puisque la télévision, sous l'impulsion d'un remarquable directeur : Albert Ollivier, commence alors à faire parler d'elle, même si elle n'est pas encore présente dans les régions. En ce qui concernait Montpellier, le repli des troupes d'Occupation en 1944 avait provoqué la destruction de l'émetteur que des techniciens du cru réussirent, tant bien que mal, à remettre en marche. Ce n'était encore qu'un émetteur de fortune, installé dans les combles de la poste, place de la Préfecture. Il sera plus tard transporté au lieu-dit « La Blanquette », route de Ganges, et fonctionnera sur un réseau synchronisé, celui-ci étant maintenant sous la tutelle du ministère de l'Information. Bientôt, nous avons disposé de deux émetteurs diffusant les programmes des deux chaînes nationales : France I et France II. France I était de faible puissance, couvrant à peine la ville, et il y était placé des bulletins d'informations purement locaux. France II, d'audience régionale couvrait un territoire d'à peu près deux cents kilomètres, dans les quatre directions. Il faut ajouter que la station de Montpellier était relayée par celles de Nîmes et de Perpignan, et ainsi était constituée la région du Languedoc-Roussillon, qui se prolongeait alors, et pendant quelques années, du sud de l'Aveyron jusqu'au Lévezou.

Tel était le cadre lorsque, en 1948, je fis mes premières armes en amateur. A cette date, la région radiophonique de Montpellier était placée sous

² Qu'il me soit permis de prolonger *a posteriori* ce « merci » un peu sec que seules justifient ma surprise et l'émotion provoquées par la présentation imprévue de Gérard Lieber. A lui mes excuses et ma gratitude. F.J.T.

l'autorité d'un personnage qui portait plusieurs chapeaux : Emmanuel Gambardella. Journaliste, il occupait une position importante au quotidien *Le Midi Libre*, qui était alors dirigé par Jacques Bellon, mari de la photographe Denise Bellon, morte l'an dernier, dont les enfants étaient Yannick et Loleh Bellon, toutes deux comédiennes. Emmanuel Gambardella était aussi président de la Fédération française de football. Une coupe, d'ailleurs, porte toujours son nom. C'est dire que son emploi du temps était écartelé et qu'il organisait à sa façon ses fonctions de responsable de la région radiophonique. C'était un homme de bonne culture, affable, qui se reposait sur ses collaborateurs. Parmi ceux-ci, peu nombreux à l'époque, il y avait les bons et les mauvais, comme partout. Parmi les bons se trouvait Pierre Bourgoïn. C'est lui qui, avec Madeleine Attal, alors speakerine, avait créé en 1948 le Centre d'Essai radiophonique de Montpellier, inspiré du Club d'Essai, qu'avait dirigé, à Paris, le poète Jean Tardieu. Pierre Bourgoïn voulut bien accepter mes premières émissions, dont voici quelques échantillons :

- « Du monde entier au Cœur du monde », émission poétique, au titre emprunté à Blaise Cendrars, qui fut programmée en 1949 et en 1950.
- Une adaptation de *La Fin du Monde*, du même Blaise Cendrars, en 1949.
- Une adaptation du *Petit retable de Don Cristobal*, de Federico Garcia Lorca, en 1951.
- « Larguez les amarres », suite d'émissions sur le thème du voyage, en 1950.
- Une émission sur le centenaire des *Feuilles d'herbe*, de Walt Whitman, la même année.
- Une adaptation du *Don Juan*, de Lord Byron, pour un cycle Don Juan, programmé en 1951.

Pierre Bourgoïn n'est malheureusement pas resté à Montpellier, où nous aurions eu besoin de ses conseils et de son talent. C'était aussi un ami, qui nous quittait pour Paris, où il poursuivra ses études et travaillera quelques temps dans l'industrie du disque.

J'ai parlé de Jean Tardieu, je vais donc ouvrir une parenthèse, d'ailleurs j'en ouvrirai encore par la suite. C'est en prenant mes fonctions, après la mort d'Emmanuel Gambardella, en 1954, que je rencontrai Jean Tardieu, dans les couloirs de l'avenue de Friedland, à Paris, où se trouvaient les services de la RTF. Il avait été chargé d'animer le Centre d'Études radiophoniques et le Club d'Essai, tous deux laboratoires de recherche, qui faisaient suite au Studio d'Essai de Pierre Schaeffer, le père de la musique concrète (petite parenthèse : nous avons, à Montpellier, une émission, tout simplement titrée « Musique concrète », conçue par un peintre, par ailleurs fou de radio, Jean Neuberth). C'est Wladimir Porché, directeur général de la RTF, qui avait, sur l'initiative de Paul Gilson, directeur des programmes, pris la décision de fonder le Club d'Essai. Après le démarrage de ces émissions, le 7 avril 1946, Jean Tardieu donna une soirée inaugurale, le 28 mai, et précisa à cette occasion son but. Je cite : « Notre rôle est de pousser nos investigations dans tous les domaines

propres au micro et dans les sens les plus divers, parfois même opposés. L'expérience d'abord, la théorie ensuite. »

Le Club d'Essai, qui allait reprendre les anciens locaux du Studio d'Essai de Pierre Schaeffer, rue de l'Université, à Paris, diffusera entre autres nombreuses réalisations, *Les enfants terribles*, de Jean Cocteau, *Frédéric Général* de Marius Constant, qui a eu le prix Italia, *Le nez* de Gogol, ou encore *Les Thibault*, de Roger Martin du Gard, réalisé par Maurice Cazeneuve. Je ne cite que ces titres, pour vous donner simplement une indication. En 1954, le programme spécial sur la modulation de fréquence de Jean Tardieu, Marius Constant et Jean-Marie Oberlin, programme qui se nommera France IV, puis RTF Haute Fidélité, et sera une préfiguration de France Musique, marque la fin du Club d'Essai. Mais, comme je l'ai déjà dit, ce ne fut pas tout à fait la fin, car, et je cite le *Dictionnaire de la radio* de Robert Prot : « A Montpellier, Frédéric-Jacques Temple, Madeleine Attal et Pierre Bourgoin poursuivront une expérience parallèle, qui se réclamera de l'aventure parisienne, en produisant des œuvres de haute valeur intellectuelle et radiophonique. »

Wladimir Porché était, je l'ai déjà dit, le grand maître des ondes. Il régnait avec élégance et courtoisie et non sans autorité. On voyait souvent passer dans les couloirs de l'avenue de Friedland, sa mère, la comédienne Madame Simone, amie d'Alain-Fournier, qui avait successivement épousé le comédien Le Bargy, Claude Casimir-Périer, puis François Porché et qui devait mourir à cent huit ans. Aux côtés de Wladimir Porché, se tenait Paul Gilson, rappelé des États-Unis en 1946 pour diriger le service des programmes. Poète, cinéaste, journaliste, auteur dramatique, Gilson s'entoura de collaborateurs qui étaient tous poètes : Arno Charles-Brun, Jean Vincent-Bréchnignac, Michel Robida, Louis Foucher, Hubert Dumas, Luc Bérumont, Georges-Emmanuel Clancier, Claude Mourthé et Jean Tardieu, naturellement. Jamais il n'y eut autant de poètes à la radio, tant à Paris que dans les régions, que de 1947 à 1963, c'est-à-dire entre l'arrivée de Paul Gilson et sa mort. Je renvoie d'ailleurs les curieux au livre de Marcel Sauvage publié chez Denoël, *Anthologie des poètes de l'ORTF*.

Avec Gilson, la Radio avait trouvé son véritable visage, qu'elle nous aura montré pendant plus de quinze ans, et que nous ne reverrons, il faut le craindre, jamais plus (je suis peut-être pessimiste). Il y avait introduit ce *merveilleux* qui fut le mot-clé de son existence et de sa démarche multiple, mais multiple en apparence, car les volets du triptyque gilsonien : poésie, cinéma, radio, sont reliés par cette quête du « magique » que le sourcier faisait jaillir *comme par enchantement*. Que la Radio ait alors connu son Age d'Or ne fait aucun doute pour ceux qui furent du voyage, même s'il peut apparaître aujourd'hui comme paré d'une lumière de légende, parce que *c'était trop beau* pour que cela durât. Henri Sauguet, le compositeur, chef de file de l'école d'Arcueil, écrira à la mort de Paul Gilson : « Nous aurons donc eu le privilège de connaître et de voir un poète diriger, et avec quel éclat, quelle lucidité, quelle intelligente compétence, les services d'une Radiodiffusion d'Etat, dans le moment où il fallait lui donner son identité nationale et la faire rayonner sur le monde, qui surgissait d'un affreux cataclysme. » J'ajouterai que l'on doit à Paul

Gilson, par ailleurs, la fondation du prix Italia en 1949, et la Communauté Radiophonique des Programmes de Langue Française, qui subsiste de nos jours, dont il fut en 1955 le premier Président.

Je ne sais si les titres des productions que je vais citer et que l'on doit à l'impulsion de Paul Gilson et de ses collaborateurs, vous sont connus, ils ont pourtant fait date en leur temps, par exemple : « Analyse spectrale de l'Occident », animé par Henry Barraud, « Les chevaux de Saint-Marc », de René Jentet, « Sur les sentiers de la poésie », d'Alain Trutat, « Le soleil des eaux » de Pierre Boulez (qui avait vingt ans à ce moment-là), « Vous avez la parole » d'André Gillois, « Plaisir de la musique », de Roland-Manuel, « Les grands musiciens », de Jean Vitold, « Le masque et la plume », dirigé dès cette époque là par Michel Polac et ensuite relayé par François-Régis Bastide, « La tribune des critiques de disques », déjà, avec les voix singulières de Jacques Bourgeois et Antoine Goléa. Ou encore, dans d'autres registres, « Le parti d'en rire » et « Signé Furax » de Francis Blanche et Pierre Dac. Sans oublier la série des entretiens qui sont restés célèbres : de Robert Mallet avec Paul Léautaud, de Jean Amrouche avec André Gide, de Michel Manoll avec Blaise Cendrars. Ce n'est pas rien.

Je ferme ici cette parenthèse, qui ne nous a pas pour autant éloignés de Montpellier, car si le travail qui s'est fait ici a pu être reconnu, à plusieurs reprises, sur le plan national, c'est grâce aux ondes bénéfiques que répandait vers qui voulait bien les recevoir, la politique culturelle de Gilson. Je puis témoigner que, à un certain moment, menacé dans son existence par des administratifs ou des inspecteurs généraux à la vue basse et aux idées courtes, peu enclins à promouvoir l'imagination, le Centre d'Essai de Montpellier ne dut son salut qu'à l'autorité de Paul Gilson, qui en affirma la nécessité.

Je ne vais pas entrer dans le détail de ce que fut le Centre d'Essai de Montpellier, il y faudrait une causerie à part entière, pas plus que je ne détaillerai les programmes variés qui furent diffusés au fil des ans, qu'ils soient littéraires, musicaux, sportifs, universitaires, _ car il y avait des causeries universitaires, tous les jours, sur nos antennes, organisées par Émile Bouvier. Je me contenterai ce soir de signaler quelques initiatives. Par exemple l'émission, qui a fait date, consacrée à des entretiens avec Georges Brassens, d'une durée de près de deux heures, relayée par le réseau national. C'était la première fois que Brassens acceptait de parler au micro aussi longtemps. Ou, pour revenir au Centre d'Essai, la soirée animée par Pierre Billard sur l'Art radiophonique, le *Cycle Don Juan*, dont j'ai déjà parlé, ou encore « L'Histoire fait appel ». Et je vous renvoie à la centaine d'auteurs sollicités pour des textes spécialement écrits pour la radio, c'est-à-dire pour donner à la radio son langage propre avec la volonté de promouvoir l'imaginaire : l'on pouvait dire qu'après *L'Œil écoute* de Claudel, il était permis désormais que « l'oreille voie ». Citons quelques-uns de ces auteurs : René Barjavel, Maurice Bardoulat, Ferdinand Alquié, Gaston Baissette, Loys Masson, Armand Lanoux, Jean Rys, Claude Seignolle, etc.

Bien entendu, à ces textes, il fallait des voix. Les voix c'était celles des comédiens de la Compagnie des Douze, attachée au Centre d'Essai, dont certains sont là aujourd'hui dans la salle, et je suis très heureux de les voir.

Donc, des comédiens, qui ont donné à tous ces textes leur relief. A ces comédiens se joignaient aussi de temps en temps, lors de ce que l'on nommait des « soirées de promotion », c'est-à-dire diffusées sur le réseau national, des comédiens invités tels que Sophie Desmaret, Jean Deschamps, Blanchette Brunois, Jean Davy, Julien Bertheau, Henriette Barreau, Georges Chamarat, Gilbert Gil, Denis D'Inès, Marcel Lupovici, François Périer, André Reybaz, tous plus ou moins de la Comédie Française ou de grandes scènes nationales. Je vous prie de croire que cela se passait dans une ambiance très amicale et qu'ils ne snobaient absolument pas les comédiens de la Compagnie des Douze.

Quelques temps donc avant l'explosion de l'ORTF, Jean Tardieu vint présider à Montpellier, des Journées de la radio, ce qui fut pour lui une manière de décerner une décoration *in extremis*, avant que ne sombre le grand navire. Je le revis, dix ans plus tard à Londres, alors que je visitais la Tate Gallery, au détour d'une salle, je croisai un vieux monsieur discret, presque effacé, absorbé par une toile, et j'osai le distraire. Nous avons fait un moment le compte de nos bonheurs et de nos deuils. Mais le grand deuil ce fut la disparition des programmes régionaux, au profit d'une information souveraine, dont il fallait souvent d'ailleurs défendre l'indépendance auprès de certains préfets. Je me souviens d'être intervenu à plusieurs reprises, pour rappeler à la préfecture que nous étions responsables et non le préfet, du contenu et de la forme des journaux parlés. René Raynaud, s'il était là, qui était le chef du bureau régional d'information, pourrait en témoigner.

L'inauguration de la télévision en 1965, avait déjà transformé les esprits. L'image avait supplanté légèrement, même bien avant, l'imaginaire, et souvent on avait brûlé ce qu'on avait adoré naguère. Cela ne m'avait pas empêché, à titre individuel, de me donner le plaisir d'émissions particulières, telles que « Montpellier et le domaine anglais » (1966), retransmis sur le Programme national, de participer à une émission de Marseille, réalisée par Claude Chebel, sur le poète anglais Roy Campbell et la Provence. Ou encore « Mythes et réalités gitanes » (1969), et d'autres émissions par la suite sur France-Culture. J'ai dit qu'il y avait le fait nouveau de la télévision. J'y mis les pieds, si je puis dire, avec d'abord une « Rhapsodie languedocienne », réalisée par Charles Paolini pour la Première chaîne, en 1961, puis un film réalisé par Daniel Costelle en 1964, intitulé *Chez Lawrence Durrell*, pour la même chaîne. Pour la Deuxième, avec Jacques Balp, un documentaire sur *Le Théâtre Chichois* en 1969, film qui a mystérieusement disparu. Avec Jean Carrière, nous avons signé deux films, pour la Deuxième chaîne : *L'itinéraire du Hussard*, d'après *Le Hussard sur le toit* de Jean Giono, et *André Chamson ou la Terre Promise*, respectivement en 1969 et en 1973. Et encore en 1975, avec Jacques Rouré, *Jean Hugo ou le reflet du paradis*, réalisé par Madeleine Attal. Et enfin mon dernier documentaire, dans le cadre de mes fonctions : *Vidourle arrive ! Portrait d'un petit fleuve coléreux de sa source à son embouchure* (1983). J'ai eu par ailleurs le plaisir de signer un film de cinquante minutes consacré à *Alger au temps des vraies richesses*, « Les vraies richesses » étant le nom de la petite mais célèbre librairie d'Edmond Charlot, le premier éditeur de Camus, de Roblès, d'Amrouche, grand éditeur tout court de la France en guerre, et qui

publia en 1946 mon premier recueil de poèmes. Charlot vit depuis une vingtaine d'années à Pézenas. Enfin je n'aurai garde d'oublier puisque aussi bien Paul Gilson est, vous l'avez vu, inséparable des meilleurs jours de la radio, le film que j'avais proposé sur lui à Pierre Sabbagh, *Le monde merveilleux de Paul Gilson*, et je reprends ici pour terminer, ce que j'écrivais sur ce tournage, dans un hommage paru en 1983. Je cite :

1973. L'ORTF commençait à baisser pavillon. Il était temps que la télévision rende hommage à l'homme de radio pour les dix ans de sa mort. Grâce à Louis Mollion (Louis Mollion était alors un homme important de la Société française de production), ce fut chose faite. Le scénario que j'avais proposé à la Deuxième chaîne fut accepté, un budget dégagé, un réalisateur de cinéma, Philippe Agostini, spécialement choisi, d'excellents acteurs recrutés. Et puis j'avais à mes côtés l'irremplaçable Nino Frank, l'ami de toujours de Paul Gilson, et dont j'avais gagné l'amitié douze ans plus tôt, à l'occasion du numéro spécial « Blaise Cendrars » au *Mercure de France*. Un faisceau de merveilleux atouts, donc, pour tourner ce *Monde Merveilleux de Paul Gilson*, qui, pour moi remplissait un double rôle : saluer la mémoire vivante d'un poète et mieux faire connaître l'homme, qui avait donné une âme à la R.T.F., avant qu'un « O » ne la transforme.

Un beau jour d'hiver, donc, nous nous sommes retrouvés sur les bords de la Loire, à La Marche, où se trouvait la grande maison de Paul Gilson. Nino Frank parlait en homme qui connaissait son Gilson par cœur, dans tous les sens du terme, Agostini menait l'affaire de main de maître. Les équipes tournaient rond. Pas une fausse note, et le miracle Gilson opérait, qui transformait en cercle d'amis une réunion de travail qui eût pu demeurer routinière. La pellicule conserve heureusement les visages divers de cette demeure dont le hall d'entrée rappelait ceux des grandes habitations coloniales de la Louisiane, que Paul Gilson avait naguère fréquentées. Là nous avons tourné une longue séquence de *L'Homme qui a perdu son Ombre*, pièce que Paul Gilson avait écrite d'après le *Peter Schlemihl* de Chamisso, avec Jean Topart et Robert Etcheverry, et la dernière scène d'*Ex Napoléon*, œuvre de Gilson et de Nino Frank, parfaitement servie par Bernard Charlan et Robert Favart.

C'était un peu une réunion de famille. Bon nombre d'amis de Paul Gilson y figuraient, et quelques-uns qui avaient travaillé avec lui et grâce à lui. Aux témoignages de René Clair, d'Etienne Lalou ou de Michel Robida, se joignaient les souvenirs, bien entendu, de Nino Frank, de Serge, l'historien du cirque, qui avait donné jadis à Paul Gilson le bâton de policeman de Charlot. Et puis des silhouettes des amis disparus, comme Blaise Cendrars ou Pierre Mac Orlan, restituées par des archives filmées. Pour la circonstance, nous avions sorti de l'ombre *Miss Nobody*, le livret de Paul Gilson pour une musique de Marius Constant, et beaucoup de ceux qui avaient créé l'univers « merveilleux » du Grand Paul, comme on l'appelait, étaient là, dans une anthologie de leurs films : Méliès, Mac Sennett, Chaplin, Keaton, Hathaway, Mac Leod, Sternberg et Robert Desnos dans la magie de sa fameuse *Complainte de Fantômas*. Et encore des voix amies : François Périer, Marcel Herrand, Armand Lanoux, Caroline Cler, Germaine Montero, Catherine Sauvage...

Il y eut beaucoup de monde à Paris, pour le visionnage, deux mois plus tard. Je suppose que le film avait assez plu, car j'eus la surprise à quelques temps de là, de recevoir de Louis Mollion un télégramme me demandant d'aller à Cannes, où *Le Monde Merveilleux de Paul Gilson* devait être présenté en marge du Festival. Je me retrouvai donc dans un studio, qui ressemblait à une boule de verre, en compagnie de Géraldine Chaplin et quelques autres vedettes de la radio et de la télévision, pour parler de Paul Gilson et de notre film, que la presse spécialisée allait voir dans l'après-midi. Enfin le dimanche 27 mai, la deuxième chaîne diffusait en soirée, et en bonne place, cette émission qui avait suscité un si grand concours de talents et d'amitiés. C'était en quelque sorte un hommage que la télévision rendait à la radio d'une époque.

L'O.R.T.F. allait très bientôt sombrer, mais les archives conserveraient ce portrait composite dédié à ceux qui dans l'avenir demanderont : qui était donc Paul Gilson ? Et qu'était la radio de ce temps ? J'ai dit que les archives *conserveraient*. Est-ce bien sûr ? Alors là, je lance un appel. J'ai tenté de retrouver quelques émissions que nous avons réalisées, tant à la radio qu'à la télévision, en vain. J'ai vu, à l'époque, des camions partir, après la mort de l'O.R.T.F. Vers quelle destination ? D'aucuns affirment : vers la décharge publique. Triste sort que la fosse commune, pour ce que fut ici la radio, pendant vingt ans, en son âge d'or.

Merci.

(Applaudissements nourris)

*

Discussion animée par Pierre-Marie Héron

– P.-M. HÉRON : Merci beaucoup, Frédéric-Jacques Temple.

– F.-J. TEMPLE : J'ai forcé le final, en le noircissant un peu, mais c'est pour susciter des questions peut-être !

– P.-M. HÉRON : Je crois que Madeleine Attal pourra déjà nous donner une précision sur le devenir de ces archives.

– M. ATTAL : Non, non, moi je voudrais tout simplement remercier Frédéric-Jacques Temple d'avoir rendu un hommage considérable, et il le mérite, à Paul Gilson, qui a été vraiment un homme extraordinaire de radio, et qui a vraiment aidé les auteurs à travailler pour la radio. J'en suis d'autant plus touchée que c'est Paul Gilson qui m'a remis la première récompense de ma carrière radiophonique, le prix de la meilleure direction, quand j'ai réalisé *L'Étang de l'Or*, une adaptation de Gaston Baissette [décembre 1961]. Mais ce que je voudrais ajouter à tout ce qu'a dit Frédéric-Jacques Temple sur le Centre d'Essai de Montpellier c'est vrai que ça mériterait un développement assez important, parce que ça a été une très grande époque de la radio, qui est maintenant, hélas, en grande partie oubliée), c'est que tout le travail effectué à la radio de Montpellier a pu se faire parce que c'était un travail d'équipe, aussi bien au

niveau des comédiens qu'au niveau des techniciens. Les techniciens étaient des gens extraordinaires, parce qu'ils se sont passionnés pour ce projet de Centre d'Essai de Montpellier. Il faudrait ajouter encore que nous avons travaillé dans l'inconfort le plus total. A Paris, au Club d'Essai de Paris, il y avait déjà des machines, qui permettaient de recréer des ambiances particulières, celles que l'on souhaitait donner au texte que l'on mettait en ondes. Mais à Montpellier, on n'avait rien de tout cela. Alors il fallait inventer, et je pense que cette pauvreté a décuplé à la fois l'enthousiasme et l'imagination des gens qui travaillaient au Centre d'Essai de Montpellier. A tel point qu'un jour nous avons eu un article très élogieux de René Barjavel, dans *Carrefour*, et un peu plus tard, un autre article d'Yvan Audouard, dans *Le Canard enchaîné*, qui rendaient hommage au travail fait au Centre d'Essai de Montpellier.

– F.-J. TEMPLE : On avait quelques appareils, comme la machine à faire du vent, par exemple.

– M. ATTAL : Oui, mais des choses très rudimentaires.

– F.-J. TEMPLE : En général, il fallait enregistrer des sons réels, comme ça, sur le sol, qui ne donnaient rien au micro, et qu'il fallait retransformer, pour qu'ils soient encore plus réels, et pour qu'ils aient leur réalité radiophonique.

– M. ATTAL : Mais pour vous donner une idée de l'enthousiasme qui animait cette équipe, je peux par exemple, vous raconter le souvenir d'une séquence. C'était une histoire policière, et nous avions besoin de retrouver l'ambiance d'un printemps au petit matin, à cinq heures du matin. Eh bien je suis partie avec une équipe de techniciens et de comédiens enregistrer cette séquence dans une rue de Montpellier, à cinq heures du matin ! C'est dire que les gens étaient totalement disponibles, parce qu'ils étaient passionnés. Voilà.

Et alors pour répondre aux problèmes des archives, c'est vrai que, hélas, beaucoup d'archives ont disparu. Je me suis trouvée devant ce problème il y a deux ans, quand j'ai réalisé une série d'émissions sur le Centre d'Essai de Montpellier pour l'Atelier radiophonique de France Culture, série pour laquelle j'étais donc à la recherche de documents. Moi-même, je n'ai pratiquement plus rien. Ces documents sont à Paris. Ils sont d'abord partis à Toulouse, au centre de Labège, puis ils ont été expédiés à Paris. Donc je suis allée à Paris, j'ai passé plusieurs jours à la Phonothèque de l'Ina et j'ai trouvé ces documents, qui sont dans des caisses, en carton. Je crois qu'à ce jour les cartons ne sont pas encore ouverts et ne sont pas encore classés, parce que, paraît-il, il manque du personnel. Voilà où on en est³.

– F.-J. TEMPLE : Il faut dire aussi que les enregistrements, jusqu'à une certaine époque, étaient faits sur disques Pyral, dont j'ai parlé, qui étaient des disques mous et dont on ne pouvait se servir qu'une fois. La deuxième fois c'était inaudible, c'était des monuments historiques mais on ne pouvait plus les utiliser. Donc, il y a certainement beaucoup de disques, s'ils existent encore, qui seront inutilisables pour les archives de l'avenir.

³ En fait, seules les archives sur disques en Pyral ont été transférées à la Phonothèque de l'Ina, où elles sont en cours de restauration et d'inventaire. Les archives sur bandes sont conservées au Centre de Labège à Toulouse (*Note de l'éditeur*).

– ROBERT FLORENT (ancien de la Compagnie des Douze) : En plus, il faut dire qu'au début, nous faisions du direct. Toute la série des *Don Juan* [1951] a été réalisée en direct, après une ou deux répétitions. Et d'ailleurs j'ai une anecdote assez croustillante... Nous étions en train de jouer, en direct, une adaptation de *Barbe bleue*. Nous étions donc, Madeleine et moi, au micro en train de parler, et tout à coup, la porte s'ouvre, Bourgoïn arrive, et nous tire tous les deux du micro. Il prend le texte, le pousse quatre pages plus loin, et nous dit en murmurant : « C'est là, c'est là », il s'était trompé sur le minutage et il avait donc fallu rattraper quelques minutes, comme ça, en cours d'émission, sans rien arrêter ! Alors c'était vraiment de la corde raide !

– F.-J. TEMPLE : Oui, parce que si je me souviens bien, le magnéto est arrivé en 1960, non ?

– M. ATTAL : En 1955.

– PAUL BRU (ancien de la Compagnie des Douze) : Moi je me rappelle toujours du direct d'une pièce radiophonique qu'avait écrite Barjavel, qui s'appelait : *Le voyage sur la lune* ou *Ne me demandez pas la lune*, je ne sais plus. Je me souviens qu'on avait fait une partie de l'émission dans le studio, le grand studio qui était là-haut (le seul d'ailleurs), et l'autre partie, qui réclamait une espèce d'écho, dans le grand hall au premier étage. Mais il fallait aller sur la lune ! Et on est allé en direct sur la lune, dans le petit jardin qui était derrière le cinéma, je ne sais pas s'il existe encore d'ailleurs. Nous sommes donc allés dans le petit jardin pour marcher sur la lune, et je me souviens qu'on en était à la voir, d'après le texte, mais nos oreilles écoutaient, pour savoir si quelqu'un n'allait pas passer en criant ou s'il n'allait pas y avoir de mobylette (enfin, il n'y avait pas encore de mobylette à l'époque, mais il y avait quand-même des choses à moteur) ! Une seule moto qui serait passée et là, tout était par terre ! Bon, la grâce a voulu que personne ne passe ! Et ça, c'est un souvenir qui m'est toujours resté, parce que, j'ai fait pas mal de radio, ensuite, à Strasbourg, dans des conditions de confort, avec des studios d'ambiance etc. etc, et quand je racontais cela, ils ne voulaient pas me croire ! C'est une expérience qui m'a beaucoup marqué.

– F.-J. TEMPLE : La station se trouvait à cette époque boulevard Sarraïl, dans un magnifique hôtel du 19^{ème}, c'était très beau.

– P. BRU : Madeleine parlait aussi de la passion et de l'enthousiasme des gens. C'est vrai, absolument. Mais ce qui est vrai aussi, c'est qu'il y avait entre nous une espèce de camaraderie et de... comment dirai-je, d'amitié, de complicité, et on a souvent beaucoup ri, on n'était pas des tristes. Moi je me souviens, souvent le gros inconvénient de faire des émissions en direct, c'était les fous rires. Eh oui ! parce que quand on enregistre, ce n'est pas grave, on coupe et on recommence. Mais en direct, ce n'est pas possible. Et je me souviens d'un fou rire extraordinaire que j'avais pris, dans un *Don Juan* d'ailleurs, je ne sais plus lequel. On avait répété l'après-midi, à un moment donné, il y avait un duel, et c'était Bourgoïn qui faisait les bruitages. Il arrivait donc à côté du micro, avec deux couteaux de cuisine, pour faire les épées qui allaient trancher Don Juan ou son ennemi. Et puis le soir on est parti en direct, et quand j'ai vu Bourgoïn arriver en catimini, sur la pointe des pieds, avec ses couteaux de cuisine, et faire le duel devant le micro, j'ai été pris d'un fou rire, mais d'un fou rire tel qu'ils ont

été obligés de me prendre et de me mettre dans un placard ! Après, je ne sais pas comment il se sont arrangés pour le texte... mais je veux dire que vraiment on s'amusait beaucoup aussi !

– F.-J. TEMPLE : Oui, mais cela n'arrivait qu'en petit comité, pas dans une usine, comme maintenant avec trois mille personnes.

– P.BRU : Ah non, ce n'est pas possible ! Et puis, l'enregistrement donne un confort. Moi, j'ai joué à Télé-Luxembourg *Hamlet*, en direct, et c'est la même chose, c'est effrayant, parce que l'on ne peut se permettre absolument rien qui cloche.

*

– P.-M. HÉRON : Merci, déjà, pour ces premiers souvenirs. Je pense que l'on pourra revenir sur les conditions d'infortune et de fortune, en même temps, des débuts de la radio et du Centre d'Essai de Montpellier. Mais je voudrais revenir à Frédéric-Jacques Temple et l'interroger sur son paradoxe d'écrivain. D'un côté en effet il a été amené à diriger une station régionale, à l'âge d'or de la radio, et il se situe dans la filiation spirituelle, pourrait-on dire, de Paul Gilson, auquel il a rendu plusieurs fois hommage, par une émission documentaire à la télévision, par un livre et ici-même. Mais d'un autre côté, par toute son œuvre me semble t-il, je pense aux *Eaux mortes* (1975) et à *Un cimetière indien* (1981), il stigmatise les temps modernes, avec parfois des accents bibliques, et revient constamment à l'enfance et à son âge, âge proscrit en quelque sorte dans une Montpellier qui a évolué. Frédéric-Jacques Temple, vous vous êtes installé très longtemps à la direction d'une radio régionale, mais vous lui avez donné en fait très peu, en terme de création radiophonique, quoique très concerné par le son, le silence et ce don d'absence de l'image qu'est la radio.

En somme, pourriez-vous revenir sur les conditions qui vous ont conduit à piloter une station régionale et sur les raisons qui vous ont poussé à donner des documentaires, des adaptations et des émissions de radio diverses, mais finalement pas de textes conçus pour la radio ?

– F.-J. TEMPLE : D'abord, premièrement, je réclame le droit au paradoxe. Ensuite, j'ai fait pas mal d'émissions même pendant que j'assurais ces fonctions, mais je ne pouvais pas ne faire que des émissions, il fallait aussi assurer les programmes, l'administration, etc. Je ne devais pas non plus avoir l'air d'occuper les antennes parce que j'étais en poste. D'autre part, j'ai fait pas mal d'émissions aussi, marginalement, si vous voulez, pour d'autres stations, pour des chaînes nationales, et quand j'ai pris ma retraite, j'ai continué à en faire. Bon, pourquoi n'ai-je pas écrit uniquement pour la radio ? Je ne sais pas pourquoi, par flemme peut-être. Et puis parce que je pensais que les auteurs que nous avions diffusés avaient plus de talent que moi, c'est aussi possible. Mais je n'y vois pas un paradoxe, non. Il y a aussi, au fond, que finalement, ça m'a beaucoup plu de transformer ce que je voyais et ce que j'entendais en sons radiophoniques, et à partir de ces sons radiophoniques, de donner à voir et à entendre aux gens, et au fond je crois que c'est aussi ce que la poésie fait : donner à voir et à entendre aux gens.

– M. ATTAL : Je suis tout à fait de votre avis. Je pense vraiment que la radio est le domaine des poètes, c'est-à-dire que c'est le domaine du verbe et je comprends très bien qu'on n'écrive pas uniquement pour la radio mais que par exemple, on se serve de la poésie pour la radio, parce que le micro est tellement révélateur, non pas du sens des mots, mais de leur sens caché, du mystère des mots ou du mystère de la langue. La radio donne à voir encore mieux que l'image. C'est une chose à laquelle je crois profondément, et c'est pour cela que pendant toute mon activité j'ai vraiment voulu donner la parole aux poètes, et que je comprends l'attitude de Temple.

– P.-M. HÉRON : Pour la première partie de la question, vous n'avez pas répondu. Vous avez été plus éloquent, finalement, sur Paul Gilson que sur vous même ! Vous êtes resté assez discret, à part quelques émissions qui ont ponctué votre participation à la station, sur ce qui vous a conduit à occuper ce poste, sur, peut-être, la conception que vous vous faisiez de ce métier, et la manière dont vous avez pu jouer dans la programmation artistique pour faire passer une certaine conception de la radio.

– F.-J. TEMPLE : Non, ce qui est arrivé, c'est que par goût, comme je l'ai dit, j'avais fait quelques émissions avant d'entrer en fonction. Pierre Bourgoïn m'a dit : « Pourquoi tu ne fais pas des émissions poétiques ? ». C'est ce que j'ai fait, et j'y ai pris goût, c'est sûr, ce qui fait que lorsque Gambardella est mort, quelques temps après, on m'a dit : « Mais pourquoi tu ne présentes pas ta candidature à la succession de Gambardella ? » Là j'ai été poussé en quelque sorte, jamais je n'aurais pensé de moi-même le faire. J'ai été poussé, et je me suis retrouvé, un jour, dans le bureau de Gilson que je ne connaissais pas, et qui m'a dit : « Bon, d'accord, Cendrars m'a parlé de vous, mais vous allez devoir passer un concours ». J'ai passé un petit examen devant un jury, il y avait Arno Charles-Brun, Vincent-Bréchnignac, enfin tout l'état-major de Gilson. Et puis voilà, je me suis retrouvé comme cela dans un fauteuil, avec des programmes à faire, des finances à équilibrer, et... quelquefois je ne rêvais pas, il y avait de dures réalités. Enfin c'était une bonne époque. Et puis alors vous dites que j'ai un peu boudé le moyen d'expression moderne qu'était la radio. Mais avec le recul du temps j'ai l'impression d'être plutôt un plésiosaure, maintenant. Je crois que cela se passerait maintenant, l'histoire ne se recommencerait pas : il y a trop d'argent en jeu, nous, nous étions pauvres, vraiment nous étions pauvres, et c'était très bien.

– P.-M. HÉRON : Quelle conception de la radio avez-vous cherché à défendre ? Paul Gilson, vous l'avez rencontré, au début par hasard, mais ensuite tout votre témoignage concernant l'histoire de la radio renvoie à Gilson, à une certaine conception, sinon d'une radio élitiste, malgré tout d'une radio où la littérature ait toute sa part : « Un écrivain à la radio », c'est le titre de votre conférence ! Ainsi, est-ce que le souci du langage, le souci de la littérature aussi qu'a tout poète, vous a engagé à faire des choix décisifs, importants, pour imprimer une direction à la station régionale, pendant le temps où vous avez été son directeur ?

– F.-J. TEMPLE : C'est-à-dire qu'on n'a pas fait exactement ce que l'on aurait voulu faire, mais, que ce soit pour la littérature, que ce soit pour le sport, que ce soit pour la musique, que ce soit pour les variétés, je crois qu'il fallait viser haut

et non pas viser bas. Je crois qu'il faut toujours viser le plus haut possible, même pour des choses qui vous paraissent futiles, même dans le choix des chansons de variétés. Dieu sait que, quand Madeleine Attal illustrait des émissions, elle choisissait toujours avec soin les chansons qu'il fallait, et pas les pires, toujours les meilleures. Donc il fallait tenir, je crois, le niveau le plus haut possible, pour arriver à quelque chose. Ce qui ne voulait pas dire que nous étions élitistes, pas du tout ! Mais je ne pense pas qu'il faille insulter les gens en se rabaisant à un niveau qu'eux-mêmes n'avaient pas.

– M. ATTAL : J'ai justement des anecdotes à ce sujet. Bon, c'est vrai, qu'on a monté des pièces parfois difficiles, on a monté *Les Exilés*, de Joyce [8 mai 1953], *Yerma*, une pièce de Lorca [en novembre 1948], qui est une pièce sur la stérilité féminine et qui, au niveau de l'écriture comporte des chœurs, avec des lavandières, assez ésotériques... donc une pièce relativement difficile. Or je me souviens que le lendemain de la diffusion de cette pièce, je passe place de la Comédie. A cette époque il y avait encore de la circulation, une circulation qui était réglée par un agent de police, et bon, Montpellier étant une petite ville à cette époque-là, j'étais un peu connue, l'agent de police m'arrête et me dit : « Oh Madeleine, c'était bien hier soir *Yerma* ! » Donc, ça rejoint ce que vous dites à propos du public : c'est vrai qu'il faut plutôt élever le public vers le haut que vers le bas, et là c'était un exemple, vraiment. *Yerma*, cette pièce difficile de Lorca, avait été perçue, sentie par un agent de police.

– PUBLIC : J'avoue que j'appartiens à une génération où on ne connaît plus vraiment grand-chose de l'âge d'or, c'est plutôt un âge de boue, mais en fait, j'ai découvert la radio assez tôt et je reste complètement fasciné par ce média, qui est, je trouve, largement supérieur à la télévision. Et je voudrais savoir quelle a été la mutation après l'éclatement de l'O.R.T.F. : une lente agonie ou un cataclysme, une fermeture de rideaux ?

– F.-J. TEMPLE : Ça a été un cataclysme à l'époque, mais il y avait des raisons politiques. La politique s'en est mêlée, l'information s'est politisée, et puis ensuite, comme je vous l'ai dit tout à l'heure, l'intrusion de la publicité a aggravé la chose, car il n'était plus question de faire des émissions de qualité, mais des émissions qui rapportent. Mais on s'aperçoit aujourd'hui avec une certaine jubilation, que ce soit sur France-Culture ou France-Musiques, que petit à petit, ils ressortent les vieilles archives, ils font appel à la radio d'autrefois. On assiste à des résurrections d'entretiens, de tribunes, etc. C'est donc, si vous voulez, bien *a posteriori*, un hommage à cette époque dont je parlais.

– PUBLIC : A partir de quand est apparue la publicité ?

– F.-J. TEMPLE : Je ne me souviens plus exactement à quelle époque, mais déjà le terrain était préparé par la politisation qui exigeait que la radio soit rentable. Vous savez, la culture est quelque chose qui coûte cher, or pour certains si ça coûte, c'est que ce n'est pas bon.

– PUBLIC : Est-ce que vous voyez chez certaines personnes comme Daniel Mermet, par exemple, des successeurs ?

– F.-J. TEMPLE : Oh, je ne connais plus personne, vous savez, là-bas, je ne connais plus personne. Mermet est en train d'éditer, je crois, ses émissions en ce moment. Oui, il y a des archives qui petit à petit sont commercialisées ; on peut acheter des cassettes, des vidéocassettes. Effectivement, la radio d'autrefois

resurgit de temps en temps, et même dans certains cas je suis étonné, à l'écoute de France-Culture ou de France-Musiques, de retrouver 20% de la journée occupés par les programmes d'autrefois.

– P.-M. HÉRON : Est-ce que l'on peut dire que ce qui définissait l'âge d'or, c'était aussi qu'il y avait des réflexions sur l'art radiophonique ? Dans le domaine du son, *Le traité de la prise de son* (1949) de José Bernhart, l'inventeur de la stéréophonie, était donné par Madeleine Attal comme une bible dans son travail de réalisation au Centre d'Essai. Vous-même avez parlé de Pierre Billard et de cette soirée sur l'art radiophonique. Est-ce que cette préoccupation d'un art radiophonique n'était pas caractéristique d'un air du temps, beaucoup plus que maintenant ?

– F.-J. TEMPLE : Oui, de même que les aviateurs d'aujourd'hui parlent de l'époque héroïque avec les prototypes, les vols d'essais, etc. etc., oui c'est vrai, c'est vrai qu'il n'y a plus, à ma connaissance en tout cas, ces Clubs d'essai, ces Centres de recherches qu'il y avait autrefois. Tout ça se fait maintenant dans des laboratoires, à coup d'ordinateurs, et il n'y a plus l'aventure qu'il y avait autour. Il n'y a plus cette espèce d'engouement, en tout cas on n'en parle pas. A l'époque on en parlait, parce qu'on découvrait quelque chose. Maintenant, les découvertes se font à huis-clos, devant un ordinateur, et on ne s'extasie pas quand on découvre quelque chose dans l'ordinateur.

*

– P.-M. HÉRON : Pour revenir à la physionomie de la station régionale, il y avait cette particularité, en région, d'avoir un Centre d'Essai, qui ouvrait donc largement à la station le domaine de la prospection, de la recherche, de la création radiophonique. Mais je crois que la station régionale avait aussi vocation à faire passer sur les ondes des auteurs implantés en région. Est-ce que entre prospection et promotion des auteurs régionaux, il y avait une bonne coexistence, un bon ménage ? Est-ce qu'il y a eu une sorte d'ouverture de la station à des auteurs « nationaux », ou bien la considération des auteurs régionaux faisait-elle que vous cherchiez à faire de la création avec eux avant tout ?

– F.-J. TEMPLE : Ce n'est pas qu'on les ait privilégiés, mais ils étaient là, et ils étaient bons, alors il n'y avait aucune raison de ne pas leur demander de textes ! Gaston Baissette, Ferdinand Alquié, Joseph Delteil, Maurice Bardoulat, etc, sont des gens qui étaient ici, et Jeanne Galzy bien entendu, et d'autres. Mais effectivement, il y a eu d'autres auteurs qui habitaient dans d'autres régions de France et qui ont été sollicités.

– P.-M. HÉRON : Vous-même avez apparemment été soucieux d'être un intermédiaire d'écrivains implantés en région, mais venus d'ailleurs. Je pense à Richard Aldington, qui a vécu cinq ans à Montpellier, je crois. Vous avez réalisé des Entretiens avec lui en 1955, avec Henry Miller en 1960. Vous avez fait quelque chose sur Lawrence Durrell en 1964, qui était implanté à Sommières. Il y a dans les émissions que vous avez produites ce même mouvement qu'on trouve dans votre œuvre, dans *Un Cimetière indien*, par exemple, entre l'ailleurs et puis le très local.

– F.-J. TEMPLE : Oui, mais, Aldington habitait Montpellier, Durrell habitait à côté de Sommières, et Miller, je ne suis pas allé le chercher en Californie, il est venu à Montpellier, et c'est pour cela que j'ai eu des entretiens avec lui. Donc c'était tous les trois des auteurs de la région, si vous voulez.

– GÉRARD LIEBER : Quelle était une journée type de la radio ?

– F.-J. TEMPLE : Alors là, il faudrait avoir tous les programmes sous les yeux, mais vous dire exactement ce qu'il y avait... c'est une mémoire d'archiviste que vous me demandez ! Il y avait des tas d'émissions de variétés, folkloriques, musicales, nous avions un quatuor à cordes... Je ne suis pas rentré dans le détail des programmes, j'ai donné le survol d'une tendance que nous avions. Mais, il faut bien dire les choses comme elles sont, c'est quand-même le Centre d'Essai qui était le pivot de nos activités. Je ne dis pas que le reste était mauvais, loin de là, on essayait de faire le mieux possible, mais quand-même, il est difficile de dire certaines choses. Tout de même, un quatuor à cordes à Montpellier, il aurait fallu beaucoup d'argent et beaucoup de travail pour qu'il arrive à une certaine perfection. Voilà.

Pour revenir à la vocation de la radio régionale, je veux citer deux pièces que nous avons diffusées et qui distinguent un auteur de la région mais d'audience nationale et un auteur étranger, mais qui finalement a élu domicile, je crois, pour la première fois, sur les ondes de radio Montpellier : d'abord *L'étang de l'Or*, de Gaston Baissette, et *Les Exilés*, de Joyce. C'était la première fois qu'on donnait *Les Exilés* sur les ondes. Donc, vous voyez, la vocation extérieur-intérieur... Et l'intérieur ne voulait pas dire le local. Ça voulait dire que l'on pouvait très bien, à Montpellier, faire une radio, et demander à des auteurs de faire une radio, de dimension nationale voire internationale. Après tout, nous sommes le nombril du monde, la terre est ronde, partout où l'on est, on est au centre du monde !

– PUBLIC : Il me semble, si mon souvenir est bien précis, que c'est vous-même qui animiez une émission littéraire intitulée, je crois, « Connaissance des livres ». Je me souviens de vous avoir entendu parler d'*Un pont sur la Drina* de Ivo Andric.

– F.-J. TEMPLE : Oui, c'était « Carnet de poche »

– PUBLIC : Ah oui voilà, « Carnet de poche ».

– F.-J. TEMPLE : J'avais oublié ça.

– PUBLIC : Ah oui, mais moi je ne l'ai pas oublié !

– F.-J. TEMPLE : Et puis j'ai parlé des « Causeries universitaires ». C'était important, il y avait un certain nombre d'universitaires, qui, à tour de rôle, venaient parler de leur discipline, littéraire, scientifique, artistique...

– P.-M. HÉRON : Il y avait Pierre Jourda, notamment.

– F.-J. TEMPLE : Oui, c'est ça, Jourda, Bouvier, Lacassagne pour les Beaux-Arts. Mais je crois que Madeleine Attal veut intervenir à ce sujet.

– M. ATTAL : C'est-à-dire, pour parler de l'éclectisme des programmes, tout à coup, ça me revient, il y avait une émission, une fois par semaine, qui s'appelait « Le café de l'univers », de Jean Rys, qui était juge d'instruction, mais qui se piquait de littérature, et qui écrivait une sorte de, je ne sais pas, un peu dans le genre de Laurent Ruquier, voyez-vous. C'était une espèce d'analyse de l'actualité, un peu comme « Les guignols de l'info », et c'était vraiment une

émission extrêmement vivante, bon enfant, qui brocardait un peu les gens d'ici, mais avec humour. C'était un style chansonnier, et ce qui est amusant, c'est que c'était tous des amateurs qui venaient travailler là. Je me souviens, il y avait un monsieur qui travaillait aux Galeries Lafayette, un autre, Jules Dussol, qui était marbrier, ou qui faisait des tombeaux, enfin c'était des gens vraiment très pittoresques, et on ne trouverait plus ça aujourd'hui. C'est pour vous dire aussi que les programmes touchaient, ce n'était pas une radio élitiste, voilà, parce que quand vous avez prononcé ce mot, tout à l'heure, ça m'a un peu chatouillé l'oreille. Ce n'était pas une radio élitiste, non pas du tout.

– R. FLORENT : Jean Rys avait également produit une série d'émissions, qui s'appelaient « Visages d'Oc ».

– P. BRU : Je crois qu'il faudrait dire juste un tout petit mot sur l'audience géographique du Centre d'Essai. Je me souviens qu'un jour on avait reçu une lettre de Dakar, donc, il y avait une extension géographique très importante.

– F.-J. TEMPLE : Nous étions relayés, pour les soirées de dramatiques, pour les grandes soirées de promotion, par les stations françaises, donc je pense que Bordeaux devait certainement diffuser vers Dakar, c'est possible. Et puis, il y a des miracles, quelquefois, il y a des infiltrations, on ne sait pas pourquoi ! Il n'y avait pas tellement d'émetteurs à l'époque, les sons contournaient les montagnes et ils arrivaient où ils pouvaient.

– P.-M. HÉRON : Est-ce que vous pouvez préciser les conditions de diffusion des programmes de la station de Montpellier ? On ne se représente peut-être pas bien en effet ce qu'était le temps de diffusion dans une journée. Il me semble avoir noté que c'était à peu près deux heures par jour, avec un décrochage national. Les émissions mêmes étaient parfois très brèves : je me souviens d'une émission littéraire d'Huguette Laurenti, professeur à l'Université, qui faisait sept minutes, entre 12h7 et 12h14 ! De même, quelles étaient les plages consacrées aux soirées radiophoniques ? Quels étaient les liens entre programmes nationaux et programmes régionaux ?

– F.-J. TEMPLE : Quand nous n'avions pas nos propres décrochages, nous prenions le relais, évidemment, des chaînes nationales. A midi, par exemple, on décrochait du réseau national, pour avoir nos émissions d'information régionales, avec Montpellier, Nîmes et Perpignan, et puis on redonnait ensuite l'antenne à Paris. Mais c'est ce qui se passe maintenant, quand les radios vont chercher des renseignements dans les stations de province, ils ont des circuits, ou bien, ils passent en téléphone, et il y a un décrochage. Mais ça se faisait très naturellement. Quelquefois, Paris empiétait sur nos programmes, et on se débrouillait, quelquefois, on les coupait carrément. Je me souviens, dans certaines occasions, avoir coupé Paris parce qu'on avait nos émissions à diffuser. Oh, une minute, mais une minute à la radio, c'est long, et ils ne devaient pas être très contents... enfin, il y a prescription maintenant !

– P.-M. HÉRON : Les émissions qui prenaient un peu de temps, les entretiens, ou les dramatiques, se faisaient-elles systématiquement en soirée ?

– F.-J. TEMPLE : Oui. Alors, les émissions d'universitaires, qui duraient six sept minutes, effectivement, elles étaient courtes. Je me souviens de Bouvier, je crois, ou Jourda un jour, qui me dit : « Ah, sept minutes, c'est rien du tout, mais ça nous apprend à faire court ! »

– P.-M. HÉRON : Est-ce que vous aviez les moyens de savoir comment la radio était appréciée ? Est-ce que l'anecdote racontée par Madeleine Attal, de quelqu'un qui la voit le lendemain dans la rue pour le lui dire, est-ce que le lien entre ceux qui faisaient la radio et ceux qui l'écoutaient, se nourrissait de témoignages de ce type ? Y avait-il un courrier des auditeurs ?

– F.-J. TEMPLE : Il n'y avait pas de sondages scientifiques, mais on recevait beaucoup de lettres.

– M. ATTAL : On a fait une expérience pendant quelques années. Les services de la redevance étaient abrités dans les locaux de la radio, et grâce à ce service, on a sélectionné une liste d'auditeurs auxquels on envoyait une lettre, en leur demandant d'écouter telle ou telle émission, et de renvoyer leur appréciation sur l'émission, et les appréciations des auditeurs étaient diffusées la semaine d'après, ou quinze jours, un mois après je ne sais plus. Donc si vous voulez, on a été vraiment les premiers à tenter ce type d'expérience, et à essayer de connaître l'opinion des auditeurs.

– F.-J. TEMPLE : Moi j'avais oublié cela.

– M. ATTAL : Oui, oui, moi aussi, mais je viens d'y repenser.

– P.-M. HÉRON : Sans empiéter sur un autre sujet, qui serait le Centre d'Essai, quand même, cette Compagnie des Douze, pourquoi, s'appelait-elle ainsi ? Il y avait douze comédiens ?

– F.-J. TEMPLE : Il y avait peut-être douze comédiens au départ, et puis...

– M. ATTAL : Ce que je voudrais ajouter, c'est que nous étions les seuls en France, à pratiquer cette politique de programmes et cette politique de recherche et d'inventions radiophoniques. On était les seuls par rapport aux autres stations régionales de la France, et c'est pour cette raison d'ailleurs, que la direction de Paul Gilson, et un peu plus tard de Louis Mollion, pour nous aider dans notre travail, nous envoyait des comédiens de Paris, et en particulier de la Comédie Française, pour venir jouer avec les comédiens amateurs de Montpellier.

– F.-J. TEMPLE : Et ils n'étaient pas tellement supérieurs !

– M. ATTAL : Non, enfin, en tout cas ils étaient très disponibles, et étonnés de voir la façon dont on travaillait. Mais on a eu, vous l'avez cité tout à l'heure, Chamarat, Denis D'Inès, enfin, des gens de la Comédie Française, qui étaient très renommés. Même Jean Vilar est venu jouer avec nous.

– P.-M. HÉRON : Je remercie Frédéric-Jacques Temple d'avoir accepté de revenir sur ses années de radio, sur cette autre planète qui reste quand même une contrée de lui-même. Merci aussi aux membres de la Compagnie des Douze, à la réalisatrice Madeleine Attal, d'être venus, parfois de loin. Merci à tous, et bonne fin de soirée.

Phonographie

La phonographie se limite aux écrivains figurant dans ce volume. Elle a été établie principalement à partir de la base de données de la Phonothèque de l'INA, consultable à l'Inathèque de France, et avec la collaboration de Georges-Emmanuel Clancier et de Frédéric-Jacques Temple pour les parties qui les concernent.

Pour Jean Tardieu et Jean Amrouche, nous avons choisi de ne pas compléter ni reprendre les travaux déjà existants : la Bibliographie du numéro « Jean Tardieu » des *Cahiers de l'Herne* (1991) et le mémoire de DEA d'Hatem El Hicheri, *Corpus radiophonique de Jean Amrouche : bibliographie sonore*, Paris IV, sld G. Dugas et J. Chevrier (1999).

Phonographie

– I –

Paul Gilson

I – Bibliographie

1. Textes sur la radio.

« Radio Première », *La Chambre d'écho*, 1947, p. 17-18.

« On demande des œuvres après les hors-d'œuvre », *The B.B.C. Quarterly* puis *La Nef*, n°73-74, « La Radio cette inconnue », février-mars 1951, p. 24-28. Repris dans ce volume.

2. Critique.

« Hommage à Paul Gilson », *Les Lettres françaises*, n°980, 30 mai - 5 juin 1963.
Articles, hommages, témoignages de : Louis Aragon, Pierre Seghers, Pierre Berger, Georges Neveux, H.-J. Dupuy, Philippe Soupault, Adamov, Jean Wiener, René Lacôte.

« Hommage à Paul Gilson », *La voix des poètes*, n°17, juillet- septembre 1963.
Poèmes, articles, hommages de : Maurice Fombeure, Nino Frank, Armand Lanoux, Luc Bérimont, Jean Rousselot, Pierre Mac Orlan, Catherine Tolstoï, Jean Vincent-Bréchignac.

« Hommage à Paul Gilson », *Cahiers littéraires de la RTF*, n° spécial, décembre 1963, notamment Deuxième partie (« Aux commandes de la radiodiffusion française »).

Articles, hommages, témoignages de : Robert Bordaz, Pierre Descaves, Pierre de Boisdeffre, Alexandre Arnoux, René Clair, Jean Vincent-Bréchignac, Pierre Lazareff, Jean Masson, Arno Charles-Brun, André Beucler, Samy Simon, Claude Bellanger, Wladimir Porché, Jean Tardieu, Philippe Soupault, Agayhe Mella, Albert Riéra, Paul Abram, Julien Cain, André Fraigneau, Henry Barraud, Darius Milhaud, Georges Charensol, Béatrix Dussane, André Brincourt, Michel Robida, Théo Fleischman, Olof Rydbeck, Maurice Hankard, Gian Franco Zaffrani, Nino Frank, Pierre Mac Orlan, Claude Aveline, Pierre Seghers, Jeannine Worms, Georges-Emmanuel Clancier, Louis Foucher, Georges Ribemont-Dessaignes, Henri Sauguet, Georges Neveux, Jean Wiener, Jean Cocteau.

Paul Gilson. *Hommage et contribution bio-bibliographique*, proposés par Frédéric-Jacques Temple, Lausanne, Éditions Le Front Littéraire, 1983.

« Paul Gilson », *Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion*, n°36, mars-mai 1996. Dossier établi par Hélène Eck.

Articles, témoignages d'Hélène Eck, Agathe Mella, Pierre Dellard, Louis Mollion, Robert Prot.

II – Phonographie

1. Productions et réalisations.

Emission *Banc d'essai*, Radio Luxembourg, novembre 1938- août 1939.

Emission *Connais ton pays* avec Jacques Pauliac, Radiodiffusion Nationale, 1941-1942 (« A Nice, au gui l'an neuf », « Aix au cœur de la Provence », « Lyon, porte d'or et de soie du Midi », « Sous le beau ciel de Pau », etc.)

Adaptation radiophonique de *La Traversée du soleil* de Cyrano de Bergerac, Radiodiffusion Nationale, 1943.

Emission *Marchand de rêves*, émission de « variétés musicales », avec Albert Riéra, Radio Monte-Carlo, 1943.

Emission *Carte blanche*, décembre 1946-1947.

Emission *Soirées de Paris*, Programme National, 1952-1963. Série d'émissions directement commandées par Gilson.

2. Œuvres et reportages

Reportages pour Radio Luxembourg (1937-1939), la Radiodiffusion Nationale (1940-1943), Radio Monte-Carlo (1943).

Reportage conservé : *Obsèques nationales du Général Hutzinger et de ses compagnons*, Radiodiffusion Nationale, 13 novembre 1941. Reportage de Paul Gilson et Alex Surchamp. Durée : 1h41'47.

Les voix en peine, conte radiophonique, Radio Luxembourg, « Banc d'Essai », 27 janvier 1939 (rediffusion le 25 février)

La Boîte à surprises, Radio Luxembourg, « Banc d'Essai », 30 juin 1939 (rediffusion le 5 août)

Le Congrès des automates, Radio Luxembourg, « Banc d'Essai », 18 août 1939.

Reportages pour « La Voix de l'Amérique », diffusés sur le Programme National, 1945-1946.

Reportages conservés : « San Francisco la nuit », mise en ondes par Sydney Berry » (1945) ; « Carnaval de la Nouvelle-Orléans », mise en ondes par Michael Reeve ; émission du 30 août 1945 (Discours du général de Gaulle à Ottawa : « Aux Français du Canada ») ; émissions des 5 février, 5 mars (10'), 12 mars (8'), 9 avril 1946 (Victoria Campho, 7')

Conversation entre Miss Grenfell et Paul Gilson, 7 mai 1947 (enr.). Conversation en duplex avec l'actrice Miss Joan Grenfell, destinée à présenter les actualités culturelles de Paris.

Paris aller-retour, cantate pour soli et chœurs, musique de Vernon Duke, 21 février 1948 (enr.). Durée : 22'. Présentation : Paul Gilson. Interprètes : Irène Joachim (soprano), Raymond Amade (ténor), chœurs Yvonne Gouverne, Maîtrise de la RTF. Direction : Jean Clergue

L'Homme qui a perdu son ombre, 25 décembre 1948 (création). Enr. : 19 décembre 1948. Durée : 1h44'. Réalisation : Jean-Jacques Vierende. Présentation : Alexandre Arnoux. Interprètes : Marcel Herrand, Serge Reggiani, André Brunot, Temerson, Daniel Lecourtois, Jean d'Yd, O'Brady, A. Gercourt, Pierre Larquey, France Vernillat, Christian Wagner, Toulout, Danièle Delorme. Rediffusion : 15 août 1950.

Nouvelle audition : France III National, 29 septembre 1963 (enr. du 25 juillet). Durée : 1h53'. Réalisation : Alain Barroux. Présentateur : Georges Neveux. Interprètes : Jean-Pierre Cassel, Michel Bouquet, Jacques Dumesnil, Renaud Mary, Marcel André, Jean Topart, Jean-Roger Caussimon, Christian Lude, Alain Roland, Dominique Amado, Danièle Delorme. Participation de Georges Neveux et Paul Gilson (copie). Rediffusion : France Culture, « Grandes reprises radiophoniques », 23 mai 1966, avec une présentation d'Arno-Charles Brun.

Mon vieux ciné : les poètes chansonniers d'aujourd'hui, Paris Inter, 6 juin 1952 (enr. du 15 mai). Producteur : Pierre Béarn. Présentateur : Luc Bérumont. Poèmes de Robert Desnos et Paul Gilson interprétés par Marcelle Derrien.

Poèmes de Gilson et de Clancier, dits par les auteurs, 4 février 1957. Durée : 14'10 et 12'20. Gilson dit douze poèmes de *Ce qui me chante* (1956) : « La rue aux cinq cents mariées », « Noël réclame », « La sirène de Scheveningue », « Passage d'une nurse », « La femme sans tête », « le cocher des ombres », « Lied d'un autre âge », « Prière baroque », « Au bar de la lune », « Toujours les mêmes », « Tour de faveur », « Paris dernier cri ».

Ex-Napoléon, Paris-Inter, émission « Dimanche dans un fauteuil », 15 janvier 1961 (retransmission d'une reprise au Théâtre de l'Œuvre). Durée : 2h. Réalisation : Jean Chouquet ; mise en scène : Jean-Jacques Aslanian (pièce créée au Festival d'Arras par la compagnie J.-J. Aslanian et J. Collomb le 11 juin 1960). Nouvelles auditions : France Culture, 7 juillet 1966 (réalisation Jeanne

Rollin Weiss. Durée 1h31'), 3 septembre 1973 (réalisation Jacques Toulza. Durée : 1h55'20).

Klaus le drôle, Chaîne Parisienne, 29 novembre 1962 (enr. du 29 octobre). Emission *Il était une fois*. Producteur : Youla Koutyrina. Réalisation : Abder Isker. Interprète : Gisèle Casadessus.

Nouvelle audition dans *Musée Grévin : Paul Gilson ou les dernières nouvelles de Strasbourg*, France Inter, 19 juillet 1964. Durée : 53'. Producteur et présentateur : Armand Lanoux. Réalisation : Jacques Adrien Blondeau. Audition de *Klaus le drôle, conte fantastique* interprété par Henri Guisol, Roger Pelletier, Geneviève Fontanel, Colette Ripert.

La bête qui mangeait des jouets, 29 septembre 1963 (enr. du 14 septembre). Durée : 41'40. Adaptation radiophonique. Réalisation : Bronislaw Horowicz. Musique de Jean Wiener, interprétation de François Périer. Présentation du conte et de Gilson conteur par de René de Obaldia (5'). Rediffusion sur France Culture, sans la présentation de R. de Obaldia, le 25 décembre 1963, avec l'Orchestre de chambre de la RTF, dir. André Girard, puis le 18 septembre 1965, dans le cadre des Grands prix radiophoniques (prix des auteurs de langue française). Enregistré sur disque 33 t (conservé à la BNF).

L'affaire Makropoulos, Chaîne Parisienne, 17 octobre 1963 (enr. du 11 octobre). Durée : 1h19'50. Réalisation : Roger Dathis, avec Silvia Montfort et Jacques Dumesnil. Présentation : Maurice Bertrand. Adaptation française de la pièce en trois actes et quatre tableaux de Karel Capek.

Le Grand dérangement, France Culture, 10 janvier 1993. Durée : 50'. Réalisation Jean Couturier. Poème de Gilson interprété par Claude Piéplu.

3. Participation à des émissions

Au bonheur des enfants, 9 novembre 1946 (enr.). Durée : 3'59. Textes lus par Agnès Sauvage, présentés par Paul Gilson (*Au royaume des merveilles, Les aventures de l'écureuil, Le petit cheval blanc*).

Témoignages sur Reynaldo Hahn, 16 février 1948 (enr.). Participants : Gérard Bauer, Désiré Inghelbrecht, Bernard Gavotti, Paul Gilson, Maurice Lehmann, Louis Beydts, Reynaldo Hahn.

Interview sur la prise en charge d'un cinéma d'essai, 19 janvier 1950 (enr.)

Histoire d'un livre : Paul Gilson, à l'occasion du Prix Apollinaire 1951, 26 juin 1951 (enr. du 4 juin). Durée : 15'40. Producteur : Etienne Lalou. Participation de Paul Gilson.

L'heure de culture française, Chaîne nationale, 1^{er} septembre 1951 (enr.) : « La Nouvelle Orléans » (8') ; 16 novembre 1951 : New-York, le Musée de la Cité (7') ; 7 décembre 1951 : « San Francisco » (10'30).

L'Art et la vie, magazine des Arts : la Nativité dans la peinture, Chaîne Nationale, 25 décembre 1952. Durée : 25'. Producteurs : Louis Chéronnet, Georges Charensol, Jean Dalevèze. Réalisation : Henri Vermeil. Participants : Dominique Rolin, Alexandre Arnoux, René Laporte, Paul Gilson, Jean Nohain.

Interview à propos de *L'Homme qui a perdu son ombre*, 3 octobre 1953 (reprise de la pièce le 2 octobre au Théâtre des Mathurins, dans une nouvelle version en trois actes et deux intermèdes).

Potaches et labadens ou la classe intemporelle, Chaîne Nationale, 21 février 1954. Durée : 57'. Producteurs : Jean Forest et Emmanuel Robert. Réalisation : Jean-Wilfrid Garrett. Interviews d'anciens élèves du Collège Sainte-Croix-de-Neuilly, dont Paul Gilson.

Stéréophonie, France II Régionale, Actualités de midi, 24 janvier 1959. Interview de Paul Gilson sur l'intérêt du procédé.

Hommage à Mack Sennett, Inter-Actualités, 5 novembre 1960,. Interview par Jacques Berthaut.

Déclaration de Paul Gilson, Président de la communauté radiophonique de langue française, 1959 : perspectives de développement pour l'année 1959-1960. Présentation Francis Mercury.

La mise en œuvre de France IV, France IV, 15 septembre 1960. Interviews de Paul Gilson et Jean Tardieu.

Qui êtes-vous Monsieur Méliès ?, Chaîne Nationale, 10 décembre 1961 (enr. du 9 décembre). Producteur : Roger Régent. Réalisation Albert Riéra. Intervenants : André Méliès, Henri Langlois, Paul Gilson, François Truffaut, Maurice Bessy.

Soirée de Paris : Il y a un an mourait Blaise Cendrars, Chaîne Nationale, 21 janvier 1962 (enr. du 20 janvier). Durée : 1h15'25. Emissions produite par Nino Frank et Philippe Soupault. Réalisation : Albert Riéra. Intervenants : Raymone, Nino Frank, André Beucler, T'Serstevens, Abel Gance, Jean Cocteau, Pierre Lazareff, Paul Gilson, Pierre Seghers, Albert Riéra, Miriam Cendrars.

Broadway Memories, Paris-Inter, 7 février 1962. Durée : 56'20. Réalisation : Jacques Florent, Michel Godard, Jean Chouquet. Participants : Colette Renard, Robert Dhéry, Colette Brosset, Ferand Gravey, Roland Petit, Paul Gilson, Philippe Soupault, Jo Hamman, Maurice Lehmann, Maurice Chevalier, Michel Déon.

Les projets de la RTF en 1962-1963, Inter-Actualités, 6 septembre 1962. Durée : 3'15. Interview.

Interview de Paul Gilson sur la tournée de l'Orchestre National aux USA, France IV, 25 octobre 1962. Durée : 7'.

4 – Hommages et critiques

Hommage à Paul Gilson : reportages de Paul Gilson aux USA, 1946. Producteur : Voice of America. Rediffusion de « San Francisco la nuit », « La Rue du Jazz », « Carnaval de la Nouvelle-Orléans », « Les Chants des verts pâturages ».

Le goût des livres : Le recueil de poèmes de Paul Gilson. Durée : 10'12. Producteur et présentateur : Etienne Lalou. 19 mai 1951.

Emission du 24 mars 1962 : évocation de Paul Gilson par Pierre Seghers (enfance, famille, œuvre, langage poétique).

Matinée poétique en hommage à Paul Gilson, 29 juillet 1962 (enregistrement du 24 mars). Durée : 1h53'15. Réalisation : Gilles Ange. Lecture de poèmes de Whitman, Larbaud, Fargue, Aurenche, Mac Orlan, Cendrars ; de poèmes de Gilson (par Pierre Fresnay et Hélène Martin) ; poèmes de Gilson mis en musique par Jean Wiener, H.-J. Dupuy, Hélène Martin, Pierre Petit, J.-M. Damase.

Hommage à Paul Gilson, Chaîne nationale, lundi 27 mai 1963. Durée : 1h7'35. Réalisation : Albert Riéra. Récitant : Samy Simon.

Intervenants : Arno Charles-Brun, Robert Bordas, Maurice Hankard, Albert Ollivier, Alberto Mantelli, Pierre Mac Orlan ; Georges Neveux, Jean Wiener, Marius Constant, Georges Charensol, René Clair (extrait de sa préface à *Ciné-Magic* lu par Jean Marchat), Pierre Seghers, Pierre Descaves.

Poèmes dits par Pierre Fresnay, Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault, Jacques Prévert, Emmanuelle Riva, Jean Marchat.

Obsèques de Paul Gilson, Inter-Actualités, 29 mai 1963. Discours de Wladimir Porché*¹ (1'10), Pierre Descaves* (45''), Robert Bordaz* (60''). Présentateur : Samy Simon.

Hommage à Paul Gilson, 29 mai 1963. Durée : 53'. Poèmes de Gilson dits par Pierre Fresnay, Julien Bertheau, Marguerite Cassan, avec la participation de Mathias Felten (dir. de Radio-Luxembourg). Extrait de *L'homme qui a perdu son ombre* (Serge Reggiani, Marcel Herrand).

¹ Les astérisques signalent des interventions reprises dans le numéro d'hommage des cahiers littéraires de la RTF en décembre 1963

Bureau de la poésie, 22 juin 1963 (enr. du 8 juin). Durée : 25'. Producteur : André Beucler. Réalisateur : Roger Pillaudin. Poèmes de Gilson dits par Anne Pérez et Maurice Barnet.

Au jour et aux lumières, France II Régionale, 8 septembre 1963 (enr. du 9 juillet). Durée : 13'15. Hommage de Béatrix Dussane à Paul Gilson.

Journée d'hommage à Gilson, France III National, dimanche 29 septembre 1963. Suite d'émissions composée par René Farabet et Alain Trutat sur une initiative d'Henry Barraud, consacrées à l'œuvre de Paul Gilson. Ouverture : P. de Boisdeffre*. Présentation : Henry Barraud.

13h40 : *L'Homme qui a perdu son ombre*. Durée : 1h53'. Réalisation : Alain Barroux. Présentateur : Georges Neveux.

15h50-17h15 : *Paul Gilson. Réel et merveilleux*. Durée : 1h13'. Réalisation : René Farabet. I. « Le reporter et l'homme de radio », par René Farabet. Récitant : Jean Négroni. Intervenants : Arno Charles-Brun*, Jean Masson (depuis Venise)*. Extraits des *Folies bourgeoises* lu par Pascal Mazzotti (2'50), et de l'émission de Gilson *San Francisco la nuit*, réal. Sydney Berry (1945). II. « Paul Gilson et le cinéma », par Jean Mitry. Intervenants : René Clair*, Georges Charensol, Nino Frank, Roger Régent. Poèmes et textes divers de Gilson dits par Germaine Montero et Jean Négroni.

19h30 : *La bête qui mangeait des jouets*, 29 septembre 1963. Durée : 41'40. Adaptation radiophonique. Réalisation : Bronislaw Horowicz. Musique de Jean Wiener, interprétation de François Périer.

20h15-21h45 : *Soirées de Paris : L'univers poétique de Paul Gilson*. Durée : 1h22'35. Réalisation : Roland-Claude Manuel. Récitant : René Farabet. Présentateur : Georges Ribemont-Dessaignes. Poèmes dits par Michel Bouquet, Jean Topart, Emmanuelle Riva, Mary Renaud, Roger Mollien. Extrait d'*Histoire en l'air*, conte pour enfants (10'40). Rediffusion partielle, réalisateur Claude Dupont : France Culture, 24 mai 1966 sous le titre *Paul Gilson homme de radio*, puis 6 juillet 1968 (« Grandes reprises radiophoniques »), avec une présentation d'Arno-Charles Brun (6'25). Durée : 33'30.

Paul Gilson, lauréat posthume du Prix de la Poésie de langue française, Inter-Spectacles, 17 janvier 1964. Durée : 1'10. Participant : Robert Bordaz, directeur de l'ORTF.

Hommage à Paul Gilson, Inter-Spectacles, 1^{er} mars 1964. Durée : 2'. Participant : Luc Bérinont (élu au Salon de poésie en remplacement de Gilson)

Comme il lui plairait, 24 mai 1964. Durée : 2h40'. Réalisation : Albert Riéra. Présentation : Jean Masson.

Lecture de poèmes et chansons de Baudelaire, Rimbaud, Cendrars, Fargue, Carco, Cocteau, Aragon, Beucler, Fombeure, Follain, Lanoux, Laporte, Loiselet, Lorraine, Neveux, Mac Orlan, Pouey, Prévert, Roy, Seghers, Soupault.

Diffusion de *Miss Nobody*.

L'heure de culture française : la poésie de Paul Gilson, 26 mai 1964. Durée : 59'30. Participant : Louis Foucher. Poèmes dits par René Farabet, Marie Nicole.

Hommage à Paul Gilson, station régionale Toulouse-Pyrénées, 27 mai 1964.

Musée Grévin : Paul Gilson ou les dernières nouvelles de Strasbourg, France Inter, 19 juillet 1964. Durée : 53'. Producteur et présentateur : Armand Lanoux. Réalisation : Jacques Adrien Blondeau. Audition de *Klaus le drôle, conte fantastique* de Paul Gilson interprété par Henri Guisol, Roger Pelletier, Geneviève Fontanel, Colette Ripert.

Comme il vous plaira, France Culture, 18 octobre 1964. Durée : 3h20'. Suite d'émissions composée par Henri Sauguet. Réalisation : Jean-Jacques Vierre.

Hommage à Paul Gilson : Paul Gilson poète authentique et enchanteur, France Culture, 22 mai 1965 (enr. du 19 mai). Durée : 1h6'. Producteur : André Beucler. Réalisation Claude Dupont.

Rencontres poétiques du Mont Saint-Michel : Hommage à Paul Gilson, Inter-Actualités, 20 septembre 1965. Durée : 1'10. Extraits des déclarations de Michel Velmans (organisateur) et Georges-Emmanuel Clancier.

Le livre de chevet de Pierre Mac Orlan, 1, France Culture, 29 janvier 1968 (enr. du 15 janvier). Durée : 14'. Producteur : Jean Vincent-Bréchnignac. Souvenirs de Mac Orlan sur sa dix-neuvième année, ses occupations, ses lectures ; quelques mots sur la poésie de Paul Gilson dont il dit des poèmes de Gilson.

Tels qu'en eux-mêmes : Paul Gilson, septième anniversaire de sa mort, France Culture, 24 mai 1970 (enr. du 14 mai). Durée : 56'. Producteur : Philippe Soupault, Jacques Fayet. Nino Frank présente la vie, l'œuvre et la carrière de Gilson (22'30), dont plusieurs comédiens disent des poèmes et un extrait d'une pièce inédite, *Isabelle l'ingénue* (7'50).

Profils perdus : Paul Gilson, France Culture, 26 mai et 2 juin 1988. Durée : 1h. Réalisation : Bernard Treton. Intervenants : Georges Charensol, Ninon Frank, Georges-Emmanuel Clancier. Montage d'entretiens, d'archives, de lectures, avec la voix de Gilson et des extraits de trois de ses reportages américains (« San Francisco la nuit », « La Rue du Jazz », « Les Chants des verts pâturages »). Rediffusion : France Culture, 17 et 24 octobre 1993.

– II –

Georges-Emmanuel Clancier

I – Bibliographie

1. Textes et propos sur la radio.

La poésie et ses environs, Gallimard, 1973. Contient :

- « La poésie et les nouveaux moyens d'expression », p. 45-55. Prépublications : « Poésie et radio », *Les Cahiers du Collège poétique de Menton*, n°1, 1964 (Actes du colloque « Les rapports de la poésie et des nouveaux moyens d'expression, en particulier de la radio »), puis *Cahiers littéraires de la RTF*, n°14, 26 avril – 9 mai 1964, p. 20-25 (extrait), et in A.-V.-J. Martin et Pierre Descaves, *Un siècle de radio et de télévision*, Paris, Les Productions de Paris, 1965, p. 304-315.
- « De l'interprétation vocale du poème », p. 56-61.

« Province et radiodiffusion », *Cahiers d'études de radio-télévision*, n°8, 1956, p. 400-409. Texte repris dans ce volume.

Réponse à l'« Enquête sur la diction poétique » de Jacques Charpier, *Cahiers d'études de radio-télévision*, n°15, 1957, p. 282-286. Texte repris dans ce volume.

« L'officier F.F.I... le poète et... Radio-Limoges », *Cahiers d'Histoire de la radiodiffusion*, n°7-8, juillet 1984.

« Georges-Emmanuel Clancier, "l'homme-orchestre" de Radio-Limoges », *Cahiers d'Histoire de la radiodiffusion*, n°46, sept. – nov. 1995, p. 123-124 (propos recueillis par G. de Caunes).

2. Critique

A. Mortal, « Georges-Emmanuel Clancier critique, sur les nouveaux moyens d'expression de la poésie », Communication au Colloque de Cerisy « Georges-Emmanuel Clancier, passager du siècle » (2001).

II – Phonographie

1. Productions et reportages

Reportages et interviews pour Radio-Limoges rediffusés sur la Chaîne Nationale.

Enregistrements référencés : *Raymond d'Etiveaud : souvenirs sur Charles Sylvestre*, 2 avril 1948. *Exposition d'Emaux limousins*, 14 août 1948 (enr.) ; *Milly Mathis en tournage* (7'), 20 août 1948 (enr.) ; *Porcelaines anglaises, porcelaines françaises*, Chaîne Nationale, 20 janvier 1950 ; *Exposition à Limoges consacrée aux Droits de l'Homme*, Chaîne Nationale, 25 mars 1950. Durée : 4'30 ; *Centenaire de Gay-Lussac*, 10 mai 1950. Durée : 6'20 ; *Le grand séminaire de Solignac*, Chaîne Nationale, 8 août 1950 (Participants : RP

Bohan, Monseigneur Plumet, Monseigneur Parlay) ; *Chevaliers, compagnons et seigneurs du Pineau*, 9 octobre 1950 (Participants : Danièle Delorme, Daniel Gélén, Touchaques) ; *Folklore de la région de Limoges*, Chaîne Nationale, 5 septembre 1951 (avec Jacqueline Pate et le groupe Le Mouchi) ; *Inauguration du square Jean Giraudoux à Limoges*, Chaîne Nationale, 27 mars 1952. Participants : Jean-Pierre Giraudoux, Marie-Hélène Doste, Gaston Charles, Bétoul, Louis Jouvét ; *Chorales enfantines de Limoges*, Chaîne Nationale, mai 1953 (enr.). Interprétation du *Petit roi*, de Georges-Emmanuel Clancier et Marcel Couraud ; *Magazine du travail : la Bourse du travail de Limoges*, Chaîne Nationale, juillet 1954 (enr.) ; *Actualités de Saint-Yrieix*, 1^{er} décembre 1954. Durée : 20'. Interviews, souvenirs, chansons. *Différentes interviews de personnalités de passage à Limoges*, Chaîne Nationale, octobre 1955 (enr.). Journalistes : Georges-Emmanuel Clancier, Bernard de Vergèse. Participants : Raymond Guérin, Georges Duhamel, Marcel Jouhandeau, André Maurois, Jérôme Tharaud, Pierre Dac, Claude Autant-Lara, Professeur Heinz.

Dont *Couleurs du temps*, magazine des arts et des lettres, chaque lundi vers 19 heures, à partir de septembre 1940. Enregistrements conservés : 12, 19, 25 décembre 1955 (analyse de livres de Marc Bernard, Jean Orieux et Henry Miller) ; 3 février 1956 (*Georges-Emmanuel Clancier présente des romans*). Durée : 16'.

Reportages pour la Chaîne Nationale.

Rive droite Rive gauche : Décade de la littérature à Royaumont, Chaîne Parisienne, 17 avril 1948 (enr. du 12 avril). Durée : 10'. Journalistes : Georges-Emmanuel Clancier et Jean Amrouche. Participant : Marcel Arland ; *Tribune de Paris : Rencontres internationales de Genève*, Chaîne Nationale, 20 septembre 1948. Durée : 20'. Présentateur : Georges-Emmanuel Clancier. Participants : Gabriel Marcel, Adolphe Portman, André Bazin ; *Tribune de Paris : le racisme*, Chaîne Nationale, 22 février 1951. Présentateur : Georges-Emmanuel Clancier. Participants : Paul Rivet, Fily-Dabo Sissoko (député du Soudan), Michel Leiris, Alfred Métraux, réunis à l'occasion d'un débat à Limoges placé sous l'égide de l'Unesco ; *Le foyer culturel de Cerisy-la-Salle*, 18 août 1959. Présentateur : Georges-Emmanuel Clancier. Participante : Anne Heurjon-Desjardins.

Dont reportages pour *Paris vous parle*, Chaîne Nationale : *Images (exposition sur l'art roman)*, 23 juillet 1950 ; *A propos du débat sur le thème « Civilisation et technique »* [organisé par l'Unesco], 25 avril 1952 ; *Compte rendu du Congrès international de la céramique à Limoges*, 14 mai 1952 ; *Inauguration de la 13^e Foire-Exposition de Limoges*, 19 mai 1952 (Participant : Monnerville) ; *Cérémonie religieuse au Dorat en Limousin*, 31 mai 1953.

A partir de 1957, sur la Chaîne parisienne (puis France II) : *Bonjour dimanche*, émission de variétés et de jeux, avec le concours du Commissariat général du Tourisme.

Chants de France : La Vendée, Chaîne Nationale, 10 et 17 avril 1952. Durée de chaque émission : 13'. Producteur : Georges-Emmanuel Clancier.

Chants de France : Folklore du Berry, Chaîne Nationale, 29 mai 1952.

Sur les routes de France : la route de lumière, Limoges, Chaîne Parisienne, 25 juillet 1952 (enr. du 19 juillet). Durée : 25'. Producteur : Georges-Emmanuel Clancier. Réalisation : Alex Surchamp.

Promenade à Ligugé dans la Vienne, 1954. Durée : 21'55. Participants : Maurice Garçon et alii.

Soirées de Paris, Chaîne Nationale :

Elle et lui : 150^e anniversaire de la naissance de George Sand, 7 mai 1954. Durée : 2h10. Producteurs : Aurore Sand, Jean Camp. Réalisation : Gérard Herzog. Choix de lettres de George Sand à Alfred de Musset par Georges-Emmanuel Clancier. Interprètes : Madeleine Robinson, Michel Bouquet, Jean Négroni, Bernard Noël, Nelly Benedetti, Noël Hubert, Bernadette Lange.

Elle et eux, 16 mai 1954 (enr. du 14 mai). Durée : 2h3'30. Producteurs : Aurore Sand, Jean Camp. Réalisation : Gérard Herzog. Choix de lettres inédites de George Sand par Georges-Emmanuel Clancier. Interprètes : Madeleine Robinson, Bernard Noël, Roger Blin, François Vibert, Pierre Reynal, Jean Négroni, Bernadette Lange, Jean-Henri Chambois, Hubert Noël, Claire Guibert, Nelly Benedetti, Yves Brainville.

Œuvres de Chopin, lundi de Pentecôte 1954, en direct de Nohant. Présentation de Georges-Emmanuel Clancier. Interprète : Robert Casadessus.

Voyage en Limousin, Chaîne Nationale, 1955 (enr.). Producteur : Georges-Emmanuel Clancier. Participants : Georges Gravier, Claude Ariel, Jacques Ibert, Janine Bersac, Henri Cuven, Robert Honorat, et alii.

Hommage international à Paul Fort, Paris Inter, 26 septembre 1956 (enr. du 12 septembre). Durée : 30'10. Présentation et réalisation : Georges-Emmanuel Clancier. Participants : Fernande Claude, Henri Brillen. Echos de la Biennale de Knokke-le-Zoute dans le cadre de la Communauté radiophonique des Programmes de langue française.

Cabaret de l'écluse : Soirée poétique Raymond Queneau, France Culture, 30 janvier 1966 (enr. du 19 décembre 1965). Durée : 3h43. Présentateur : Georges-Emmanuel Clancier. Lecture d'extraits de *Zazie dans le métro*, *Exercices de style*, *L'Art poétique*, par divers interprètes.

Dix ans de création dans les lettres et les arts : Les langages poétiques d'aujourd'hui, France Culture, 27 janvier 1967. Durée : 45'. Producteur et présentateur : Georges-Emmanuel Clancier. Réalisation : José Pivin. Participants : Yves Bonnefoy, Jean-Claude Renard, Pierre Garnier, Michel Deguy, Marcelin Pleynet.

Théâtre des poètes : Eugène Guillevic, France Culture, 31 janvier 1967 (enr. du 27 novembre 1965). Durée : 29'. Producteur : Ange Gilles. Présentateur : Georges-Emmanuel Clancier (13'). Poèmes de Guillevic dits par Michel Bouquet *et alii*.

Hommage à... André Spire pour le 100ème anniversaire de sa naissance, France Culture, 1^{er} février 1969. Durée : 2h. Producteur : Georges-Emmanuel Clancier. Réalisation : Georges Gravier. Participants : Julien Cain, Charles Vildrac, Jean Dalsace, Jean Cassou, Philippe Soupault, Roger Secrétain, Eugène Guillevic, Armand Lunel, Claude Vigée, André Neher, Henri Meschonnic, Marie-Brunette Spire, André Spire, Gérald Antoine. Textes et poèmes d'André Spire dits par l'auteur (archives Phonothèque de l'ORTF) et plusieurs interprètes.

Hommage à... André Gide, France Culture, 28 décembre 1969. Durée : 1h30. Producteur et présentateur : Georges-Emmanuel Clancier. Participants : Georges-Emmanuel Clancier (23'), Jacques Drouin, Marc Allégret. Textes de Gide lus par François Périer, Michel Etcheverry, Annick Blancheteau.

2. Œuvres et conférences

L'oiseleur pris au piège, Chaîne Parisienne, 12 juin 1950 (enr. du 30 mai 1950). Réalisation et musique : Jean-Wilfrid Garrett. Interprètes : Jean Servais, Maria Casarès, Pasquali, Marguerite Cassan, Jean Négroni, Christian Simon, Roger Iglesis, Pierre Delbon, Jean-Claude Michel, Nicole Vervil, Raymond Reynard, Martine Sarcey. Pièce sur le thème de Merlin l'Enchanteur.

Il était un prince, Chaîne Parisienne, 5 mars 1951 (enr. du 31 janvier). Durée : 1h4. Réalisation : Henri Soubeyran. Interprètes : Rosy Varte, Michel Bouquet, Suzanne Flon, Francette Vernillat, Gérard Gervais *et alii*.

Conférences du Centre d'études radiophoniques, Chaîne Nationale, 10 avril 1953 (enr. du 3 avril). Conférence de Georges-Emmanuel Clancier : « Province et radiodiffusion », accompagnée d'archives de Radio-Limoges : extrait des *Cinq Tentations de La Fontaine* (1938) de Giraudoux, interprété par Louis Juvet, voix d'Aurore Sand, André Maurois, Albert Boulin.

Chorales enfantines de Limoges, Chaîne Nationale, mai 1953 (enr.). Interprétation du *Petit roi*, de Georges-Emmanuel Clancier et Marcel Couraud.

Poèmes de Gilson et de Clancier, dits par les auteurs, 4 février 1957. Durée : 14'55 et 12'45. Clancier dit des poèmes d'*Une voix* (1956) : « Chanson de la rose des vents », « Complainte de l'ouvrier », « Terre secrète », « Vocabulaire », « Le Témoin », « Poème sans titre », « Notre temps », « Poème de l'Alpe et de la nuit », « Chanson de vacances », « Chanson de l'Alpe », « Comme autrefois », « La Rivière », « Souvenir », « A Marie Powers », « Le dialogue brisé », « Chanson de la cage ouverte » (12'20).

Le Pain noir, Chaîne Nationale, 8 janvier 1958. Durée : 1h41. Réalisation : Alain Barroux. Adaptation du roman de Georges-Emmanuel Clancier par Henri-Charles Richard. Interprètes : Roger Blin, Jean-Jacques Aslanian, Sylvia Montfort *et alii*.

Grandes conférences : l'unité poétique de l'œuvre de Raymond Queneau, 7 novembre 1960. Durée : 29'10. Conférence au Foyer culturel international de Cerisy.

La Fabrique du roi, Chaîne Nationale, 3 novembre 1962 (enr. du 17 octobre). Durée : 1h30. Adaptation de Henri-Charles Richard diffusée dans le cadre de l'émission *Analyse spectrale de l'Occident*. Producteur et présentateur : Pierre Sipriot. Réalisation : Alain Barroux. Interprètes : Roger Coggio, Marcel André, Pierre Constant, Marcel Lestan, René Farabet, Jean-Jacques Aslanian, Philippe Laudenbach, Anne Doat, Marie-José Nat, Danielle Volle, Edith Lora, Geneviève Morel, Charlotte Clasis, Anne Carrière.

Connaissance de l'art : Art et psychanalyse, France Culture, 13 décembre 1963 (enr. du 27 novembre). Durée : 26'. Causerie.

Décades de Provence : Les Lettres françaises d'aujourd'hui, France Culture, 18 octobre 1968 (enr. du 10 octobre). Durée : 1h2. Producteur : André Camp, Jacques Anquetil. Georges-Emmanuel Clancier dresse l'état de la situation des Lettres françaises (26'25). Emission accompagnée de diction de textes (archives de la Phonothèque de l'ORTF).

Adaptation des *Incertains* par Michèle Vidermann, date inconnue.

L'ombre, France Culture, émission *Carte blanche*, 17 janvier 1983. Durée : 45'. Producteur : Lily Siou. Réalisation : Eleonore Cramer. Interprètes : Raymond Pellegrin, Emmanuel Dechartre, Alain Courivaud, Emmanuelle Weisz, Bernard Lanneau, Simy Miara, Linette Lemercier, Martine Régner, Anne rousselet, Joëlle Guigui, Jackie Berger.

A venir : diffusion sur France Culture de *L'Eternité plus un jour*, 20 épisodes de 20', adaptation de Georges-Emmanuel Clancier.

3. Participation à des émissions

Tribune de Paris : débat sur l'art contemporain, Rencontres internationales de Genève, Chaîne Nationale, 17 septembre 1948 (enr.). Durée : 20'. Participants : Jean Cassou, Georges-Emmanuel Clancier, Max-Pol Fouchet, Thierry Maulnier.

Belles-Lettres, Chaîne Nationale, 1953 (enr.). Producteurs : Robert Mallet, Pierre Sipriot, Pierre Barbier, Roger Vrigny. Réalisation : Harold Portnoy. Georges-Emmanuel Clancier parle de Joë Bousquet.

Le poème et son image : André Frénaud, Chaîne Nationale, 14 juin 1956 (enr. du 17 mai). Durée : 30'. Producteur : Pierre Emmanuel. Réalisation : Harold Portnoy. Participant : André Frénaud. Interprètes : Georges-Emmanuel Clancier, Georges Toussaint, Pâquerette Villeneuve.

Belles-Lettres : le roman paysan est-il un genre littéraire ?, Chaîne Nationale, 7 janvier 1957 (enr. du 2 janvier). Durée : 1h30. Producteurs : Robert Mallet, Pierre Sipriot, Pierre Barbier, Roger Vrigny. Réalisation : Harold Portnoy. Participants : Robert Kanters, Alain Bosquet, Jean Blanzat, Claudine Chonez, Marcel Arland, Georges-Emmanuel Clancier, Catherine Paysan.

Plaisir de la lecture : Sylvie, de Gérard de Nerval, Chaîne Nationale, 19 septembre 1957 (enr. du 16 septembre). Durée : 30'. Participant : Georges-Emmanuel Clancier.

La Vie des Lettres, Chaîne Nationale, 16 juillet 1958. Durée : 30'. Producteur : Pierre Barbier. Journalistes : Roger Grenier, Jean Duché, Paul Chaulot, Gilbert Sigaux, Rouben Melik. Réalisation : Pierre Barbier. Participants : Georges-Emmanuel Clancier, Philippe Julian, Georges Mongredien, Philippe Soupault.

Les grandes revues littéraires : le Mercure de France, Chaîne Nationale, 6 avril 1959 (enr. du 3 mars). Durée : 44'30. Production et présentation : Marc Bernard. Participants : Samuel de Sacy, Jean Queval, Nicole Vedrès, Georges Duhamel, Georges-Emmanuel Clancier, Yves Bonnefoy, Pierre Jean Jouve, avec des archives de la Phonothèque Nationale (voix de Paul Léautaud, Paul Valéry, Guillaume Apollinaire).

Belles-Lettres, Chaîne Nationale, 28 juillet 1959 (enr. du 17 juillet). Durée : 44'. Producteurs : Robert Mallet, Pierre Sipriot, Pierre Barbier, Roger Vrigny. Réalisation : Harold Portnoy. Participants : Robert Kanters, Alain Bosquet, Nathalie Sarraute, Georges-Emmanuel Clancier, Roger Vrigny, Philippe Diolé, André Pieyre de Mandiargues.

La Vie des Lettres, Chaîne Nationale, 17 mars 1960. Durée : 30'. Producteur : Pierre Barbier. Journalistes : Roger Grenier, Jean Duché, Paul Chaulot, Gilbert Sigaux, Rouben Melik. Réalisation : Pierre Barbier. Participants : Alexandre Arnoux, Claude Roy, Christian Dedet, Georges-Emmanuel Clancier.

Actualités de midi : l'œuvre d'André Frénaud, France II Régionale, 4 mai 1960. Interview de Georges-Emmanuel Clancier sur l'auteur dont l'œuvre est présentée à la Librairie du Divan.

Actualités de midi, France II Régionale, 9 septembre 1960. Claudine Chonez interroge Georges-Emmanuel Clancier à propos d'un débat sur Raymond Queneau.

Edition spéciale, 7 novembre 1960. Durée : 10'. Présentateur : Georges Sadoul. Participants : J. Buron, Duchesse de La Rochefoucauld, Georges-Emmanuel Clancier, Gabriel Audisio. A propos des Assises du collège poétique de Menton.

Belles-Lettres : Le Salon des Indépendants, Chaîne Nationale, 24 octobre 1961. Durée : 29'25. Producteurs : Robert Mallet, Pierre Sipriot, Pierre Barbier, Roger Vrigny. Réalisation : Harold Portnoy. Participants : Robert Kanters, Alain Bosquet, Henri Thomas, Georges-Emmanuel Clancier, Guillaume Caulène.

Belles-Lettres : Tribune des critiques, Chaîne Nationale 2 avril 1961 (enr. du 23 mars). Durée : 45'. Producteurs : Robert Mallet, Pierre Sipriot, Pierre Barbier, Roger Vrigny. Réalisation : Harold Portnoy. Participants : Robert Kanters, Alain Bosquet, Georges-Emmanuel Clancier, Jean Freustié, François Aman-Jean, Jean-Luc Moreau, Miodrag Bulatovic.

Inter-Actualités, France Inter, 7 juillet 1962. Durée : 4'45. Jean-Pierre Morphé interroge Georges-Emmanuel Clancier à propos d'une conférence-débat sur Giraudoux qu'il a animée à Bellac.

Le roman de la province française : défense et illustration du Limousin, Chaîne Nationale, 10 novembre 1962. Durée : 1h11. Producteur : Léon Ruth. Participant : Georges-Emmanuel Clancier. Evocation scénarisée.

Connaissance de l'homme : la pensée et l'œuvre de Gaston Bachelard (12^e et fin), France III National, 9 janvier 1963. Durée : 30'. Participants : Robert Bordaz, Pierre Descaves, Jean Rostand, Georges-Emmanuel Clancier.

Belles-Lettres : le poète et le monde, Chaîne Nationale, 8 octobre 1963 (enr. du 27 septembre). Durée : 15'. Participants : Alain Bosquet, Jacques Brenner, Georges-Emmanuel Clancier, Eugène Guillevic.

La Tribune des critiques : galerie des hommes célèbres, France Culture, 4 juillet 1965 (enr. du 9 juin). Durée : 36'10. Producteurs : Pierre Barbier, Luc Estang, Pierre-Henri Simon, Roger Grenier, Maurice Nadeau. Participants : Georges-Emmanuel Clancier, Hubert Juin, Gilbert Sigaux.

La littérature, France Culture, 11 septembre 1968. Durée : 1h. Producteur : Roger Vrigny. Entretien à propos des 20^e Décades de Provence, avec Pierre de Boisdeffre, Jean-Marie Auzias, André Camp, Georges-Emmanuel Clancier (13'30)

La littérature : Jean Paulhan, France Culture, 17 octobre 1968. Durée : 1h37. Producteur : Roger Vrigny. Participants : Jacques Brenner, Roger Vrigny, Georges-Emmanuel Clancier (8'20), Jean Grenier, Jean-Claude Zylberstein, Pierre Sylvestre, Claude Fournet, Eveline Schlumberger.

En question : la poésie à la radio, France Culture, 26 mai 1969 (enr. du 19 mai). Durée : 29'45. Producteur : Jean Vincent-Bréchnignac, Jean Le Marchand. Présentateur : Jean Vincent-Bréchnignac. Entretien avec Georges-Emmanuel Clancier.

Un livre, des voix : Anthologie des poètes de l'ORTF, France Culture, 25 juillet 1969 (enr. du 2 juillet). Durée : 42'50. Producteur : Marcel Sauvage. Réalisation et présentation : Georges Peyrou. Interviews de Georges-Emmanuel Clancier (3'30), Jean-Paul Vincent-Bréchnignac, Jean Tardieu (2'50), André Alter, Roger Richard, sur les rapports entre radio et poésie. Poèmes dits par divers interprètes.

Feu vert à... Marie Magdeleine de Rasky [veuve de Maurice Bourdet], France Culture, 23 février 1970. Durée : 1h13'40. Productrice : Lily Siou. Georges-Emmanuel Clancier, ancien lauréat du Prix Bourdet, évoque la personnalité de l'homme (qu'il n'a pas connu) (1'35).

Journée nationale du roman contemporain, France Culture, 10 juin 1970. Durée : 44'30. Producteur : Véra Feyder. Participants : Bernard Pingaud, Georges-Emmanuel Clancier (14'15).

Inter-Actualités de 7h : La poésie dans la vie, France Inter, 24 avril 1983. Interview de Georges-Emmanuel Clancier (3'15)

Inter-Actualités de 13h : les otages français au Liban, France Inter, 12 septembre 1985. Lettre de Georges-Emmanuel Clancier appelant à la libération des otages, lue par Henri Virlojeux (2'15).

Rencontres poétiques du Mont Saint-Michel : Hommage à Paul Gilson, Inter-Actualités, 20 septembre 1965. Durée : 1'10. Extraits des déclarations de Michel Velmans (organisateur) et Georges-Emmanuel Clancier.

Eléments pour une anthologie poétique, France Inter, 23 juin 1967 (enr. du 7 juin). Durée : 18'30. Productrice : Anne Sandrine. Débat de Pierre de Boisdeffre, Philippe Soupault, Charles Le Quintrec, Catherine Tolstoï, Georges-Emmanuel Clancier, Christian Grancier, sur la situation de la poésie en 1967 (17'20).

Lettres ouvertes, France Culture, 5 mars 1986. Durée : 1h30. Producteurs : Roger Vrigny *et alii*. Inclut : les écrivains chez eux, avec Jean Gattegno, Georges-Emmanuel Clancier et Michèle Kahn.

Le bon plaisir de... Claude Roy, France Culture, 14 février 1987. Durée : 3h30. Producteur : Gilles Plazy. Réalisation : Thierry Pons. Participants : Jean-Bernard Pontalis, Jorge Semprun, Pierre Nora, Georges-Emmanuel Clancier *et alii*.

Jean Tortel et ses amis, France Culture, 3, 4 septembre 1987. Durée de chaque émission : 1h. réalisation : Gérard Brodin. Participants : Philippe Jaccottet,

Georges-Emmanuel Clancier, Robert Sabatier, Raymond Jean, Claude Esteban, Jacques Roubaud,

Profil perdu : Paul Gilson, France Culture, 26 mai et 2 juin 1988. Durée : 1h. Réalisation : Bernard Treton. Intervenants : Georges Charensol, Ninon Frank, Georges-Emmanuel Clancier. Montage d'entretiens, d'archives, de lectures, avec la voix de Gilson et des extraits de trois de ses reportages américains (« San Francisco la nuit », « La Rue du Jazz », « Les Chants des verts pâturages »). Rediffusion : France Culture, 17 et 24 octobre 1993.

Une vie, une œuvre : Marceline Desbordes-Valmore ou la transparence de la voix, France Culture, 9 mars 1995 (enr. du 3 mars). Durée : 1h25. Productrice : Marie-Christine Navarro. Réalisation : Jean-Claude Loiseau. Participants : Marc Bertrand, Francis Ambrière, Georges-Emmanuel Clancier et alii.

4 – Hommages et critiques

Lu et approuvé, Chaîne Nationale, octobre 1949. Producteur et présentateur : Pierre Barbier. Participants : Raymond Dumay, Georges-Emmanuel Clancier, Jean-Michel Bloc, Annie Brière, André Berri.

Réception des lauréats chez Madame Bourdet à l'occasion des prix, 14 janvier 1952 (enr.). Participants : Pierre Fromentin, Francis Cover, Georges-Emmanuel Clancier, Lise Deharme, Michel Robida, Denise Bourdet.

Belles-Lettres, Chaîne Nationale, 1954 (enr.). Producteurs : Robert Mallet, Pierre Sipriot, Pierre Barbier, Roger Vrigny. Réalisation : Harold Portnoy. Dialogue de Philippe Chabaneix, Pierre Seghers, Alain Bosquet et Georges-Emmanuel Clancier, autour de son livre *De Rimbaud au surréalisme*.

Paris vous parle, Chaîne Nationale, 25 janvier 1954. Interview de Georges-Emmanuel Clancier sur son livre *De Rimbaud au surréalisme*.

Le poème et son image : Georges-Emmanuel Clancier, Chaîne Nationale, 1^{er} mars 1956 (enr. du 10 février). Durée : 28'30. Producteur : Pierre Emmanuel. Réalisation : Harold Portnoy. Participant : Georges-Emmanuel Clancier. Interprètes : Guy Dumur, Georges Suffert, Eve Griliquez.

Paris vous parle, France I (Paris-Inter), 22 avril 1958. Interview en duplex Paris-Alger de Georges-Emmanuel Clancier, lauréat du Prix des quatre jurys pour *La Fabrique du roi*.

Tous les plaisirs du jour sont dans la matinée, Chaîne Parisienne, 5 mars 1960. Durée : 56'30. Producteurs : José Pivin, Pierre Lhoste. Entretien avec l'auteur.

Terre natale : le Limousin, Chaîne Parisienne, 12 août 1960. Durée : 29'. Producteurs : Jacques Brenner, Roger Vrigny. Réalisation : Claude Dupont.

Participants : Jean Blanzat, Georges-Emmanuel Clancier. Entretien et lecture d'extraits du *Pain noir*.

Belles-Lettres : Tribune des critiques, Chaîne Nationale 11 octobre 1960 (enr. du 23 mars). Durée : 44'. Producteurs : Robert Mallet, Pierre Sipriot, Pierre Barbier, Roger Vrigny. Réalisation : Harold Portnoy. Participants : Robert Kanters, Alain Bosquet, Marc Alyn, Charles Le Quintrec, Georges-Emmanuel Clancier (Interview sur son recueil *Evidences*)

Compartiment réservé à... Georges-Emmanuel Clancier, Chaîne Parisienne, 17 avril 1962 (enr. du 3 mars). Durée : 1h45. Producteur : Pierre Lhoste.

La Vie des Lettres, Chaîne Nationale, 24 mai 1962. Durée : 30'. Producteur : Pierre Barbier. Journalistes : Roger Grenier, Jean Duché, Paul Chaulot, Gilbert Sigaux, Rouben Melik. Réalisation : Pierre Barbier. Participants : Raymond Escholier, Georges-Emmanuel Clancier, Paul-André Lesort.

La Vie des Lettres, Chaîne Nationale, 25 juillet 1963. Durée : 30'. Producteur : Pierre Barbier. Journalistes : Roger Grenier, Jean Duché, Paul Chaulot, Gilbert Sigaux, Rouben Melik. Réalisation : Pierre Barbier. Participants : Paul Guth, Gérard Walter, Roger Vrigny, Jose-Maria Gironella, Georges-Emmanuel Clancier, Francis Palmero.

La semaine littéraire, France Culture, 13 janvier 1966. Durée : 29'40. Producteur : Roger Vrigny. Réalisation : Georges Gravier. Entretien avec Luc Etang à propos des *Incertains* (7'45).

La littérature, France Culture, 22 novembre 1967. Durée : 1h23. Producteur : Roger Vrigny. Interview de Georges-Emmanuel Clancier par Rouben Melik (8'30).

Un livre, des voix : L'Eternité plus un jour, France Culture, 13 et 14 novembre 1969 (enr. des 28 octobre et 3 novembre). Durée de chaque émission : 45'. Producteur : Georges Gravier. Participant : Georges-Emmanuel Clancier. Extraits du roman lus par Danielle Volle, Denis Manuel, Etienne Sevréal *et alii*.

Entretiens avec... Georges-Emmanuel Clancier, France Culture, 16, 17, 18, 19, 20, 21 mars 1970 (enr. 5 et 6 mars). Durée de chaque émission : env. 14'. Producteur et présentateur : Jacques Brenner. Entretien avec Georges-Emmanuel Clancier : sa conception du roman, les influences qu'il a subies ; anecdote sur son métier de journaliste (un reportage à Nohant) ; ses origines ; sa famille ; son enfance ; ses études à Limoges ; sa découverte de la poésie, de Proust, de Giraudoux ; le Limousin de Giraudoux ; ses premiers écrits ; ses premiers poèmes publiés ; les alternances de la création poétique ; sa rencontre avec Paul Eluard dans un train ; pourquoi écrit-on des romans ? ; qu'est ce qu'on appelle l'imagination ? (anecdote à ce sujet).

Radioscopie : Georges-Emmanuel Clancier, France Inter, 23 octobre 1970. Durée : 51'35. Producteur et présentateur : Jacques Chancel. Entretien avec Georges-Emmanuel Clancier : la joie pour un auteur d'avoir des lecteurs ; le succès et sa rançon ; ce qu'il pense du nouveau roman ; son enfance à la campagne ; sa vie à Paris ; la situation de la poésie en France ; la joie de créer ; sa manière d'écrire ; son évolution ; son livre *L'Eternité plus un jour* ; son opinion sur les prix littéraires ; le rôle des libraires ; ses lectures ; ce qu'il pense de l'amour et du bonheur.

La littérature, France Culture, 1^{er} juillet 1982. Durée : 1h38. Producteurs : Roger Vrigny et alii. Invité de la semaine : Georges-Emmanuel Clancier, auteur de *Evidences* et *Quadrille sur la tour*.

La littérature, France Culture, 15 mars 1984. Durée : 1h38. Producteurs : Roger Vrigny, Christian Giudicelli, Georges-Léonce Guinot, Jean-Paul Horn. Invité de la semaine : Georges-Emmanuel Clancier, auteur de *L'enfant double*.

Panorama : A travers la France, France Culture, 29 mars 1984. Durée : 45'. Producteur : Jacques Duchateau. Invité : Georges-Emmanuel Clancier, pour *L'enfant double*.

Panorama, France Culture, 24, 25, 26 juin 1985. Durée : 1h25. Producteur : Jacques Duchateau. Entretien avec Georges-Emmanuel Clancier au début de chaque émission (30')

Lettres ouvertes, France Culture, 12 juin 1985. Durée : 1h30. Producteurs : Roger Vrigny et alii. Inclut un entretien entre Jean Lescure, Bernard Delvaille et Georges-Emmanuel Clancier.

Lettres ouvertes, France Culture, 24 juin 1987. Durée : 1h30. Producteurs : Roger Vrigny et alii. Invité de la semaine : Georges-Emmanuel Clancier, auteur de *Dans l'aventure du langage* (P.U.F.).

Agora : Georges-Emmanuel Clancier, France Culture, 26 novembre 1987. Durée : 30'. Productrice : Paule Chavasse. Réalisation : André Mathieu. Invité pour son livre *Dans l'aventure du langage* (P.U.F.).

Agora, France Culture, 27 mars 1989. Durée : 30'. Producteur : Olivier Germain-Thomas. Entretien avec Georges-Emmanuel Clancier à propos de *Un jeune homme au secret* (Albin Michel).

Lettres ouvertes, France Culture, 5 avril 1989. Durée : 1h30. Invité de la semaine : Georges-Emmanuel Clancier, pour *Un jeune homme au secret* (22'5)

Un livre, des voix, France Culture, 19 avril 1989. Durée : 28'. Interview à propos de *Un jeune homme au secret*.

Lettres ouvertes, France Culture, 21 juin 1989. Durée : 1h30. Le dossier de la semaine : « Un romancier de la Révolution, Robert Margerit », avec la participation de Georges-Emmanuel Clancier et Jean-Pierre Sicre, à l'occasion de la réédition chez Phébus des quatre romans de *La Révolution* (36'25).

Lettres ouvertes, France Culture, 7 février 1990. Durée : 1h30. Invités de la semaine : Patrick Grainville et Georges-Emmanuel Clancier (pour la réédition de son roman de 1951 *Dernière heure*, Ed. du Rocher. 16'30).

Un livre, des voix : le Pain noir, France Culture, 5 juillet 1991. Durée : 28'. Producteur : Claude Mourthé. Réalisation : Jean-Jacques Vierne. Extraits du roman lus par Roger Bret, Gérard Cherqui, Corinne Iuresco, Evelyne Guimmara et Maurice Sarfati. Entretien avec l'auteur.

Poésie sur parole, France Culture, 14, 15, 16, 17, 18, 19 octobre 1991 (enr. du 12 septembre). Durée de chaque émission : 10'. Producteur : André Velter. Entretien et lecture de poèmes par l'auteur, Denis Manuel et Bruno Devoldère.

Agora, France Culture, 16 octobre 1991. Durée : 30'. Producteur : Olivier Germain-Thomas. Entretien avec Georges-Emmanuel Clancier à propos de *Romans et nouvelles* (Robert Laffont).

Lettres ouvertes, France Culture, 29 janvier 1992. Durée : 1h30. Invités de la semaine : Jacques Roubaud et Georges-Emmanuel Clancier (pour la réédition de *La poésie et ses environs* et la parution des *Passagers du temps*).

Un livre, des voix : Une ombre sarrasine, France Culture, 19 mars 1996 (enr. du 12 mars). Durée : 27'. Producteur : Claude Mourthé. Entretien de l'auteur avec Maxence Mailfort, Huguette Faget et Bernard-Pierre Donnadiou.

Le bon plaisir... de Georges-Emmanuel Clancier, France Culture, 3 juin 1995 (enr. du 15 mai). Durée : 3h. Producteur : Claude Mourthé. Réalisation : Didier Lagarde. Participants : Georges-Emmanuel Clancier, Anne, Sylvestre et Juliette Clancier, Jean Blot, Robert Bordaz, Andrée Chedid, Arthur Conte, Solange Fasquelle, Cherif Khaznadar, Venus Ghata Khoury, Serge Moati, Jean Orizet, Jacques Peuchmaurd, René Rougerie, Claude Roy, Robert Sabatier, Henri Virlojeux, Marie-Claire Bancquart, Jean-Claude Renard.

For intérieur : Georges-Emmanuel Clancier, France Culture, 7 juillet 1996 (enr. du 27 juin). Durée : 50'. Producteur : Olivier Germain-Thomas. Réalisation : Nathalie Triandafyllidès. Entretien avec l'auteur.

Un livre, des voix : Dernière heure, France Culture, 15 mars 1999. Durée : 28'. Producteur : Claude Mourthé. Réalisation : Georges Gravier. Extraits du roman lus par Anne Deleuze, Jean Bollery, André Valmy. Entretien avec l'auteur.

III – François Billetdoux

I – Bibliographie

1. Textes et propos sur la radio.

Archives François Billetdoux (1971-1982), Archives Nationales, Centre des Archives contemporaines de Fontainebleau. Inventaire (1990) : Michèle Bidault van Tongeren. Archives de l'activité de Billetdoux à l'ORTF et à Radio France pour la période indiquée: Notes, études, rapports, projets, script d'entretiens, correspondance, à quoi s'ajoutent quelques archives littéraires : dactylographie de *Réveille-toi Philadelphie !*, de *Ai-je dit que je suis bossu ?*, manuscrit *L'Esprit de l'Etat ou l'Etat d'esprit*. Inventaire déposé à la Bibliothèque centrale de la Maison de la Radio.

L'Homme d'aujourd'hui dans la société sonore, Paris, Radio France / INA, 1978. Document préparé par J. Adler, J. Jouet, E. Noël, P. Tardy. Avant-propos de F. Billetdoux, p. 15-19.

II – Phonographie

1. Productions et réalisations

Emission *Les Anes rouges*, variétés littéraires et musicales, avec Hubert Degex, Club d'Essai, 1946-1948. Entre autres : *La grande auberge*, *Chronique des cœurs brisés*, *Opéra biographique*, *le Retour de Lalley*, *Au paradis avec les Anes*, etc...

Emission *Le Lapin à Gil*, avec Jacques-Roger Caussimon, Club d'Essai, 1948.

Bonne nuit capitaine, de Jacques Prévert, adaptation de Pierre Prévert, Club d'Essai, 1949.

Toits et mois, août 1953 (enr. du 28 août). Producteurs : F. Claude, H. Benglia, François Billetdoux. Durée : 30'. Jeu radiophonique sur l'urbanisme dans les TOM.

Rencontres avec Jean Giono. 23 entretiens par Jean et Taos Amrouche, Chaîne nationale, 12 février – 11 juin et 15 octobre – 3 décembre 1953, par émission de 40 à 45'.

Les Deux Pigeons, adaptation de S. Dhomme d'après Jules Laforgue, musique P. Barbaud, Chaîne nationale, 1954.

Les aventures de M. Pic, de Jacques Perret, Chaîne nationale, 1954.

Emission *La clé sous le paillason*, France Inter, 1955-1958.

Faut-il brûler Jeanne ?, d'Alexandre Arnoux, Chaîne nationale, 1956.

Une rose pour Charles Cros, Chaîne nationale, 1957.

Jefferson Mississippi, de Michel Mohrt d'après une nouvelle de William Faulkner, Chaîne nationale, 3 mai 1958.

Domitien de Giono, avril 1959.

Comme il vous plaira : François Billetdoux, France Culture, 6 novembre 1966. Durée : 1h20. Producteurs : François Billetdoux, Jacques Floran. Réalisation : Jacques-Adrien Blondeau. Participants : François Billetdoux, Henri Gouhier, Pierre Schaeffer.

Le retour d'Ulysse, France Culture, 10 émissions du 8 au 19 janvier 1968 (enr. d'avril 1967). Durée : environ 40' par émission. Réalisateur : Jacques-Adrien Blondeau. Participants : Marcel Deglialme (ex colonel Fouchet), Georges Klar, François Billetdoux, Daniel Anselme. Une aventure vécue et racontée par ses protagonistes, d'après une idée originale de François Billetdoux. Marcel Deglialme (ex colonel Fouchet) et Georges Klar racontent à tour de rôle leur évasion d'Allemagne après la défaite de 1940. Daniel Anselme est leur interlocuteur. François Billetdoux présente l'émission et explique comment elle fut conçue et réalisée (10'15).

Radio Solitude en Cévennes, France Culture, 6-12 septembre 1976.

Le bon plaisir... de François Billetdoux, France Culture, 26 mars 1988. Durée : 2h30. Emission produite et réalisée par François Billetdoux en collaboration avec Dorothee Noblet. Participants : François Billetdoux, Marguerite Gateau (réalisatrice), Claude Guerre (réalisateur), Etienne Valles (réalisateur), Jean-Baptiste Henry (Vice-Président de la Commission des lois), Jacques-Adrien Blondeau (ancien réalisateur radio). Montage d'entretiens, de reportages et d'archives.

2. Œuvres radiodiffusées et conférences

Un soir de demi-brume, France Inter, 7 septembre 1954. Dans la série « Les maîtres du mystère ». Réalisation Pierre Billard. Interprètes : Jean-Marie Amato, Maurice Biraud, Jacques Dynam, *et alii*.

Edition sur cassette audio INA – Le Masque, coll. Les maîtres du mystère, 15, 1995.

Mathilde et ses mitaines, France Inter, 1957. Dans la série « Les maîtres du mystère ». Réalisation Pierre Billard.

Lord Peter et l'inconnu, France Inter, 1958. Dans la série « Les maîtres du mystère ». Réalisation Pierre Billard.

Bien amicalement, dans *Grand Prix de Paris : François Billetdoux*, Chaîne Parisienne, 16 février 1958 (enr. du 13). Durée : 1h13. Producteur : Pierre Cour. Réalisation : Jean-Jacques Vierende. Auteur : François Billetdoux. Interprètes : Jean Topart, Jacques Fabbri. Participant : François Billetdoux. Emission composée d'une comédie-suspense (*Bien amicalement*), de jeux téléphoniques, de variétés, de sketches et de reportages humoristiques par les amis, auteurs et interprètes de François Billetdoux.

Pilule vaudeville, dans *Grand Prix de Paris : François Billetdoux*, Chaîne Parisienne, 6 juillet 1958 (enr. du 12 juin). Durée : 1h09. Production et présentation : Pierre Cour. Réalisation : Jean-Jacques Vierende. Auteur : François Billetdoux. Interprètes : Jean Poiret, Michel Serrault. Participant : François Billetdoux. Emission composée d'une comédie-suspense (*Pilule vaudeville*), de jeux téléphoniques, de variétés, de sketches et de reportages humoristiques par les amis, auteurs et interprètes de François Billetdoux.

Comment va le monde Mossieu ? Il tourne Môssieu, France Culture, 1964. Musique Joseph Kosma.

Les Grandes Conférences : Le théâtre et la vie ou de certaines difficultés à s'exprimer, par François Billetdoux, France Culture, 8 février 1965 (enr. du 27 novembre 1964). Durée : 31'. Paradoxes et boutades à propos des critiques, des journaux, des médecins, de l'époque, etc.

Lecture à une voix : Le comportement des époux Bredburry, France Culture, 25 septembre 1965 (enr. du 20 mai). Durée : 2h06. Producteur : Michel Polac. Interprète : François Billetdoux, qui présente la pièce.

Lecture à une voix, 17 février 1968 (enr.), diffusion inconnue. François Billetdoux présente ses pièces et les résume (5'20"), lit des extraits de *Pour Finalie* (extraits : 21'30", 24'25", 9'30") et *Silence l'arbre remue encore* (extraits : 17'40").

Quelqu'un devrait faire quelque chose, France Culture, 7 décembre 1969. Durée : 1h59. Réalisation : Jacques-Arien Blondeau. François Billetdoux : comment Jean-Pierre Granval lui a donné l'idée de cet impromptu. Les faits réels dont il s'est servi. Son avis sur les improvisations collectives au théâtre. Les réactions du public de Vaison-la-Romaine, résumé de la pièce et enchaînement

des extraits (6'45). Durée des extraits : 1h40'15. Interprètes : Denise Gence, Katharina Renn, François Billetdoux, André Weber, Henri Gilabert, Pierre Byland, Eve Brenner (chant), Laurent Bonhomme, Virginie Billetdoux, Nani Noël, Ismaël (chant), Gilles Thomas, Irène Staèves, Raphaëlle Billetdoux, Emile Noël, Louis Matabon, Ars Nova (improvisation collective). Mise en scène François Billetdoux.

Ai-je dit que je suis bossu ?, France Culture et France Musique, Atelier de création radiophonique, 1971. Emission dramatique expérimentale en stéréophonie.

Océan de théâtre, série d'Essais radiophoniques, France Culture, « Les chemins de la connaissance », 1972. Avec la collaboration d'Odette Aslan.

La nostalgie camarade, enregistrement du spectacle de la Comédie Française, France Culture, juillet 1974. Réalisation : Georges Gravier, mise en scène Jean-Paul Roussillon, avec Michel Etcheverry, Jacques Toja, Michel Aumont *et alii*.

Edition : *La nostalgie camarade*, Radio France, 1988. 2 cassettes (120').

Du coq à l'âne : Pour Finalie, émission, France Culture, 13 mai 1996 (enr. 1^{er} avril). Durée : 3h30. Producteur : Anne Brigitte Kern. Réalisateur : Georges Peyrou. Interprètes : Jean-Marc Bory (Berthomé Saint-Antoine), Joëlle Guigui (Marina Marie), Richard Sammut (René Gavache), Hélène Surgère (Julienne Saint-Antoine).

Dramatique : Appel de personne à personne, France Culture, 30 novembre 1991. Durée : 1h45. Diffusion de la dramatique précédée d'une « Esquisse de portrait de François Billetdoux » (30').

Edition : *Appel de personne à personne : version discographique*, musique de Jacques Cassard, Actes Sud papiers, 1992, livre et CD (18'40).

3. Participation à des émissions

Le Magazine du hasard, 12, 4 février 1951 (enr. du 31 janvier). Durée : 1h. Producteurs : Sylvain Dhomme, Claude Gregory, Jean-Marie Oberlin. Avec notamment une interview de François Billetdoux pour *Vaval*.

Richesses de la production phonographique : 80^e anniversaire de l'invention du phonographe, Paris Inter, 12 mai 1957 (enr. du 29 avril). Durée : 44'30. Producteur : Michel de Bry. Réalisation et présentation : Jean-Marie Grenier. Participants : Guy-Charles Cros, François Billetdoux.

Actualités de midi : le théâtre, France 2 Régionale, 19 janvier 1959. Présentateur : Paul-Louis Mignon. Avec notamment une interview de François Billetdoux sur l'aménagement du Théâtre de poche pour la représentation de *Tchin-Tchin*.

Remise du Prix de l'Union artistique radiophonique [pour la mise en ondes de *Domitien* de Giono], Paris Inter, 26 avril 1959. Durée : 4'15. Présentateur : Tommy Franklin. Interview de François Billetdoux, qui parle de sa mise en ondes, réalisée avec l'aide de Jean Chevrier ; plus imagerie que pièce, *Domitien* est un texte auquel il fallait donner de l'intensité dramatique.

Inter-Spectacles : France Inter, 28 septembre 1961. Durée : 7'50. Présentateur : Jean Bouvier. Interview de François Billetdoux à l'occasion de la première de *Va donc chez Törpe*. Actualité de François Billetdoux : représentation de sa pièce, publication de ses quatre pièces chez La Table Ronde ; un disque de *Monologues* chez Philipps ; tournage du *Cambodge*, film écrit par François Billetdoux.

Inter-Actualités : Interview de François Billetdoux, France Inter, 26 mars 1962. Durée : 5'23. Présentateur : Jean Bouvier.

Inter-Actualités : Conférence au Théâtre des arts, France Inter, 23 février 1963. Interview de François Billetdoux à l'occasion de la centième du *Timide au Palais* de Tirso de Molina, qu'il a adaptée.

Controverse : *Comment va le monde Mossieu ? Il tourne Môssieu*, France Inter, 27 mars 1964. Durée : 10'. Réponse de François Billetdoux, interviewé par M. Magnan, aux critiques de sa pièce.

Tribune des critiques : François Billetdoux, France Culture, 23 mai 1964 (enr. du 13 mai). Durée : 21'45. Production et réalisation : Pierre Barbier. Participants : François Billetdoux, Alfred Simon, André Alter, Henri Gouhier. François Billetdoux répond aux trois critiques à propos de sa pièce *Comment va le monde Môssieu ? Il tourne Môssieu* (9'45).

Entretiens avec... François Billetdoux se raconte, 9 avril 1964 (enr.). Durée : 46'30. Interview de Billetdoux par Abadi à propos de *Comment va le monde Môssieu ? Il tourne, Môssieu*.

Inter-Actualités : *Au théâtre de France*, Il faut passer par les nuages, France Inter, 14 octobre 1964. Durée : 6'. Interview de François Billetdoux.

Grandes enquêtes : *Le théâtre*, France Inter, 26 mars 1965 (enr. du 23). Durée : 6'20. François Billetdoux interrogé par Paul-Louis Mignon : le théâtre doit être un spectacle total.

5e Journée mondiale du théâtre : 1ère partie, France Culture, 26 mars 1966 (enr. du 25). Durée : 2h30. Avec notamment une enquête sur l'avenir du théâtre à laquelle répondent : Jean Vilar (3'30), Jean-Louis Barrault (5'5), Madeleine Renaud (1'15), James Saunders (3'5, en anglais, trad. en français par J.-B. Brunius), Jean Prodromides (1'35), François Billetdoux (3'45), Peter Brook qui parle du Théâtre de Peter Weiss (8'), Jerzy Grotowski, Directeur du Théâtre de Wzoclaw (50'', en polonais).

Le livre de chevet : François Billetdoux, France Culture, du 9 au 20 mai 1966. Rediffusion en février 1968. Producteur : Jean Vincent-Bréchnignac. François Billetdoux présente et lit :

9 mai (enr. du 3 mai). Durée : 13'25. Un poème d'Edmond Fleg et un texte de Jean Paulhan.

10 mai (enr. du 3 mai). Durée : 15'30. « Manie » (3'), extrait des *Causes célèbres* de Jean Paulhan, et la nouvelle de Charles-Ferdinand Ramuz : « La fille endormie » (8').

11 mai (enr. du 3 mai). Durée : 15'50. « La prose du Transsibérien » et de « La petite Jehanne de France » de Blaise Cendrars (13'20).

12 mai (enr. du 3 mai). Durée : 12'45. « Le cimetière marin » de Paul Valéry (9') et du même auteur : « La fausse morte » (1'), extraits de *Charmes*.

13 mai (enr. du 9 mai). Durée : 14'50. « Quelques réflexions sur le retentissement de la bombe atomique » (12'50) de Pierre Teilhard de Chardin.

16 mai (enr. du 11 mai). Durée : 15'30. « Premières impressions », extrait de *Passages* d'Henri Michaux (13').

17 mai (enr. du 9 mai). Durée : 14'. Extrait des *Conversations de Goethe avec Eckermann*.

18 mai (enr. du 9 mai). Durée : 14'50. Extrait de *Ce qui cloche dans le monde* de Gilbert Keith Chesterton, traduction de J. C. Laurens (11'50").

19 mai (enr. du 9 mai). Durée : 13'50. « La poésie est un art », extrait de *Positions et propositions* de Paul Claudel (10'50).

20 mai (enr. du 9 mai). Durée : 16'17. Extrait de *Mémoires écrits dans un souterrain* (11'35).

Les cent meilleures scènes : François Billetdoux, France Inter, 1^{er} juin 1966 (enr. en avril). Durée : 46'15. Production et présentation : Claude Vermorel. Réalisation : Arlette Dave. Entretien de François Billetdoux avec Claude Vermorel (12'40) : l'apport de son expérience radiophonique dans son théâtre ; ses débuts d'auteur dramatique et de comédien ; les deux personnages de *Tchin-Tchin* ; pour lui, l'acteur est plus important que l'auteur ; sa conception des personnages de théâtre ; sa recherche du lyrisme et d'un théâtre total. Interprétation d'extraits de *Tchin-Tchin* (1^{ère} scène, 11'), *Va donc chez Törpe* (6'25) par Katharina Renne et François Billetdoux ; *Comment va le monde Mōssieu ? Il tourne Mōssieu !* (6'10) par Arlette Dave et Jess Hahn ; *Il faut passer par les nuages* (extrait avec public, 7'10), par Madeleine Renaud et Jean Desailly.

Inter-Actualités : Hommage à Marcel Aymé, France Inter, 15 octobre 1967. Durée : 9'. Participants : François Billetdoux (1'), Fernandel, Claude Autant-Lara, Jacques Dumesnil, Raymond Souplex

D'un jour à l'autre, France Culture, 28 octobre 1967. Durée : 37'30. Producteurs : Jean Chouquet, Jean-François Noël. François Billetdoux parle de son émission dramatique de télévision *Pitchi Poi ou la parole donnée* (5'40).

Inter-Actualités : Première européenne de Pitchi Poi, France Inter, 31 octobre 1967. Durée : 3'20. Interview de François Billetdoux sur sa pièce, présentée le soir même en Eurovision.

D'un jour à l'autre, France Culture, 16 novembre 1967. Durée : 30'25. Producteur : Jean Chouquet, Jean-François Noël. Avec notamment François Billetdoux, qui parle du débat sur le problème des multiples auquel il a assisté et de l'atmosphère de la Maison de la Radio de Bordeaux pendant Sigma 3 (2'50).

D'un jour à l'autre, France Culture, 17 novembre 1967. Durée : 30'25. Producteur : Jean Chouquet, Jean-François Noël. Avec notamment François Billetdoux, qui parle des expériences théâtrales tentées du SIGMA à Bordeaux auxquelles il assiste en observateur invité (3'10).

Enquête sur le théâtre. Le droit à l'erreur : François Billetdoux, France Culture, 5 février 1969. Durée : 27'. Productrice : Sylvia Montfort. François Billetdoux analyse l'expérience non poursuivie de *Sept + quoi ?* (théâtre du Gymnase, janvier 69) ; ce que voulait être ce spectacle : un jeu théâtral ; le besoin humain de création.

Nouveau répertoire dramatique de France Culture : Présentation pour Le Comportement des époux Bredburry, France Culture, 10 mai 1969 (enr. du 15 avril). Durée : 12'50. Producteur : Lucien Attoun. François Billetdoux parle du thème de sa pièce ; de sa position face au jeune théâtre ; de sa notion de l'engagement ; de l'évolution du public français (12'10).

Nouveau répertoire dramatique de France Culture : Mémoire Roland Dubillard, France Culture, 12 juillet 1969. Durée : 1h44'40. Production et réalisation : Jean-Jacques Viarne. Dont François Billetdoux : la belle époque du Club d'Essai ; les activités de Roland Dubillard du Club d'Essai au cabaret puis au théâtre ; l'actualité de son style ; comment il touche le public (11').

Inter-Actualités : Ouverture du Festival de Vaison-la-Romaine, France Inter, 17 juillet 1969. Durée : 6'. Interview de François Billetdoux : son impromptu *Quelqu'un devrait faire quelque chose* ; le site du Festival ; le thème et les interprètes du spectacle ; les représentations prévues.

Panorama culturel de la France, France Culture, 2 novembre 1970. Durée : 45'. Avec notamment, à 18'20, Jean-Pierre Miquel, Jacques Toja et François Billetdoux : le cycle « Auteurs français nouveaux » à la Comédie Française, avec notamment la pièce de Billetdoux *Femmes parallèles* ; les réactions des auteurs à cette initiative de la Comédie Française (5'15).

Soirée chez : Catherine Thibon, France Culture, 5 novembre 1970 (enr. du 3). Durée : 59'. François Billetdoux : se réjouit de voir Pierre Dux programmer des « Auteurs français nouveaux » à la Comédie Française ; sa pièce *Femmes*

parallèles, qui fait partie du premier programme ; les qualités des comédiens français (5').

Inter-Actualités : Spectacle Billetdoux au Festival de Vaison-la-Romaine, France Inter, 8 juillet 1972. Durée : 5'15. Interview de François Billetdoux : les trois pièces qui composent cette « tapisserie lyrique », *Les veuves*, *Le vent*, *Prière : apporter des oiseaux* ; sa conception du théâtre.

Inter-Actualités Magazine au Festival de Vaison-la-Romaine, France Inter, 16 juillet 1972. Durée : 19'45. Avec notamment François Billetdoux, Monique Tarbes et Pierre Dyland sur leur rôle dans le spectacle (3').

Indicatif Futur : Animation contre institution, France Inter, 2 avril 1973 (enr. du 6 mars). Durée : 29'. Débat entre Augustin Girard, du Ministère des Affaires culturelles, et François Billetdoux. A. G. : comment l'institutionnalisation de la décentralisation dramatique a entraîné la mort de la création spontanée. Le rôle d'une politique culturelle qui doit aider avant tout la création (2'). F. B. : les problèmes posés par le statut des créateurs. La nécessité de reconsidérer le statut de l'artiste dans la société en raison de l'importance de son rôle (5'). A. G. : ce n'est pas forcément le théâtre qui manque aux gens mais une quelconque activité créatrice (2'20). F. B. : l'artiste, forme de dégénérescence de l'artisan. La nécessité de penser l'avenir de notre société en tenant compte de la créativité. Considère que la dramatisation devrait avoir lieu dans la vie quotidienne sans que l'œuvre soit indispensable (10'). Débat général : l'avenir du théâtre, moins important que l'avenir de l'homme (8').

Ivry-sur-Seine, France Musique, 12 mai 1973. Durée : 30'. Producteur : Pierre Bouteiller. Avec notamment François Billetdoux, qui explique comment pour lui la musique est visible ; son amour de la musique libre, non programmée ; Dali « finissant » les tableaux de Picasso ; ses premiers contacts avec la musique concrète chez Pierre Schaeffer ; son opinion sur la musique (3'50).

Inter-Actualités : La nostalgie camarade, par la Comédie-Française à l'Odéon, France Inter, 17 juillet 1974. Durée : 4'35. Interview de François Billetdoux : le sujet, difficile à raconter ; les différents éléments qu'il a utilisés, leur valeur symbolique, le sens poétique du nom des personnages. Interview de Denise Gence : son rôle ; le sens du mot « nostalgie ».

Inter-Actualités : En direct du Théâtre Marigny avec les comédiens français, France Inter, 28 décembre 1975. Participants : Pierre Dux, Michel Etcheverry, Jacques Eyser, Georges Guette, Micheline Boudet, Claude Winter, François Billetdoux (10'25), Franco Zeffirelli, Antoine Vitez, Terry Hands

Inter-Actualités : Colloque Création et créativité à la télévision au MIP-TV de Cannes, France Inter, 24 avril 1983. Durée : 10'55. Interview de François Billetdoux, Vice-Président du colloque : la définition de création et de créativité,

sa défense des auteurs et des réalisateurs trop souvent ignorés par les professionnels, l'édition des oeuvres télévisées pour une meilleure rentabilité.

4 – Hommages et critiques

Grand Prix de Paris : François Billetdoux, Chaîne Parisienne, 16 février 1958 (enr. du 13). Durée : 1h13. Producteur : Pierre Cour. Réalisation : Jean-Jacques Vierne. Auteur : François Billetdoux. Interprètes : Jean Topart, Jacques Fabbri. Participant : François Billetdoux. Emission composée d'une comédie-suspense (*Bien amicalement*), de jeux téléphoniques, de variétés, de sketches et de reportages humoristiques par les amis, auteurs et interprètes de François Billetdoux.

Grand Prix de Paris : François Billetdoux, Chaîne Parisienne, 6 juillet 1958 (enr. du 12 juin). Durée : 1h9. Production et présentation : Pierre Cour. Réalisation : Jean-Jacques Vierne. Auteur : François Billetdoux. Interprètes : Jean Poirot, Michel Serrault. Participant : François Billetdoux. Emission composée d'une comédie-suspense (*Pilule vaudeville*), de jeux téléphoniques, de variétés, de sketches et de reportages humoristiques par les amis, auteurs et interprètes de François Billetdoux.

Paris vous parle : La Tribune des Vedettes, Paris Inter, 24 octobre 1958. annonce d'un spectacle de *La Tribune des Vedettes*, émission de François Billetdoux (Gilbert Bécaud chante *La Machine à écrire*).

Le Masque et la Plume, Paris Inter, 12 février 1959 (enr. du 31 janvier). Durée : 28'30. Producteurs et présentateurs : Michel Polac, François-Régis Bastide. Réalisateur : Georges Godebert. Critique de *La Punaise* de Maïakovsky, des *Possédés* de Camus, de *Tchin-Tchin* de François Billetdoux.

Prix littéraire à François Billetdoux [pour Tchin-Tchin], 8 novembre 1959. Présentatrice : Lise Elina. Intervenants : Pierre Descaves et Michel Durau (membres du jury Lugné-Poe), Marcel Achard, André Roussin.

Radio Archives : Hommage à François Billetdoux, France Culture, 29 novembre 1991. Durée : 1h. Production et présentation (3'49) : Claire Chancel. Hommage à François Billetdoux, mort le 26 novembre 1991 : poète, auteur de théâtre et homme de radio. Emission à base d'archives : extrait du *Bon plaisir... de François Billetdoux* (1988, 21'33) ; interview de François Billetdoux sur son poème radiophonique *Pilaf* et sur la particularité du monologue dramatique (1988, 2'23) ; *Pilaf*, poème radiophonique sélectionné pour le prix Italia avec Michel Tureau et Andromaque Tsoucalas (1972, 22').

Arts scéniques et bouts de ficelle, 3 avril 1994. Durée : 57'. Avec notamment un extrait de *Comment va le monde Mossieu ? Il tourne Môssieu*, musique de Joseph Kosma, mise en scène de Jean-Pierre Miquel, avec Yves Dautun, au Théâtre de la Colline (1'40).

Frédéric-Jacques Temple

I – Bibliographie

1. Textes sur la radio.

Paul Gilson. Hommage et contribution bio-bibliographique, proposés par F.-J. Temple, Lausanne, Éditions Le Front Littéraire, 1983.

« Le Centre d'Essai de Montpellier ou vingt ans de radio », *Micro et caméra*, n°32, avril-mai 1969, p. 34. Texte repris dans ce volume.

« Dans la filiation du Club d'Essai : le Centre d'Essai de Montpellier », *Cahiers d'Histoire de la radiodiffusion*, « Jean Tardieu et la radio », n°48, mars-mai 1996, p. 97-98.

« Un écrivain à la radio », conférence du 3 février 2000 à l'Université Paul-Valéry (Montpellier), reprise dans ce volume.

II – Phonographie

1. Productions et réalisations.

Emissions régulières : *Du Monde entier au Cœur du monde* (1949-1950), *Larguez les amarres* (1950), *Panorama poétique* (1962-1963), *Chants et Paroles pour l'été* (1967), *Carnet de notes* (s.d.), *Chants et poèmes du monde entier* (s.d.).

Adaptations de *La Fin du Monde* de Blaise Cendrars (1949), du *Petit Retable de Don Cristobal*, de F. G. Lorca (1951), du *Don Juan* de Byron (1951).

Entretiens : avec Richard Aldington (1955), avec Henry Miller (1961), avec la poétesse Jeanne Yves Blanc, marraine de guerre d'Apollinaire (s.d.).

Centenaire des *Feuilles d'herbe* de Walt Whitman (1950).

Georges Brassens par lui-même, Programme National, 21 décembre 1956. Première émission de longue durée accordée par Brassens.

Hommage à Paul Gilson, Programme National, 26 mai 1965.

Roy Campbell en Provence, station régionale Marseille-Provence, 11 janvier 1966.

Montpellier et le Domaine Anglais, 23 décembre 1966. Émission retransmise sur le Programme national.

Albertine en liberté, Station régionale de Montpellier, 29 mars 1968. Durée : 42'30. Producteurs : Madeleine Attal, Frédéric-Jacques Temple. Réalisation : Madeleine Attal. Participants : Albertine Sarrazin, Julien Sarrazin. Julien Sarrazin présente l'enregistrement qui suit (8') : Albertine Sarrazin lit un texte dans lequel elle conte son arrivée en avion à Tunis (2'10"), lit des variantes du texte de *La Traversière* (9'), chante pour des amis tunisiens « Le Gorille » de Georges Brassens et commence la lecture d'un poème « A l'époque de la marelle » (3'30"). Dit « Quand s'éteignent les champagnes » (1'10") et « Tu étais mon amant » (1') (enregistrement réalisé sur un magnétophone d'amateur).

Mythes et réalités gitanes (1969).

Hommage à Roger Richard : Roger Richard ou la radio rêvée, Chaîne nationale, s.d. Production et réalisation : Madeleine Attal (Centre d'Essai de Montpellier), avec le concours de la compagnie des Douze. Présentation du poète et auteur de radiodrames par Armand Lanoux et Frédéric-Jacques Temple pour la station de Montpellier, en préambule à la diffusion de poèmes et de deux pièces radiophoniques : *Silvérie* et *Le Parc de Sadorge*.

2. Œuvres

Poésie sur parole : Récital Frédéric-Jacques Temple, France Culture, 10 février 1996 (enr. du 11 janvier). Durée : 28'. Producteur et présentateur : Jean-Baptiste Para. Réalisation : Dominique Briffaut. Poèmes dits par l'auteur.

3. Participation à des émissions

La vie secrète des provinciaux : Ecrire au soleil, France Culture, 24 novembre 1964. Durée : 36'35. Producteur : Claude Mourthé. Participants : Frédéric-Jacques Temple (5'), Lawrence Durrell, Claude Simon, Louise Bellocq, Robert Escarpit.

Avignon 69 : Robert Morel éditeur, France Culture, 22 août 1969. Durée : 32'40. Participants : Marie Mauron, Robert Morel, Odette Duckaert, Frédéric-Jacques Temple (parle du rituel de purification des Indiens Navajos du Nouveau Mexique à propos de sa traduction des Psaumes de la création, éditée par Robert Morel, 5'40). Enr. chez le libraire Roumanille, bruit de foule en arrière-plan.

Un livre, des voix : Nunquam, France Culture, 31 décembre 1970 (enr. du 4 décembre). Durée : 40'30. Réalisation : Jeanne Rollin Weiss. Frédéric-Jacques Temple évoque le thème et les personnages de *Nunquam*, de Lawrence Durrell, dont trois extraits sont lus par François Darbon, Nelly Borgeaud et Pierre Constant (20'42).

Avignon 70 : Une soupe chez Morel, France Culture, 27 septembre 1970 (enr. en août). Durée : 48'. Soirée animée par José Pivin, Robert Morel, Odette Ducarre, Frédéric-Jacques Temple (quelques mots à propos du livre *Les psaumes de la création*), Roger Mossovic (libraire à Nancy), bruits d'assiettes et commentaires sur les soupes servies.

Notre temps, France Culture, 17 novembre 1970. Durée : 47'35. Productrice : Edith Lansac, Jean Chouquet. Participants : Gilles Perrault, Roger Lafosse, Frédéric-Jacques Temple. Entretien de ce dernier avec Gilbert Maurice Duprez à propos du *Temps des assassins* de Henry Miller, qu'il a traduit (12'45).

Le pays d'ici : Montpellier, France Culture, 19 juillet 1989. Durée : 50'. Présentation : Thierry Grillet. Participants : Olivier Proust (photographe), Frédéric-Jacques Temple (2'55).

Une vie, une œuvre : Richard Aldington, France Culture, 7 septembre 1989. Durée : 1h25. Productrice : Monique Baile. Participants : Lawrence Durrell, Frédéric-Jacques Temple (12'45), Alister Kershaw, Catherine Aldington, Suzanne et Maxime Guénaud. Montage d'entretiens, incluant des extraits des Entretiens de Richard Aldington avec Frédéric-Jacques Temple en 1955 (7'15 au total).

Montpellier 1993. Radio Festival, France Culture, 23 juillet 1993. Durée : 30'. Réalisation : Hélène Daude. Participants : Frédéric-Jacques Temple, Alain-Gérard Slama. Reportage de Marc Voinchet chez F.-J. Temple.

Le bon plaisir de : Yves Berger, France Culture, 19 septembre 1992. Durée : 3h. Producteur : Antoine Spire. Réalisation : Pamela Doussaud. Participants : André Bay, Pierre Béarn, Pierre Belfon, Jacques Bens, Jacques Charpier, Régine Deforges, Françoise Ducout, Jean-Claude Fasquelle, Bernard Geniès, Michel Le Bris, Bernard Pivot, Marcel Schneider, Frédéric-Jacques Temple, Yves Berger.

Les nuits magnétiques : Eloge du Sud, France Culture, 20 octobre 1992. Durée : 1h18'. Participants : Christian Liger, Frédéric-Jacques Temple, Jean Carrière, *et alii*.

A voix nue : Edmond Charlot, France Culture, 25, 26 juillet 1995 (enr. du 3 juillet). Durée de chaque émission : 28'. Réalisation : Nicole Salerne. Présentatrice : Paule Chavasse. Participants : Edmond Charlot, Frédéric-Jacques Temple.

Une vie, une œuvre : Blaise Cendrars, France Culture, 14 décembre 1995 (enr. du 2 décembre). Durée : 1h25. Productrice : Diane Kolnikoff. Réalisation : Claude Giovanetti, Olivier Dupré, Bruno Roncière. Participants : Miriam Cendrars, Claude Leroy, Yves Laplace, Frédéric-Jacques Temple, Christian Derouet.

Les carnets de Montpellier, France Musique, 24 juillet 1996. Durée : 30'. Productrice et présentatrice : Gaëlle Le Gallic. Participants : Frédéric-Jacques Temple, Michel Dalberto, Michel Hilaire, Jean Debernard. Présence du public en salle.

Georges Brassens de Sète à Sète, France Inter, 20 janvier 1997. Durée : 13'. Productrice : Fabienne Chauvière. Réalisation : Daniel Allary. Participants : Michel Gay, Daniel Allary, Frédéric-Jacques Temple, Louis Nucera. Emission à base d'archives avec la voix de Georges Brassens.

4 – Hommages et critiques

Lettres ouvertes, France Culture, 23 mai 1990. Durée : 1h30. Producteur : Roger Vrigny. Participants : François Nourissier, Marc Guyon, Pierre Oster, Michel Aucouturier, Frédéric-Jacques Temple, Prix Valéry Larbaud pour son *Anthologie personnelle* (10'15)

Un livre des voix, France Culture, 17 février 1992. Durée : 28'. Producteur : Claude Mourthé. Réalisation : Marguerite Gateau. Entretien avec l'auteur et lecture d'extraits de *L'Enclos* par Françoise Lebrun.

Lettres ouvertes, France Culture, 6 mai 1992. Durée : 1h30. Producteur : Roger Vrigny. Entretiens menés par Roger Vrigny et Christian Giudicelli. Participants : Francis Geffard, Yves Berger, Frédéric-Jacques Temple (pour *L'Enclos*), Alain Bosquet.

Lettres ouvertes, France Culture, 22 mai 1996. Durée : 1h30. Producteurs : Roger Vrigny, Christian Giudicelli, Eveline Schlumberger, Jean-Paul Horn. Réalisation : Didier Lagarde. Participants : Dominique Rolin, Cécile Wajsbrot, Calude Pichois, Frédéric-Jacques Temple (pour *La Route de San Romano*, Actes Sud, 13'30), Georges-Emmanuel Clancier (pour *Une ombre sarrasine*, Albin Michel, 16'10), François Bott.

Un livre des voix : La Route de San Romano, France Culture, 31 mai 1996 (enr. du 23 mai). Durée : 27'. Producteur : Claude Mourthé. Réalisation : Evelyne Frémy. Entretien de l'auteur avec Gérard Lartigau et Yves Nadot.

Du jour au lendemain : Frédéric-Jacques Temple, France Culture, 26 juillet 1996. Durée : 45'. Producteur : Alain Veinstein. Réalisation : Bruno Sourcis. Entretien de l'auteur avec A. Veinstein.

Les jeudis littéraires, France Culture, 18 mars 1999 (enr. du 11 mars). Durée : 55'. Participants : François Lalande, Frédéric-Jacques Temple (pour sa traduction des *Lettres à Emil* de Henry Miller), Michel Sicard.

Tables

Table des CD

CD 1

Plages 1 à 7 Jean Tardieu. *Les lignes de la voix* (extrait suivi). Conférence prononcée lors du IV^e Festival du son et de la haute-fidélité. Enregistrement : 8 mars 1962 ; diffusion : Chaîne Nationale, s.d. Inclut des textes ou poèmes de Pierre Reverdy, Paul Eluard, Paul Claudel, Jules Supervielle, Léon-Paul Fargue dits par leurs auteurs. Durée : 40'16.

1. Présentation 2. Pierre Reverdy : « Le cœur dur », « Abat-jour », « Un homme fini », « Minute », « Les traits du ciel », « Couple et cadence » (repris dans *Main d'œuvre, poèmes 1913-1949*) © Éditions Mercure de France 3. Paul Eluard : « Poésie ininterrompue » © Éditions Gallimard 4. Paul Claudel : « Sur la poésie », « L'aube de juin » (*Poésies diverses*), « Sieste » (*Poésies diverses*) 5. Jules Supervielle : « Un Braque », « Ce peu d'océan », « Arbres dans la nuit et le jour », « Pointe de flamme », « Hommage à la vie » (Poèmes d'*Oublieuse mémoire, 1939-1945. Poèmes et Gravitations*) © Éditions Gallimard 6. Léon-Paul Fargue : « Les compagnons », « La porte », « La gare abandonnée » (*Poésies, 1926*, repris dans *Poèmes, suivi de Pour la musique*) © Éditions Gallimard 7. Conclusion.

Plages 8 à 18 Paul Gilson. Onze poèmes de *Ce qui me chante* (1956) dits par l'auteur. Enregistrement : 4 février 1957 ; diffusion inconnue. Durée : 15'03.

8. « La rue aux cinq cents mariées » 9. « Noël réclame » 10. « La sirène de Scheveningue » 11. « Passage d'une nurse » 12. « La femme sans tête » 13. « Le cocher des ombres » 14. « Lied d'un autre âge » 15. « Prière baroque » 16. « Toujours les mêmes » 17. « Tour de faveur » 18. « Paris dernier cri ».

Plages 19 à 28 *Hommage à Paul Gilson* (extraits). Diffusion : Chaîne Nationale, 27 mai 1963. Poèmes de Gilson dits par Pierre Fresnay, Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault, Jacques Prévert, Emmanuelle Riva, Jean Marchat. Durée : 17'44.

19 « Dernier quartier » (*A la vie à l'amour*), par Pierre Fresnay 20. « Ma concierge a peur des fantômes... » (*Enigmarelle*), par Madeleine Renaud 21. « La Mort en croisière » (*Ballades pour fantômes*), par Jean-Louis Barrault 22. « A l'horizon des gazomètres » (*Enigmarelle*), par Madeleine Renaud 23. « Un de plus ou de moins » (*Ce qui me Chante*), par Jacques Prévert. 24 « J'aurai montré tant de visages... » (*Enigmarelle*) par Emmanuelle Riva 25. « A Blaise Cendrars » (*Enigmarelle*), par Jean Marchat 26. « L'éclairage n'a pas changé... » (*Enigmarelle*), par Emmanuelle Riva 27. « L'arbre aux oiseaux... » (*Enigmarelle*), par Jean Marchat 28. « Le soleil voyait rouge... » (*Enigmarelle*), par Emmanuelle Riva.

CD 2

Plage 1 Georges-Emmanuel Clancier. Seize poèmes d'*Une voix* (1956) dits par l'auteur. Enregistrement : 4 février 1957 ; diffusion inconnue. Durée : 13'13. © Éditions Gallimard.

« Chanson de la rose des vents », « Complainte de l'ouvrier », « Terre secrète », « Vocabulaire », « Le Témoin », « Poème sans titre », « Notre temps », « Poème de l'Alpe et de la nuit », « Chanson de vacances », « Chanson de l'Alpe », « Comme autrefois », « La Rivière », « Souvenir », « A Marie Powers », « Le dialogue brisé », « Chanson de la cage ouverte ».

Plage 2 Georges-Emmanuel Clancier. *En question : la poésie et la radio* (extraits). Entretien avec Jean Le Marchand. Enregistrement : 19 mai 1969 ; diffusion : France Culture, 26 mai 1969. Durée : 8'43.

Plage 3 *Le bon plaisir... de François Billetdoux* (extraits). Diffusion : France Culture, 26 mars 1988. Extraits : le Club d'Essai, avec un enregistrement de Serge Reggiani récitant « Il ne faut pas » ; le « Vroum » et le laboratoire de recherche clandestin, avec illustration. Durée : 7'25.

Plage 4 *Jefferson Mississippi*, de Michel Mohrt, d'après une nouvelle de William Faulkner, réalisation de François Billetdoux. Extrait présenté par le réalisateur. Diffusion : Chaîne nationale, 3 mai 1958. Durée : 5'15. © Éditions Gallimard.

Plage 5 François Billetdoux. Entretien à propos de *Pilaf* (1972) et du monologue à la radio et au théâtre (1988). Rediffusion : France Culture, *Radio Archives* du 29 novembre 1991. Durée : 2'42.

Plage 6 Frédéric-Jacques Temple. *Entretien avec Jeanne-Yves Blanc*, marraine de guerre d'Apollinaire. Diffusion : Station régionale de Montpellier, vers 1955. Durée : 8'07.

Plage 7 *Poésie sur parole : Récital Frédéric-Jacques Temple*. Poèmes dits par l'auteur. Enregistrement : 11 janvier 1996 ; diffusion : France Culture, 10 février 1996. Durée : 24'42.

Poèmes repris dans *Anthologie personnelle* : « L'homme la femme », « Miroir » et « Je deviens beau », « Théâtre d'ombres » (poèmes de *Fleurs du silence*), « La nuit dit aux grands arbres... », « Parfois des animaux nous croisent... », « Tel est le cœur... », « L'hiver à tire d'aile... », « Soudain le vent... » (Poèmes des *Grands arbres*), « Horloge », « Drailles », « Aubade », « Désert » (Poèmes de *Paysages privés*). Poèmes de *La chasse infinie* : « La chasse infinie », « Armageddon », « Suite pour violoncelles », « Arbre », « Ecrit sous un figuier », « Aubrac », « Un homme meurt », « Ulysse à ses chiens ».

Table des auteurs

Leila Ben Ezzedine. Universitaire à l'Institut Bourguiba de Tunis.

Georges-Emmanuel Clancier. Écrivain, essayiste, journaliste, ancien secrétaire des émissions de la station régionale de Limoges de la RTF (1944-1955), ancien secrétaire général des conseils et comités de programmes de la RTF (1955-1970).

Pierre Dellard. Ancien inspecteur général, ancien administrateur civil, administrateur des Services artistiques de la Radiodiffusion Française.

Hatem El Hicheri. Doctorant de l'Université Paul-Valéry. Thèse en cours, sld Professeur Guy Dugas : « Jean Amrouche homme de radio ».

Bernard Grenié. Producteur-présentateur d'émissions artistiques et reporter à la station de Limoges (RTF). Chef des services artistiques de la radio et de la télévision à Lille et Nancy. Chef du service de production des émissions artistiques de France-Inter (ORTF) (1949-1972).

Pierre-Marie Héron. Maître de Conférences à l'Université Paul-Valéry. Editeur et co-auteur des *Écrivains à la radio : les Entretiens de Jean Amrouche* (2000).

Émile Noël. Auteur dramatique, auteur et producteur de radio et de télévision jusqu'en 1997.

Georges Peyrou. Auteur, comédien, metteur en scène, directeur de théâtre et réalisateur de la Radiodiffusion Française (1964-1999), notamment d'œuvres du répertoire contemporain (Ollier, Dubillard, Pinget, Duras, Vauthier).

Robert Prot. Ancien responsable de la production de recherche à la radio et à la télévision, co-fondateur du Comité d'Histoire de la Radio, auteur du *Dictionnaire de la radio* (PUG, 1997).

Frédéric-Jacques Temple. Écrivain, ancien directeur des services régionaux de la RTF, de l'ORTF, de FR3 (1954-1986).