

**LE TRANSISTOR ET LE PHILOSOPHE**  
**POUR UNE ESTHÉTIQUE DE L'ÉCOUTE RADIOPHONIQUE**

Philippe Beaudoin

« Quelque chose de ces sensations nombreuses et étranges que transmettent l'émetteur et le récepteur radiophoniques se fera-t-il sentir dans ce livre de théorie ? [...] [Quelque chose] de cette tendresse qui nous saisit pour ce coffret sans vie, accroché dans un anneau par des élastiques de bretelles, plus précieux et mystérieux que les trois coffrets de Portia ; et enfin de ces longues soirées pleines de surprises, passées l'oreille devant le haut-parleur, alors que, tel un Dieu ou bien peut-être un Gulliver, d'une pression du doigt nous faisons se télescoper les pays pêle-mêle et épions des événements qui rendent un son aussi familier que s'ils avaient lieu dans le salon, et qui pourtant sont si incroyablement lointains qu'ils semblent ne jamais s'être produits ? »

R. ARNHEIM, *Radio*

Hormis le champ musical, les philosophes ne se sont que peu aventurés, à quelques exceptions près<sup>1</sup>, sur le terrain de la création radiophonique. En témoignent notamment la rareté des ouvrages théoriques et des travaux universitaires sur la question. Si certains penseurs ont pris en compte dans leur réflexion le médium radiophonique, ce n'est, pour la plupart d'entre eux, que pour en faire, à l'instar de Martin Heidegger, une critique virulente : « Dès lors que n'importe quel événement en n'importe quel endroit et à n'importe quel moment est devenu accessible aussi rapidement qu'on le veut, dès lors qu'on peut « vivre » en même temps un attentat sur un roi en France et un concert symphonique à Tokyo, quand le temps n'est plus que vitesse, instantanéité et simultanée et que le temps historique a disparu du destin des peuples, quand le boxeur est considéré comme le grand homme d'un peuple et que les

---

<sup>1</sup> A l'exception des écrits fondateurs de Bertolt Brecht et Rudolf Arnheim, il existe à notre connaissance très peu d'ouvrages ou d'articles sur la question (cf. bibliographie proposée à la fin de notre article).

chiffres à plusieurs millions des rassemblements de masse sont un triomphe – alors, et alors vraiment, la question : à quoi bon ? – où allons-nous ? – qu’en adviendra-t-il ? continuera de hanter comme un spectre toute cette fantasmagorie »<sup>2</sup>. Pour Heidegger, la radio crée ainsi une communauté factice, virtuelle dirions-nous aujourd’hui, où les véritables questions ne sont pas traitées mais viennent plutôt « nous hanter sous une forme spectrale »<sup>3</sup>. Doit-on pour autant dénier à la pièce radiophonique la possibilité d’une approche philosophique ?

Lorsque la radiodiffusion voit le jour au début des années 1920, de nombreuses discussions sur ses aspects techniques, politiques, culturels ou psychologiques suscitent l’intérêt d’un grand nombre de penseurs et de théoriciens, notamment sur un point central, celui de l’écoute. Bien que préparée par l’accoutumance au gramophone, au téléphone, voire au théâtrophone permettant de suivre dans un écouteur, de chez soi, une pièce de théâtre ou un opéra retransmis (en 1883, « le landgrave Ludwig de Hesse fit installer un théâtrophone reliant le château de Philippsruhe à l’opéra de Francfort »<sup>4</sup>), la perception de la radio conserve un caractère à la fois fascinant et inquiétant à l’égard des voix captées, que l’on retrouve d’ailleurs dans les thèmes retenus pour les premières œuvres radiophoniques : la peur, le danger, revenants et autres esprits malveillants ! C’est notamment le cas de la *Gespensersonate* (littéralement, « sonate des esprits ») réalisée par Rolf Gunold, d’après E. T. A Hoffmann, et diffusée en 1925, en Allemagne, mais aussi de la pièce *A comedy of danger* de Richard Hughes, diffusée en janvier 1924 sur les ondes de la BBC.

Si l’écoute radiophonique – « l’écoute aveugle » pour reprendre les mots de Rudolf Arnheim – suscite autant de fascination chez ceux qui en font l’expérience, il nous semble intéressant d’en opérer une véritable réflexion. L’écoute de la radio peut-elle s’assimiler à l’écoute musicale ? En quoi l’écoute d’une œuvre radiophonique peut-elle se concevoir comme une véritable expérience esthétique ? Avant d’étudier plus précisément ces questions, nous tenterons, dans un premier temps, de mieux cerner l’objet de l’écoute radiophonique afin d’en souligner les singularités qui lui sont propres.

## I. De l’objet sonore à l’objet radiophonique

Une réflexion esthétique sur l’écoute radiophonique ne peut s’envisager, nous semble-t-il, sans, au préalable, essayer de mieux cerner les éléments possibles de caractérisation de l’objet radiophonique. Pour cela, nous étudierons le concept d’objet

<sup>2</sup> Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik* (1935), cité in A. Garcia-Düttman, *Das Gedächtnis des Denkens*, Francfort/Main, Ed. Suhrkamp, 1991, p. 231, repris in Rudolf Arnheim, *Radio*, trad. M. Kaltenecker, L. Barthélémy et G. Moutot, Ed. Van Dieren, Cahors, 2005, p. 17.

<sup>3</sup> Rudolf Arnheim, *op. cit.*, préface, p. 17.

<sup>4</sup> Siegfried Goslich, *Musik im Rundfunk*, Tutzing, H. Schneider, 1971, p. 3, cité et traduit par M. Kaltenecker in *Radio, op. cit.*, p. 10.

sonore de Pierre Schaeffer, avant de nous pencher ensuite sur la nature des matériaux constituant l'œuvre radiophonique.

L'originalité de la démarche de Pierre Schaeffer tient pour une part dans la distinction du bruit et de ce qu'il nomme « objet sonore ». Si ces deux notions présentent des significations nettement différentes, c'est parce qu'elles sont étroitement liées à une attitude d'écoute particulière. Mais auparavant, qu'est ce qu'un « objet sonore » ?

Pour répondre à cette question, il convient de rappeler brièvement les recherches entreprises par Schaeffer sur le son. Selon Pierre Schaeffer, l'objet sonore ne peut être envisagé sans son corrélat : l'écoute réduite, aussi appelée acousmatique. En reprenant ce mot dérivé du grec correspondant à la situation où l'on perçoit un bruit sans voir les causes dont il provient, l'auteur du *Traité des objets musicaux* (1966) désigne une expérience qui est aujourd'hui généralisée et consiste donc à entendre par le téléphone, le disque ou bien encore la radio des sons dont la cause n'est pas apparente. A l'origine, le terme « acousmatique » désignait les disciples de Pythagore qui, cachés derrière une tenture afin d'éviter de distraire leur attention par la vision de l'apparence corporelle de leur maître, écoutaient ses leçons. L'expérience acousmatique ne revêt-elle pas justement un sens initiatique en nous permettant de prendre conscience de notre activité perceptive ? En isolant le son de son contexte original où le visible prévaut sur l'audible, la situation acousmatique permet l'établissement de conditions favorables pour une écoute réduite s'intéressant, quant à elle, au son pour lui-même, en tant qu'objet sonore indépendamment de ses causes<sup>5</sup>. Mais qu'entend au juste Schaeffer par « écoute réduite » ?

Contrairement à l'écoute ordinaire où le son correspond à un simple support de transmission, l'écoute réduite tente de décontextualiser l'élément sonore afin de favoriser l'écoute de formes sonores pour elles-mêmes et ainsi de renouveler notre attitude d'écoute. En supprimant les données visuelles qui permettraient d'identifier les sources sonores, l'écoute réduite n'est autre que l'occasion de découvrir « que beaucoup de ce que nous croyions entendre n'était en réalité que vu, et expliqué, par le contexte »<sup>6</sup>. Lorsque Schaeffer forge son concept d'« écoute réduite », il souligne, de fait, l'influence de la phénoménologie sur ses recherches. Plus précisément, l'écoute réduite est à relier à la notion de réduction phénoménologique — l'*epochè* — qui consiste, en ce qui concerne notre sujet, à dissocier la perception sonore des éléments — ce qui, par exemple, est de l'ordre du visuel — qui tendraient à empêcher l'écoute du son

---

<sup>5</sup> Dans son texte *Opéra et disque longue durée*, Theodor Adorno défend, à propos du disque, une thèse proche de celle de P. Schaeffer : « Le disque permet de présenter la musique à la perfection. [...] L'objectivation, c'est-à-dire la concentration sur la musique en tant que véritable objet de l'opéra, permet de se brancher sur une perception qui est de l'ordre de la lecture, comme lorsqu'on s'absorbe dans un texte [...] La possibilité de faire rejouer tout ou partie des enregistrements longue durée favorise une intimité que n'autorise pratiquement pas le rituel de la représentation », trad. fr. J. Lauxerois, in *Cahiers de l'IRCAM*, « De la différence des arts », Paris, Éd. L'Harmattan-Ircam, 1997.

<sup>6</sup> Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Éd. Seuil, 1966, p. 93.

pour lui-même, c'est-à-dire dans la prise en considération exclusive de sa matérialité et de sa substance. L'objet sonore est donc un « sonore réduit ». Réduire, c'est étymologiquement « faire halte » pour mieux voir ce que l'on cherche à voir. Concernant le son, il s'agit donc de s'arrêter et de le « voir » comme on ne le voit pas d'habitude, c'est-à-dire de faire abstraction de ce qui nous empêche, dans l'expérience commune, d'entendre le son pour ce qu'il est. Or, comme nous le rappelle Merleau-Ponty, « le plus grand enseignement de la réduction est l'impossibilité d'une réduction complète. [...] Si nous étions l'esprit absolu, la réduction ne serait pas problématique. Mais puisque [...] même nos réflexions prennent place dans le flux temporel qu'elles cherchent à capter [...], il n'y a pas de pensée qui embrasse toute notre pensée »<sup>7</sup>.

A cela s'ajoute un autre problème : si la classification des objets sonores est rendue difficile d'un point de vue terminologique dû à l'absence de mots adaptés à l'immatérialité du son, la plurivocité de chaque objet présente une contrainte tout aussi complexe pour le chercheur. D'où l'énigme suivante à laquelle Schaeffer a tenté d'apporter une réponse écrite (le *Traité des objets musicaux*) et sonore (le *Solfège de l'objet sonore*<sup>8</sup>) : comment peut-on contraindre un objet sonore à une signification unique et invariable ? Entendre un son, c'est d'abord l'interpréter par rapport à une situation, à un contexte, à une expérience qui lui procure un sens particulier. Ainsi, si le contexte d'écoute change, son identité s'en trouve bouleversée. En somme, il n'existe pas d'écoute pure coïncidant avec un pur sentir. Dès lors, comment construire un projet esthétique cohérent à partir d'éléments singuliers, éphémères et réfractaires par essence à toute structuration en un langage commun ? C'est par rapport à ces différents éléments, que nous nous permettons d'émettre certaines réserves à l'égard de la théorie schaefferienne en soulignant moins le souci qu'elle a eu d'essayer d'établir des critères rigoureux permettant de distinguer, dans le champ infini des sons naturels et artificiels, les sons musicaux des bruits, que d'avoir fait exister un espace d'êtres sonores qui, avant le travail de Schaeffer, n'avait aucune valeur esthétique reconnue.

Comme nous l'affirmions précédemment, Schaeffer distingue deux types d'écoute. L'écoute banale ne possède qu'une très faible capacité de discrimination puisqu'elle recherche avant tout la causalité du son et/ou sa signification. Quand j'entends mon voisin qui hurle, l'écoute du hurlement lui-même est occultée par le fait que je comprends que c'est mon voisin qui hurle. Il en va de même lorsque j'entends qu'on me parle : ce que je comprends qu'on me dit occulte les sonorités de la voix qui parle. L'écoute courante est soit une écoute selon les indices, c'est-à-dire les causes du son, soit une écoute selon le sens que véhicule le son. Soit je comprends ce que l'on me dit, soit je comprends que la porte grince. Ces deux manières d'écouter sont en fait

<sup>7</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éd. Gallimard, Coll. Tel, 1997, pp. 8-9.

<sup>8</sup> Edité en 1967 par l'ORTF, le *Solfège de l'objet sonore* est un complément sonore illustrant le *Traité des objets musicaux*.

identiques : on n'écoute pas le son mais *du* sens à travers lui. Qu'on me dise que la porte grince, ou que je l'entende grincer, cela me « dit » la même chose.

Quant à l'écoute spécialisée, que Schaeffer nomme « praticienne », elle correspond à celle qui, à partir de l'écoute courante, s'engage dans une démarche spécifique, soucieuse d'approcher l'objet à travers un système de significations sonores déterminé, autrement dit, avec la volonté de n'entendre que ce qui concerne son attention particulière<sup>9</sup>. Par exemple, lorsqu'une porte claque au moment où je ne m'y attends pas, je fais véritablement l'expérience acousmatique sans le vouloir. Cela signifie que l'effet de surprise me permet d'apprécier le phénomène sonore uniquement pour lui-même. Si le sursaut provoqué chez moi par cet événement sonore ne dure que le temps de ramener le son à une cause réelle ou probable, il est néanmoins important car c'est peut-être le seul grâce auquel nous percevons simplement du son, et ce de manière naturelle (pour Schaeffer, l'écoute réduite est une démarche « anti-naturelle » puisque cherchant à dépouiller le son de tous ses conditionnements). « La marque de l'écoute praticienne, c'est précisément la disparition des significations banales au profit de ce que vise une activité spécifique. Ainsi le phonéticien oublie le sens des mots pour n'entendre que leurs éléments phonétiques ; le médecin ne se sert du 33, 33..., que pour en déduire l'état des poumons de son patient [...] »<sup>10</sup>. C'est peut-être sur ce point que nos réserves à l'égard de cette théorie sont les plus importantes. En effet, Schaeffer ne nous décrit-il pas là un projet qui viserait à distinguer — et par la même occasion à épurer — dans l'audible, en vertu de critères d'évaluation issus de la tradition musicale, des objets sonores « non convenables » d'autres « à la rigueur convenables »<sup>11</sup> ? En souhaitant fonder un statut musical pour ce qui dans l'audible était jusqu'alors perçu comme du bruit et en reprenant ainsi à son compte l'attitude musicale traditionnelle de laquelle Luigi Russolo n'avait su s'affranchir, la théorie schaefferienne ne tombe-t-elle pas dans une impasse ? La hiérarchisation autoritaire des intentions d'écoute ne fige-t-elle pas une réalité sonore mouvante par essence ? Ne faudrait-il pas plutôt, comme le propose John Cage, laisser les sons être ce qu'ils sont, et respecter la pluralité des écoutes qui sont autant d'« intentions d'entendre » ?

L'objet sonore semble donc indissociable d'une écoute réduite selon Schaeffer, c'est-à-dire l'écoute du son *pour lui-même*. La théorie qu'il propose présente certains points de convergence qu'il conviendra d'étudier ultérieurement avec la question de l'écoute radiophonique. Néanmoins, à travers le concept d'objet sonore, il semble que nous approchions d'une définition possible de l'objet radiophonique, celui d'un être sonore perçu indépendamment d'informations visuelles pour lequel seule l'ouïe est suscitée. C'est en cela que l'objet radiophonique propose une expérience acousmatique.

<sup>9</sup> P. Schaeffer rejoint ici Adorno qui avait souligné, dans *De l'utilisation musicale de la radio*, l'importance d'une écoute analytique procurée par la radio.

<sup>10</sup> Pierre Schaeffer, *Traité...*, *op. cit.*, p. 123.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 374.

Mais est-ce là une définition satisfaisante ? Ne peut-on pas essayer de caractériser les éléments d'une œuvre radiophonique ?

Afin de mieux la caractériser, nous allons à présent examiner les matériaux constitutifs d'une œuvre radiophonique et leurs fonctions, en centrant notre analyse sur trois composants : la voix, le bruit et la musique. Avant toute chose, il convient de préciser ce qui constitue l'originalité du son radiophonique. Ce dernier se définit comme un son enregistré et diffusé par les ondes. En tant que son capté, il possède deux propriétés : le grossissement et le cadrage. « Le grossissement consiste à entendre le son plus grand que nature [...] et le cadrage à découper dans le champ auditif un secteur privilégié »<sup>12</sup>. Selon l'enregistrement, les dimensions sonores vont être modifiées : en fonction de la distance entre le microphone et la source, cette dernière pourra se présenter en arrière-plan, en plan moyen ou en gros plan. De même, le cadrage permettra de privilégier une prise de son plutôt qu'une autre. Le microphone, quant à lui, assurera la perception de détails échappant habituellement à l'écoute directe.<sup>13</sup>

Le premier composant de l'objet radiophonique est sans doute la voix humaine. De par son histoire, la radio a toujours été associée à celle-ci. Mais est-il question de voix ou plutôt de parole dans le cadre radiophonique ? Médium de communication par définition, il est surtout question de parole à la radio puisqu'il s'agit en premier lieu de la diffusion de la voix parlée. En revanche, pour ce qui est de la création radiophonique, tout ce qui se rapporte à la voix joue un rôle primordial. Non seulement synonyme de parole, la voix est aussi, pour le producteur radiophonique, un objet sonore à l'instar du bruit et de la musique. Sa spécificité témoigne d'une présence humaine. Selon Luciano Berio, c'est la « surabondance de connotations » qui caractérise la voix en tant que matériau. La voix « signifie toujours quelque chose, elle renvoie toujours à autre chose qu'elle-même et crée une gamme d'associations très larges : associations culturelles, musicales, quotidiennes, émotives, psychologiques, etc. »<sup>14</sup>. C'est l'ensemble de ses connotations qui confère à la voix son caractère unique, résistant à toutes les manipulations sonores qui visent à la transformer. L'oreille n'écoute pas la voix déformée comme un nouveau son mais s'efforce de la rattacher à l'original, d'en reconstituer la source.

Dans le monde radiophonique, la voix est détachée du corps humain dont elle émane. L'auditeur est contraint d'accepter la scission du corps et de la voix. Séparée de sa source originelle, elle devient la représentante du corps de l'être émetteur. Ainsi,

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>13</sup> « Ce n'est pas seulement ce que l'on entend qui compte dans un programme de radio, mais également le lieu de provenance, donc la localisation de la source sonore dans l'espace. Et, dans le cas où plusieurs sources sonores se font entendre simultanément, la façon dont elles sont disposées les unes par rapport aux autres. [...] Le fait d'entendre de près ou de loin permet non seulement à l'auditeur de s'orienter dans l'espace où se déroule l'histoire, mais comporte également une forte teneur expressive : tout ce qui est près est privilégiée et se détache de la situation générale. » in Rudolf Arnheim, *Radio, op. cit.*, p. 75.

<sup>14</sup> Luciano Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, trad. fr. M. Kaltenecker, Paris, Éd. J-C Lattès, 1983, p. 125.

l'utilisation de la voix dans une œuvre radiophonique ne fait que renforcer son pouvoir communicatif et sa puissance expressive. « Même à travers le médium de la radio, par exemple, il y a une visibilité, une présence de l'acteur. Il se passe quand même quelque chose d'essentiellement physiologique et corporel qui est la voix ; ce qui est essentiel c'est justement l'appel du rapport au corps »<sup>15</sup>.

Si en témoignant d'une présence humaine la voix, en tant que matériau radiophonique, est unique, elle revêt également des fonctions singulières. Premièrement, elle est porteuse de sens : elle communique un discours logique, tout en donnant à l'auditeur des renseignements sur l'émetteur, sur son âge, son origine géographique et sociale. Deuxièmement, elle relève de l'ordre de l'affectif en laissant transparaître l'état émotionnel de celui qui parle, par le verbe ou par des activités vocales infra-sémantiques (pleurs, soupirs, cris, etc.). Enfin, la voix témoigne d'un moment historique, non seulement parce que la qualité sonore de l'enregistrement révèle la technologie d'une époque, mais aussi parce que la manière de parler du locuteur traduit un style lié à une période de l'histoire. Lorsque la voix devient parole en énonçant un discours, trois modalités sont possibles : la parole adressée, dirigée vers l'auditeur ; la parole exposée, qui garde une expressivité discrète sans être effacée ; la voix-off qui se détache de l'espace dans lequel se déroule l'action et établit, par ce biais, une intimité avec l'auditeur.

Deuxième élément non moins important, le bruit occupe une place particulière dans la création radiophonique. L'étude philologique menée par Robert Murray Schafer sur la signification du mot « bruit » dans la langue anglaise permet de distinguer quatre sens de cette notion : « 1. Son non désiré : le dictionnaire Oxford donne des références du bruit comme un son non désiré remontant en arrière jusqu'à l'année 1225. 2. Son non musical : son composé de vibrations non-périodiques par opposition au son musical composé de vibrations périodiques (définition d'Helmholtz). 3. Tout son puissant : la limite de nuisibilité est en fonction de ses décibels. 4. Perturbations, dans tout signal : grésillement, neige sur l'écran de télévision »<sup>16</sup>. Si dans la langue anglaise le mot « bruit » se rapporte souvent à son premier sens — « son non désiré » —, il revêt en revanche une signification beaucoup plus générale en français — on parle aussi bien du bruit des vagues que du bruit de la circulation.

Afin d'analyser les différentes valeurs du bruit dans l'esthétique d'une création radiophonique, il nous semble nécessaire d'examiner le concept de paysage sonore. Robert Murray Schafer met au jour ce concept tout en l'envisageant comme un champ d'étude acoustique le plus général qui soit. Mais ce n'est pas la seule notion qui présente un intérêt pour notre domaine d'étude. En effet, Murray Schafer réfléchit tout d'abord sur le concept de « fait sonore » qu'il définit comme un son entendu, en tant qu'il se rapporte à un sens particulier et à sa cause. Cette notion s'oppose, en quelque

<sup>15</sup> Ivanka Stoianova, « Luciano Berio : chemins en musique » in *La Revue musicale*, Paris, 1985, p. 69.

<sup>16</sup> Robert Murray Schafer, *Paysages sonores*, Paris, Éd. J.-C Lattès, 1979, p. 252.

sorte, à l' « objet sonore » analysée par Pierre Schaeffer où ce dernier ne tient compte que des qualités intrinsèques du son, c'est-à-dire indépendamment de sa source et/ou de son sens. Autre élément de l'analyse de Murray Schafer, l'aspect symbolique des bruits. De cette manière, il décèle la puissance d'évocation de certains sons naturels tels que la mer, synonyme d'éternité et de mouvement. A cela se mêle une étude ethnologique des archétypes sonores : Murray Schafer illustre ses recherches en donnant l'exemple du son d'une cloche, bruit présent dans diverses cultures et qui possède généralement deux fonctions opposées : celle de réunir (les croyants) et de disperser (en signifiant la présence d'un danger). Toutefois, le concept central de l'œuvre de Schafer reste celui de paysage sonore (*soundscape*) qui se compose de trois types de sons, distinguables « soit par leur individualité, soit par leur nombre, soit par la domination qu'ils exercent »<sup>17</sup> : la tonalité (*key note*), note principale, correspond au fait qu'un lieu présente un son principal, c'est-à-dire une ambiance sonore caractéristique constante ou fréquente (les cris des vendeurs sur le marché) ; les signaux (*signals*) sont les sons de premier plan qui se réfèrent aux sons porteurs d'un avertissement acoustique (cloches, sifflets, sirènes, etc.) ; l'empreinte sonore (*soundmark*) correspond quant à elle au son caractéristique d'une communauté qu'elle reconnaît comme propre (le *Big Ben* de Londres identifie un lieu par un son caractéristique).

Si la notion de paysage sonore présente un intérêt particulier pour réfléchir sur l'esthétique radiophonique, c'est que la conception de l'espace sonore en tant que paysage, dans ce domaine, permet de lui attribuer une fonction expressive. Si le paysage sonore qu'une oeuvre peut exprimer n'existe que par l'interaction avec l'auditeur, il met alors en jeu toute la subjectivité de l'écoute radiophonique. D'ailleurs, il est à noter que le terme même de paysage sonore (*soundscape*) a donné lieu à la création d'une catégorie de pièces radiophoniques (*Riverrun : Voicings Soundscapes*, Wergo, 1999, œuvres produites par le Studio *Akustische Kunst* WDR3 à Cologne).

En création radiophonique, le bruit présente trois fonctions principales : conçu comme un objet sonore dont les qualités musicales et/ou plastiques sont mises en valeur ; considéré comme le document qui atteste une réalité ; entendu comme un élément poétique qui interviendrait seul ou au milieu d'autres éléments sonores. Selon la distance séparant la source du bruit enregistré par le microphone, on peut établir plusieurs *plans* sonores. Le plan d'ambiance permet de rendre compte de l'identité sonore d'un lieu déterminé incluant un grand nombre de signaux sonores. Le plan moyen permet de différencier des détails de l'ensemble et de percevoir les divers composants. Ainsi, l'on pourra distinguer des mots, des langues différentes dans le son d'une foule. Enfin, le gros plan souligne les détails d'un bruit, dont les qualités expressives d'ordre musical, plastique et dramatique seront prises en compte. C'est notamment le cas dans la création sonore *Des notes et des roulettes* où l'accent est mis sur certains objets qu'utilise ou manipule Pascal Ayerbe (le xylophone, le ukulélé).

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 23.



Dernier composant de l'œuvre radiophonique, la musique assume une fonction au même titre que les autres éléments sonores avec lesquels elle doit coexister pour composer un ensemble cohérent. Néanmoins, la musique présente un caractère irréductible qui lui confère une certaine autonomie, une existence en quelque sorte indépendante du cadre de l'œuvre, et ce, même si elle a été réalisée comme une musique « appliquée ». Indépendamment de la valeur esthétique qu'on peut lui accorder, la musique pourrait exister détachée du contexte radiophonique. Ce qui constitue l'originalité d'un élément musical au sein d'une pièce radiophonique consiste peut-être dans le fait qu'il éloigne, lorsqu'il y est intégré, toute forme de réalisme. Quoi qu'il en soit, on peut distinguer trois fonctions possibles de la musique dans l'art radiophonique : soit elle est donnée à entendre seule en tant qu'objet esthétique, soit elle accompagne un texte, une parole ou un événement, soit elle fait partie intégrante d'une situation enregistrée. Mixée avec une ambiance, une musique peut donner l'impression de trouver sa source dans un lieu. De plus, avec l'emploi de traitements électroacoustiques tels que la réverbération, ce lieu peut devenir un espace imaginaire et symboliser alors un souvenir, un sentiment, etc. Dans le cas d'une musique célèbre, sa seule présence évocatrice suffira pour contextualiser un événement d'un point de vue historique ou géographique. Dans l'esthétique radiophonique, « il semble que la musique obéisse à une syntaxe élémentaire. Elle peut tenir lieu de sujet, de verbe ou d'objet. Elle passe d'ailleurs instantanément de l'un à l'autre de ces rôles »<sup>18</sup>.

Selon l'utilisation et la mise en espace de ces différents éléments sonores, le producteur radiophonique met au jour une œuvre qui va pouvoir être rattachée à un type particulier. Une pièce radiophonique est une œuvre sonore originale écrite pour le médium radio et qui se présente sous diverses formes. Nous pouvons identifier trois types principaux : le documentaire de création, le récit de fiction et le *Hörspiel*. Sur ce point, il est à noter que cette typologie n'est en aucun cas figée et officielle. Ne reflétant qu'une partie de la création radiophonique, elle nous permettra, dans le cadre de nos recherches, d'essayer de repérer quelques traits caractéristiques de ces œuvres.

Le documentaire de création mélange la fiction, le reportage et les environnements sonores. De par les éléments qui le composent et les dimensions temporelles qu'il présente, il revêt une forme semblable au documentaire cinématographique. A partir d'un événement donné, il doit établir une unité, donner une forme à un groupe d'événements et une manière d'enregistrer la réalité pour en faire un discours « poétique ».

Le récit de fiction, quant à lui, est l'héritier du théâtre radiophonique. C'est une forme où l'élément dramatique constitue le moteur. La pièce radiophonique propose alors une narration non linéaire, l'ouverture d'un récit pouvant advenir par la

---

<sup>18</sup> Pierre Schaeffer, *Propos sur la coquille*, Arles, Éd. Phonurgia Nova, 1990, p. 70.

juxtaposition ou la superposition de plusieurs régimes narratifs qui mélangent la première et la troisième personne, le présent et le passé.

D'origine allemande, le *Hörspiel* est une forme de pièce radiophonique qui se caractérise par son hétérogénéité, que ce soit dans le choix de ses matériaux ou dans sa structure. Littéralement, *Hörspiel* signifie « jeu (*Spiel*) pour l'oreille (*Höre*) ». Ce type de pièce radiophonique se fonde sur l'expressivité des sons ainsi que sur la combinaison de genres tels que la musique électroacoustique, la poésie sonore ou le théâtre musical.

## **II. L'écoute radiophonique : une expérience esthétique**

En quoi l'écoute d'une œuvre radiophonique constitue-t-elle une expérience esthétique ? Ce problème complexe mérite que nous analysons dans un premier temps la question de l'écoute pour ensuite tenter de réfléchir sur les traits caractéristiques de l'écoute radiophonique.

La pensée aristotélicienne nous enseigne que chacun de nos cinq sens possède un intermédiaire. Ainsi par exemple, le corps est le milieu du toucher et l'air le milieu de l'audition. Or, depuis l'Antiquité, nous avons assisté, avec l'avancée progressive des technologies, à l'investissement technique des milieux de la mise à distance. Peu à peu, ceux-ci ont été médiatisés. Avec le télé-scope, nous avons investi techniquement ce que Aristote appelait le diaphane, de telle sorte que ce qui était distant devienne présent dans le visible. De la même manière, avec l'invention du téléphone, l'investissement technique de l'air a rendu audible ce qui était auparavant distant.

La distinction écoute naturelle/écoute médiatisée va donc nous permettre de mieux comprendre la place qu'occupe la radiophonie dans une problématique esthétique de l'écoute. L'écoute naturelle, tout d'abord, est une expérience du sensible qui s'effectue dans des dimensions de temps et d'espace communes à l'auditeur et à l'être sonore, dans un milieu spatio-temporel continu, im-médiat, sans disjonction. La proximité des deux corps est réelle et peut être expérimentée. De plus, l'immatérialité de l'objet sonore me renvoie à la matérialité du corps sonore par lequel je peux agir et/ou avec lequel je peux entretenir une relation directe dans le temps. A l'état naturel, un son ne peut être arraché du contexte dans lequel il prend sa signification. Celui-ci n'existe que pour et par le temps réel de sa manifestation, qui est un temps qui dure, comme dirait Bergson, celui d'événements continus regroupant un ensemble d'instantanés irréversibles dont on ne peut ralentir ou suspendre l'élan.

Cependant, ce rapport naturel que je peux entretenir avec un être sonore est pour ainsi dire limité physiologiquement. Il existe un grand nombre de corps sonores dont je ne peux faire l'expérience en raison des limites de mon ouïe. Les dispositifs techniques d'enregistrement et de diffusion sonores vont alors permettre de rendre audible un monde jusqu'alors in-ouï. Mais alors, que faut-il entendre exactement par « écoute médiatisée » ?

L'écoute médiatisée peut être définie comme l'audition de sons transmis par l'intermédiaire d'un dispositif technique de diffusion. Cette démarche « non-naturelle » présente deux formes qui peuvent se superposer : d'une part elle peut, grâce à la transmission en temps réel, permettre l'écoute en direct d'un événement sonore en l'absence du corps qui l'a produit, d'autre part, en restituant dans le présent un événement sonore passé, l'enregistrement des sons sur un support technique permet l'écoute en différé.

L'écoute radiophonique est justement de l'ordre de la médiatisation. Elle a ceci de particulier qu'elle me demande, en tant qu'auditeur, d'admettre immédiatement la transparence de son mode de diffusion. Or, qui me dit que la scène recueillie par le microphone de l'autre côté du transistor n'est pas un pur artifice, une orchestration de toute pièce jouée par des acteurs visant l'effet de réel ou bien une stratégie dramatique de l'écoute ? *La guerre des mondes* d'Orson Welles (1938) ou *Maremoto* de Gabriel Germinet (1924) suscitèrent ainsi une réelle panique chez les « sans-filistes ». Ces pièces radiophoniques ont ceci de commun qu'elles nous mettent face à un double mouvement de transformation du monde vécu : la réalité devient fiction et la fiction tend à acquérir une réalité objective. Le monde devient un théâtre avec la radio. La seule observation de la vie publique nous permet de remarquer une théâtralité du quotidien dans le paysage sonore. Autrement dit, la radio nous démontre que tout réel est médiatisé et qu'il n'existe pas de pure écoute du son. Le caractère proprement médiat de la réalité s'explique en partie par ce que Bergson nomme le « voile »<sup>19</sup> de l'action. Celui-ci vient obscurcir notre perception des choses et notamment des sons : « j'écoute et je crois entendre [...]. Ce que j'entends du monde extérieur, c'est simplement ce que mes sens en extraient pour éclairer ma conduite ; ce que je connais de moi-même, c'est ce qui affleure à la surface, ce qui prend part à l'action. Mes sens et ma conscience ne me livrent donc de la réalité qu'une simplification pratique »<sup>20</sup>.

Une pièce radiophonique est un objet d'écoute complexe, construit à partir d'une matière sonore composite, pour être entendu dans un certain cadre. Si l'objet radiophonique a rarement été le sujet d'étude des esthéticiens et plus généralement des philosophes, c'est peut-être en raison de la singularité de son écoute et de la difficulté à mener une réflexion esthétique à son sujet.

Premièrement, c'est la nature acousmatique de l'écoute radiophonique qui permet de la caractériser. Comme le note Marshall McLuhan, la radio est un média « chaud », elle ne suscite qu'un seul sens : l'auditeur doit « achever tous les plans sensoriels, et non seulement celui de la vue et de l'action, d'un spectacle dont nous ne

<sup>19</sup> « Entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose, voile épais pour le commun des hommes, voile léger, presque transparent, pour l'artiste et le poète. Quelle fée a tissé ce voile ? Fut-ce par malice ou par amitié ? Il fallait vivre, et la vie exige que nous appréhendions les choses dans le rapport qu'elles ont à nos besoins. Vivre consiste à agir. Vivre, c'est n'accepter des objets que l'impression *utile* pour y répondre par des réactions appropriées [...] » in Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, Éd. PUF, 2004, p. 115.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 116.

percevons que le son »<sup>21</sup>. L'écoute acousmatique est, rappelons-le, celle du son que l'on entend sans en distinguer les causes dont il provient. Bien que ne ressortissant pas exclusivement du médium radiophonique, elle permet néanmoins d'en caractériser l'écoute.

Si l'écoute est liée à la forme de l'objet radiophonique, elle tient aussi compte de la situation de l'auditeur. Ce dernier peut écouter de manière intermittente l'œuvre radiophonique. Puisqu'elle a comme cadre l'environnement domestique de l'auditeur, une multitude de sons et d'événements extérieurs interfèrent inévitablement avec l'écoute radiophonique. Plus encore, l'environnement sonore de l'auditeur devient une composante de l'écoute et de l'expérience esthétique qu'il fait de l'œuvre diffusée. C'est en ce sens que l'expérience d'une pièce radiophonique est toujours unique.

Enfin, l'écoute d'une œuvre radiophonique est à la fois privée et publique. C'est une écoute intime et communautaire à la fois. Privée d'une part, puisqu'elle s'adresse à une personne, l'auditeur, et non à une assemblée. McLuhan note à ce sujet « le besoin de beaucoup de gens de porter sur eux un poste à transistor pour s'isoler dans la foule »<sup>22</sup>. Pour autant, cette expérience d'écoute individuelle suppose aussi une écoute simultanée d'un grand nombre de personnes. L'écoute radiophonique est sur ce point hyper-publique puisqu'elle a le potentiel de traverser toutes les frontières. Il en va de même concernant le speaker derrière le micro. Il s'écoute en sachant que le monde entier peut l'entendre, et en même temps, il se retrouve dans un studio — l'espace d'enregistrement de la création radiophonique — qui est le plus souvent un espace privé. L'espace de la captation aussi bien que celui de la diffusion semble être un espace intimiste qui, paradoxalement, est d'emblée ouvert et traversé par le plus grand espace qui soit.

L'écoute radiophonique est donc protéiforme : de nature acousmatique, elle entretient une relation étroite avec la situation de l'auditeur et plus généralement de l'ensemble de la communauté radiophonique. Ceci étant dit, ne peut-on pas aussi déceler dans l'expérience esthétique de l'écoute d'une œuvre radiophonique l'importance des « images sonores » et des « rêves éveillés » ainsi procurés à l'auditeur ?

A la lecture des premiers travaux sur la radio, il semble que l'écoute de ce nouveau médium requiert le développement d'une attitude nouvelle : « la faculté de juger et de discerner les nouvelles qualités sonores a dû s'établir sur de nouvelles bases. Alors que toute aide visuelle faisait défaut, cela n'était possible qu'à l'aide de nouvelles associations musicales qu'il fallait trouver. L'écoute radiophonique devient ainsi un processus totalement intériorisé, non influencé par des perceptions extra-acoustiques et

<sup>21</sup> Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Paris, Éd. Seuil, 1964, p. 41.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 340.

qui demande le développement de nouvelles facultés psychologiques »<sup>23</sup>. Dans une optique d'étude esthétique de l'écoute radiophonique, nous ne pouvons donc pas faire l'économie d'une réflexion sur la réception psychologique de celui qui écoute. Si la création radiophonique peut se définir comme un art de l'oreille, elle touche aussi l'âme humaine.

L'écoute radiophonique a ceci de particulier qu'elle a le pouvoir de « créer, dans l'esprit de l'auditeur, des images analogues à celles des rêves »<sup>24</sup>. C'est du moins la thèse que Paul Deharme soutient au sujet de la radiophonie en tenant compte des derniers travaux en psychologie de son époque. Rudolf Arnheim, psychologue de formation, tient, quant à lui, un discours relativement différent, tout en tenant compte également des travaux récents sur l'esprit humain.

Grand lecteur de Freud, Deharme considère les *Essais de psychanalyse* (1927) et leur théorie de l'inconscient comme « la première promesse faite aux hommes, d'une civilisation transformée, d'un monde, d'une politique, d'une médecine nouvelle, d'une guérison de la peur de la mort et d'une guérison du rire »<sup>25</sup>. C'est de cette manière que l'enthousiasme de Deharme procède à l'égard du medium radiophonique. La révolution qu'il perçoit dans l'invention de ce nouveau dispositif technique correspond à la possibilité de toucher un nombre quasi-illimité de personnes et surtout d'apporter à l'ensemble des catégories sociales les bienfaits de la pensée freudienne. Dans cette optique, Deharme définit l'art radiophonique comme un mode thérapeutique révolutionnaire, plus encore, « une maïeutique nouvelle qui accoucherait le subconscient »<sup>26</sup>. Mais en quoi consisterait-elle ?

Grâce aux seuls moyens acoustiques, la radio sera en mesure de devenir l'art de l'irréel : elle procurera à l'auditeur des images psychiques suggérées par l'audition d'une œuvre. « C'est bien le subconscient que nous prétendons, par la T.S.F, émouvoir directement sans éveiller le conscient ni son action perturbatrice »<sup>27</sup>.

Dans un souci de compréhension, Deharme va poursuivre son discours sur la radio et approfondir, par là-même, sa thèse rapidement présentée dans l'article de 1928, dans un essai intitulé *Pour un art radiophonique* et publié deux années plus tard. S'inspirant de Bergson et de Freud, Deharme affirme qu'une distinction fondamentale doit être soulignée pour mieux mesurer l'importance et l'intérêt du medium radiophonique. C'est celle qui sépare la sensation et l'image (au sens d'image psychique) : « Est sensation tout ce qui nous parvient par l'intermédiaire de nos sens et, par conséquent, accompagné de sentiments de sa réalité physique », alors que « les images sont des sensations produites par des excitations centrales, c'est à dire des

<sup>23</sup> Alfred Szendrei, *Rundfunk und Musikpflege*, Leipzig, Éd. Kistner & Siegel, 1931, p. 174, trad. fr. M. Kaltenecker, in Rudolf Arnheim, *Radio, op. cit.*, p. 21.

<sup>24</sup> Paul Deharme, « Propositions pour un art radiophonique », in *La N.R.F.*, n°174, 1<sup>er</sup> mars 1928, p. 414.

<sup>25</sup> Paul Deharme, *Pour un art radiophonique*, Paris, Éd. Le Rouge et le Noir, n° 17, 1930, p. 85.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Paul Deharme, « Propositions pour un art radiophonique », in *op. cit.*, p. 416.

sensations ayant leurs causes physiologiques dans le cerveau seulement »<sup>28</sup>. Lorsque la vue ou l'ouïe reçoivent des données (visuelles ou sonores), elles produisent des sensations, ce qui n'est pas le cas pour la majeure partie des mots qui, étant à la fois des faits visuels ou sonores et des symboles, produisent, quant à eux, des images et des sensations simultanées.

Deharme propose alors l'emploi de deux concepts : « l'image-sensation [...], produite dans notre imagination par des causes externes perçues par nos sens (spectacles, sons, etc.) » et « l'image-image [...], produite dans notre imagination par des causes internes (pensées spontanées, associations, etc.). Selon lui, cette distinction va permettre d'expliquer pour quelles raisons « au théâtre et au cinéma d'une part, à l'écoute de la T.S.F, du téléphone et à la lecture de l'écriture d'autre part, *l'esprit fonctionne de façons différentes* »<sup>29</sup>. Alors que dans les deux premiers cas, la *psyché* humaine éprouve des sensations, dans les autres cas, elle fait l'expérience d'images psychiques. Contrairement au théâtre et au cinéma où ces images, éveillées par les mots, sont étroitement liées aux sensations visuelles et auditives produites par le spectacle, l'écoute radiophonique permet, grâce à une dématérialisation visuelle progressive des mots, de libérer l'imagination de l'auditeur. Dès lors, il faut condamner les retransmissions de pièces de théâtre qui, alors que la diction des acteurs s'accompagne de gestes et de mimiques, sont réduites à leur partie sonore.

De là, Deharme propose la distinction entre trois formes de langages : « le langage écrit [*langage-papier*], le langage parlé par un locuteur visible [*langage mimique*], le langage parlé par un locuteur invisible [*langage phonique*] »<sup>30</sup>. A partir de ces réflexions, il souligne une idée déterminante pour l'auditeur mais aussi pour le producteur : les faits sonores ne sont pas par eux-mêmes producteurs d'images, mais seulement de sensations.

D'où une problématique de l'écoute pour le moins complexe : si dans les arts visuels les images psychiques sont produites sans peine chez le spectateur à partir de sa propre perception, elles sont, en revanche, beaucoup plus difficiles à créer chez l'auditeur de radio. Si la création radiophonique est une véritable forme artistique, elle se doit de rester « *le domaine des images éveillées par les mots* [...], sa technique [devant] être de rendre ces images vivantes, de les maîtriser, de les manier »<sup>31</sup>. Autrement dit, Paul Deharme perçoit à travers le médium radiophonique un lieu d'expérimentations artistiques, plus encore, la possibilité de devenir un « cinéma pour l'oreille ».

Néanmoins il convient, pour cela, d'édicter « certaines règles qui faciliteront à chaque auditeur en état de demi-sommeil l'adaptation automatique de ces scénarios à sa

<sup>28</sup> Paul Deharme, *Pour un art...*, op. cit., p. 36.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 38.

propre personnalité : il vivra un rêve dirigé »<sup>32</sup>. Si l'œuvre radiophonique entretient un lien étroit avec le monde des songes, le rêve n'en est pas pour autant l'origine, comme les surréalistes le suggérait, mais l'objectif à atteindre. C'est la raison pour laquelle « le demi-sommeil n'est pas utilisé comme *état créateur*, mais comme *état récepteur*. Le jeu automatique des associations », poursuit-il, « l'imprégnation par le matériel subconscient des images créées par le préconscient n'incombe plus obligatoirement à l'*auteur*, mais au *public* »<sup>33</sup>. C'est donc bel et bien l'auditeur qui se retrouve au centre de la théorie de Deharme. De la même manière que dans un rêve, l'auditeur doit pouvoir s'identifier au héros de l'œuvre radiodiffusée. Deharme propose ainsi l'emploi de certains procédés narratifs, tels que la suggestion de sensations physiques (« vous avez froid ») ou l'introduction de « silhouettes à compléter » (« une maison au loin, c'est la vôtre »), qui vont littéralement intégrer la vie personnelle de l'auditeur à l'œuvre radiophonique.

La méthode suivie par Rudolf Arnheim est semblable sur certains points à celle retenue par le théoricien français. Dans son ouvrage *Radio*, il se propose d'analyser les conditions imposées par le matériau sonore : « Les spécificités des stimulations sensibles que [la création radiophonique] met en œuvre sont décrites avec les moyens de la psychologie, et les possibilités d'expression de cet art sont déduites de ces mêmes spécificités »<sup>34</sup>. Les théories soutenues par Deharme et Arnheim suivent donc une méthode similaire de raisonnement : une esthétique de l'écoute radiophonique n'est valable que si elle prend en considération les conditions psychologiques de réception d'une œuvre.

Cependant, Arnheim rejoint sur un certain point Etienne Souriau en définissant la création radiophonique comme un art pur, où seule la dimension sonore doit être évoquée et utilisée. « Le visible doit nécessairement rester hors-jeu et ne pas être frauduleusement réintroduit par l'imagination visuelle de l'auditeur. On n'a pas le droit de peindre les statues en couleur chair, et pas davantage de rendre visibles les émissions de radio »<sup>35</sup>. D'où le refus de reconnaître à l'écoute d'une œuvre radiophonique la capacité d'éveiller des « images psychiques ». Autrement dit, la question que pose le penseur allemand peut se résumer de la manière suivante : lorsque j'entends un bruit, quel qu'il soit, surtout quand il s'agit d'un montage, dois-je en imaginer son origine ? Incombe-t-il à mon imagination de reconstruire la source du son que je perçois ? Arnheim répond par la négative en affirmant, tout comme le soutiendra trente ans plus tard Pierre Schaeffer, que l'objet sonore doit être considéré pour lui-même. Ainsi, la pièce radiophonique n'est pas une sorte de décalque d'une réalité coupée puisqu'elle

<sup>32</sup> *Ibid.* Ce sera chose faite avec son article « Propositions pour un art radiophonique » publié dans la N.R.F en 1928.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>34</sup> Rudolf Arnheim, *Radio, op. cit.*, p. 46.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 143.

« se tient tout entière en elle-même »<sup>36</sup> par le seul usage du matériau sonore. Pour cette raison, Arnheim rejette la retransmission d'un opéra ou d'une pièce de théâtre comme n'étant que « l'expression partielle d'un ensemble plus vaste, dont la perception est interdite à l'auditeur »<sup>37</sup>. Lorsque j'écoute la retransmission radiophonique d'une pièce de théâtre, je suis privé du jeu de scène, des gestes et des expressions physiques des acteurs, ce qui empêche la bonne compréhension de la pièce. L'œuvre radiophonique, au contraire, ne s'accomplit que dans la dimension sonore ce qui lui permet d'être un objet « complet » d'écoute.

L'écoute musicale présente à ce sujet d'importantes similarités. Goethe affirmait que « la véritable musique n'est faite que pour l'oreille. [...] Quiconque chantera pour moi devra rester invisible, son aspect ne devra ni me séduire, ni me faire douter »<sup>38</sup>. En effet, à quoi bon voir l'exécutant d'une œuvre musicale ? Cela vient-il ajouter un élément important dans l'écoute ? Bien au contraire, lorsque, par exemple, j'observe l'orchestre qui est devant moi, « ce n'est plus la musique qui apparaît comme le phénomène principal et le centre du spectacle, mais la figure humaine »<sup>39</sup>. De plus, les mouvements des exécutants ne correspondent pas toujours à ceux de la mélodie : « alors que les violoncellistes et les contrebassistes déplacent la main vers le bas, [...] la mélodie s'élève »<sup>40</sup>. Enfin, et c'est peut-être là un élément fondamental, alors que l'orchestre présent sur la scène constitue un phénomène statique, la musique est une perpétuelle évolution, un mouvement temporel par essence. Selon Arnheim, il faut donc faire l'« éloge de la cécité »<sup>41</sup> pour être véritablement à l'écoute et ce, même si cela reste une attitude complexe à adopter : « la prépondérance sensorielle du visible sur l'audible est si nette dans notre vie qu'il nous est difficile de concevoir le monde des sons autrement que comme un simple passage vers celui de la vue »<sup>42</sup>.

La réflexion esthétique sur l'œuvre radiophonique nous a invité à faire, durant quelques instants, un détour par la musicologie et les travaux de Pierre Schaeffer. Indissociable d'une écoute réduite, autrement dit d'une écoute du son pour lui-même, le concept schaefferien d'objet sonore présente certains points de convergence avec la question de l'écoute radiophonique. Néanmoins, l'écoute acousmatique ne semble pas identique à cette dernière. S'il se définit d'une part comme un son enregistré, diffusé sur les ondes, l'objet radiophonique ne peut, d'autre part, se penser indépendamment d'une utilisation singulière de la voix qui, porteuse de connotations de différentes natures, signale et symbolise la présence de l'humain ; du bruit, défini en tant qu'objet sonore dont les qualités musicales/plastiques mises en valeur procurent à la réalité une valeur

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> C'est le titre du septième chapitre de l'ouvrage *Radio* de R. Arnheim.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 143.



poétique ; et également de la musique qui, en éloignant toute forme de réalisme, présente, quant à elle, une quasi-autonomie esthétique. Après avoir tenté d'apporter à la notion d'oeuvre radiophonique certains éléments de définition, nous nous sommes alors proposé de réfléchir sur son écoute en essayant, tout d'abord, d'établir une possible typologie. Contrairement à l'écoute naturelle se concevant comme une expérience du sensible réalisée dans des dimensions de temps et d'espace communes à l'auditeur et à l'être sonore, l'écoute radiophonique est à rapprocher d'une écoute médiatisée (qu'elle soit directe ou différée), utilisant des dispositifs techniques d'enregistrement et de diffusion sonore, situant le rapport objet sonore/auditeur dans un rapport, par essence, de médiation. Plus encore qu'une simple « écoute aveugle », l'écoute radiophonique se définit par son caractère d'intermittence : les interférences produites entre sa diffusion et l'environnement sonore de l'auditeur deviennent alors une composante de l'expérience esthétique, toujours unique, que celui-ci fait de l'oeuvre. Une écoute privée certes, mais aussi publique, voire « hyper-publique », l'objet radiophonique étant perçu à la fois dans l'intimité de tout un chacun et créant par la même une véritable communauté d'auditeurs-citoyens de ce que Gaston Bachelard nommera, dans son texte *Rêverie et Radio*, la « logosphère ». Au fond, l'originalité de l'oeuvre radiophonique ne se situe-t-elle pas dans la force imaginatrice dont elle dispose, celle de re-créeer chez l'auditeur des images et des formes qui sont autant de couleurs pour un tableau à jamais inachevé ?

### Bibliographie indicative

Arnheim R., *Radio*, trad. fr. L. Barthélémy, M. Kaltenecker et G. Moutot, Éd. Van Dieren, Cahors, 2005.

Bachelard G., « Rêverie et radio », in *Le Droit de rêver*, Éd. PUF, Paris, 2001.

Bayer R., « Principes d'une esthétique radiophonique », in *Cahiers d'études de radio-télévision*, n°13, Paris, 1957.

Benjamin W., *Lumières pour enfants*, Éd. Christian Bourgois, Paris, 1989.  
– *Rastelli raconte...*, Éd. Seuil, Paris, 1995.  
– *Trois pièces radiophoniques*, Éd. Christian Bourgois, Paris, 1987.

Brecht B., *Théorie de la radio* in *Sur le cinéma*, Éd. L'Arche, Paris, 1970.

Cusy P. et Germinet G., *Théâtre radiophonique. Mode nouveau d'expression artistique*, Éd. Chiron, Paris, 1926.

Deharme P., « Propositions pour un art radiophonique », *N.R.F.*, n°174, 1<sup>er</sup> mars 1928.  
– *Pour un art radiophonique*, Éd. Le Rouge et le Noir, Paris, 1930.

Héron P.-M., « Aux débuts de l'art radiophonique : Paul Deharme et la voix du subconscient », in *Eclats de voix – l'expression de la voix en littérature et en musique* -, Éd. L'improviste, Paris, 2005.

Paranthoën Y., *Propos d'un tailleur de sons*, Éd. Phonurgia Nova, Arles, 2002.

Pradalié R., *L'art radiophonique*, Éd. PUF, Paris, 1951.

Schaeffer P., *Machines à communiquer 2*, Éd. Seuil, Paris, 1972.  
– *Propos sur la coquille*, Éd. Phonurgia/Nova, Arles, 1990.  
– *Traité des objets musicaux*, Éd. Le Seuil, Paris, 1966.  
– *10 ans d'essais radiophoniques – du Studio au Club d'essai – 1942-1952*, Éd. Phonurgia Nova/INA, Arles, 1989.

Schafer R.-M., *Paysages sonores*, Éd. J-C Lattès, Paris, 1979.

Souriau E., « Univers radiophonique et esthétique comparée » in *Cahiers d'études de Radio-Télévision*, n°1, Éd. PUF, Paris, 1954.

Tardieu J., *Grandeurs et faiblesses de la radio*, Unesco, 1969.

Valéry P., *La conquête de l'ubiquité* in *Pièces sur l'art*, Éd. Gallimard, Paris, 1962.