

Les compositeurs et l'art radiophonique

Andréa Cohen

musicienne et productrice de radio

andrea.cohen@orange.fr

Cet article est inédit, Il a été publié pour la première fois sur le site du GRER en janvier 2009. Pour le citer, veuillez utiliser les références suivantes : **Cohen (Andréa)**, « *Les compositeurs et l'Art radiophonique* », *Site Internet du GRER* [<http://www.grer.fr/>], **Janvier 2009, 11 p.**



LES COMPOSITEURS ET L'ART RADIOPHONIQUE

Cet article est une présentation de la thèse « Les compositeurs et l'art radiophonique », présentée par Mme Andrea Cohen et soutenue publiquement le 10 décembre 2005 à l'Université Paris IV Sorbonne, Musique et Musicologie du XXe siècle, Ecole Doctorale V, Concepts et langages. Directeur d'études : M. Jean-Yves Bosseur, Chercheur au CNRS ; Président du jury : M. Marc Battier, Professeur à l'Université Paris IV, Sorbonne ; les autres membres du jury étaient : M. Pierre-Albert Castanet, Professeur à l'Université de Rouen. L'auteur Mme Andrea Cohen est musicienne et productrice de radio. Depuis plus de vingt ans, elle travaille régulièrement à France Culture, Radio France, notamment à l' « Atelier de création radiophonique », au programme musical de la chaîne et à « *Surpris par la nuit* ».

Mots-Clés : Compositeurs, Art radiophonique, Musique, Création sonore, Production radiophonique, Analyse





COMPOSERS AND RADIO ART

This article is a presentation of the thesis "Composers and the radio art", presented by Mrs. Andrea Cohen and publicly defended on December 10th, 2005 at the University Paris IV Sorbonne, Section Music and Musicology of the XXe century, PhD school V, Concepts and languages. Director of studies: Mr. Jean-Yves Bosseur, Researcher at CNRS; President of the jury: Mr. Marc Battier, Professor at the Paris IV Sorbonne University; the other members of the jury were: Mr. Pierre-Albert Castanet, Professor at Rouen University. The author Mrs. Andrea Cohen is musician and radio producer. For more than twenty years, she has worked regularly for the French public station France Culture (Radio France), in particular in «l'Atelier de création radiophonique» ("Workshop for radio creation"), with the musical program of the station and for the program "Surprised by the night".

Keywords: Composers, Radio Art, Music, Sound Creation, Radio Production, Analyzes



LOS COMPOSITORES Y EL ARTE RADIOFÓNICO

Este artículo es una presentación de la tesis "los compositores y el arte radiofónico", presentada por la Sra. Andrea Cohen y defendida públicamente el 10 de diciembre de 2005 en la Universidad París IV Sorbonne, Sección Música y Musicología del Siglo XX, Escuela Doctoral V, Conceptos y lenguas. Director de estudios: Sr. Jean-Yves Bosseur, Investigador al CNRS; El Presidente del tribunal: Sr. Marc Battier, Profesor a la Universidad París IV, Sorbonne; los otros miembros del jurado eran: Sr. Albert Castanet, Profesor de la Universidad de Rouen. El autor la Sra. Andrea Cohen es música y productora de radio. Desde más de veinte años, trabaja regularmente con la estación pública France Culture (Radio France), en particular, en «l'Atelier de création radiophonique» (Taller de creación radiofónico), al programa musical de la cadena y por el programa "Sorprendido por la noche".

Palabras Claves: Compositores, Arte radiofónico, Música, Creación sonora, Producción radiofónica, Análisis

Les études sur l'art radiophonique se présentent d'une manière parcellaire et hétérogène sauf en Allemagne où elles sont les plus systématiques et les plus nombreuses.

Dès les années 1920 - période qui voit la naissance de la radio - une réflexion critique a été, en effet, menée par des artistes et des théoriciens : citons parmi les plus célèbres Bertold Brecht et Kurt Weill. On peut considérer l'ouvrage de Rudolf Arnheim, *Radio*¹, publié en 1936 comme l'un des premiers ouvrages - sinon le premier - sur le médium envisagé dans sa dimension artistique et sonore. En France, il est indéniable que Pierre Schaeffer a été l'un des pionniers en la matière : en rassemblant les expériences de recherche en art radiophonique dans son livre-disque *Dix ans d'essais radiophoniques* (1955)², il a jeté les bases d'une réflexion à propos du médium.

Paraissent ensuite des essais critiques qui relaient l'essor et le développement de la création radiophonique : l'Allemagne encore une fois donne les travaux de référence comme *Neues Hörspiel*³ de Klaus Schøening (1970). En revanche, en France, les études de qualité se signalent par leur nombre réduit même si tous les auteurs concernés ont relevé la nouveauté et l'originalité de ce médium comme espace de création artistique. Dans ce pays, qui intéresse au premier chef notre thèse, des mentions éparses dans des histoires de la musique du XXe siècle (Jean-Yves Bosseur⁴, Jean-Noël von der Weid⁵) ou dans des dictionnaires (Christian Rosset⁶) forcément réduits donnent une vision limitée de la matière.

Certains articles, toutefois, sont plus approfondis, mais n'abordent le sujet qu'à travers un angle d'attaque spécialisé : c'est le cas de Giordano Ferrari dans « Opéra radiophonique, un genre de dramaturgie musicale⁷ » récemment paru.

Une étude d'ensemble s'avérait donc nécessaire que ce soit sur le plan historique, artistique et conceptuel. Cependant, elle s'est révélée rapidement trop étendue dans le cadre d'une thèse et trop fouillée pour la réflexion que nous désirions y mener. Nous avons donc réduit le champ d'investigation et nous nous sommes centrée sur un pays, la France, et sur un aspect particulier, celui des compositeurs face à la radio. De plus, notre propre parcours, qui s'est spécialisé notamment autour du théâtre musical et de la production radiophonique, a sûrement joué un rôle dans ce choix.

Il nous semble en effet, que les travaux de recherches en France ne rendaient pas compte de l'axe d'étude que nous voulons privilégier : interroger la relation du compositeur au médium. Il ne s'agit pas pour nous de rendre compte des musiques créées pour la radio -des musiques « radiogéniques⁸»- mais bien plutôt des véritables compositions « radiophoniques » où le médium ne joue pas le rôle d'un simple support ou d'une machine à diffuser. Le questionnement privilégié tourne donc autour de la relation singulière du compositeur avec l'art radiophonique.

¹ - ARNHEIM, Rudolf, *Radio*, Paris, Van Dieren Éditeur, 2005. Cet essai est paru d'abord en anglais (Londres, Edition Faber & Faber, 1936).

² - SCHAEFFER, Pierre, *10 ans d'essais radiophoniques, du Studio au Club d'essai, 1942-1952*, Arles, Phonurgia Nova, 1994.

³ - SCHOENING, Klaus, *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*, Frankfurt/Suhrkamp, 1970.

⁴ - BOSSEUR, Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales*, Paris, Minerve, 1986, p. 228.

⁵ - VON DER WEID, Jean-Noël, *La musique du XXe siècle*, Paris, Hachette, 1992, p. 207.

⁶ - BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, France, Minerve, 1992, p. 63.

⁷ - *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XXe siècle*. Sous la direction de Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, pp. 639-652.

⁸ - Selon le terme employé par André Cœuroy, *Panorama de la radio*, Paris, 1930, cité par Giordano Ferrari, « Opéras radiophoniques... », *Musique et dramaturgie, Op. cit.*, p. 641. Ce concept désigne les musiques que l'on définit comme susceptibles de mieux passer à la radio. En ce sens, dans les années 1930, l'on considérait que Mozart et Bach étaient des compositeurs radiogéniques.

Ce dernier sait, en effet, que son travail s'inscrit dans un domaine qui a ses propres lois, même si elles peuvent être bousculées par l'acte de création : le médium impose ses règles aussi bien internes qu'externes. Les premières, d'ordre formel, concernent l'emploi de matériaux spécifiques (parole, bruits) et leur organisation au sein d'une dramaturgie particulière. Les deuxièmes sont liées aux contraintes du médium lui-même qui reposent principalement sur la production, la diffusion et l'écoute.

Un point essentiel à notre réflexion, est de savoir si le compositeur définit l'art radiophonique comme un art acoustique autonome ou au contraire comme un « genre » musical. Dans le premier cas, le langage radiophonique est considéré comme autoréférentiel et la musique ne constitue qu'un des matériaux sonores utilisés au même titre que la parole et les bruits : l'œuvre radiophonique apparaît comme une œuvre sonore que le compositeur distingue de son œuvre musicale. Dès lors nous pouvons, pour cerner ce concept d'« œuvre sonore », poser ici trois approches :

1 - La radio est envisagée comme un espace de méditation sur sa production musicale. Si le temps d'expérimentation propre au travail du compositeur est solitaire, l'œuvre radiophonique est conçue comme un moment de réflexion partagée.

2 - La radio est vécue comme un espace d'élargissement de l'activité musicale vers d'autres domaines comme la littérature ou le théâtre.

3 - Enfin elle est considérée comme un moyen de communication où le créateur peut exprimer sa curiosité intellectuelle ou son engagement citoyen.

Dans le deuxième cas – la radio comme genre musical à part entière –, le médium devient véritablement un lieu de création qui suppose un questionnement de la conception même du musical. Le discours adopté inclut, en effet, tout matériau sans exclusive et le compositeur prend en charge l'élaboration des différents éléments sonores de son œuvre (composition de la musique, écriture du texte) ainsi que toutes les étapes de sa réalisation. Il peut faire appel à des collaborateurs - écrivains, poètes, acteurs, bruiteurs, techniciens - se réservant la composition musicale proprement dite ainsi que la construction de l'ensemble. Il utilise enfin la radio, qui retrouve par là même son rôle premier, comme un espace de diffusion. Au final, l'œuvre radiophonique se présente soit comme une étape du travail compositionnel soit comme une des versions possibles d'une œuvre que l'on pourrait qualifier d'« ouverte »⁹.

Cette énumération n'est pas exhaustive et d'autres approches sont possibles : la frontière s'avère tenue dans ce domaine, certaines œuvres radiophoniques pouvant être considérées comme de la poésie sonore, de la musique à programme, des opéras parlés ou des films sonores. De même certaines compositions musicales, utilisant voix et texte, s'apparentent à l'art radiophonique alors que le compositeur n'a pas eu l'intention de créer véritablement pour ce médium. Nous préférons, dans ce cas, employer le terme de « radiogénique » plutôt que celui de « radiophonique ». Notre étude se limitera par conséquent aux compositeurs qui, consciemment et volontairement, ont créé pour le médium et par le médium en utilisant toutes ses potentialités expressives et discursives.

L'hypothèse posée est donc la suivante : dans sa confrontation avec la radio, le compositeur développe une relation fructueuse et une approche singulière face à l'art radiophonique. Elles proviennent, en effet, d'un créateur aux spécificités bien marquées qui entretient un rapport particulier avec le sonore : l'extrême attention qu'il lui porte est capable de faire surgir le gratuit, l'affectif ou le

⁹ - Au sens où l'entend Umberto Eco. Pour lui, en effet, une œuvre ouverte se remarque par "son aptitude à [...] intégrer des compléments divers, en les faisant entrer dans le jeu de sa vitalité organique ; une vitalité qui ne signifie pas achèvement, mais subsistance au travers des formes variées." (*L'Œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, 1965, p. 35). On se reportera également à tout le chapitre sur « La poétique de l'œuvre ouverte », p. 15 et sq.

subjectif d'un outil considéré par notre société comme purement informatif ou récréatif, voire consumériste.

Se pose dès lors la question de savoir si le compositeur tend à « musicaliser » son œuvre radiophonique : on se demandera s'il traite les divers matériaux comme des sons, se souciant autant de leur forme ou de leur allure que de leur contenu sémantique et s'il les organise selon des agencements que l'on pourrait qualifier de musicaux.

En bref, comment le compositeur vit-il sa relation à la radio : comme une approche singulière du sonore, un terrain d'expérimentation, une écoute sensible du monde ? Sans doute tout cela à la fois et c'est ce que nous aimerions montrer ici.

Notre démonstration englobe à la fois un parcours historique et une réflexion esthétique, fondée en particulier sur l'analyse des œuvres de six compositeurs ayant approché l'art radiophonique de quelque manière que ce soit - occasionnellement ou plus régulièrement.

La partie liminaire de notre étude est donc consacrée aux premières décennies du vingtième siècle. Dès la naissance de la radio, les compositeurs, comme les autres artistes, ont compris les possibilités de ce nouveau médium et en ont appréhendé les nouveaux outils technologiques. Si la naissance de l'art radiophonique est tributaire de l'invention d'une nouvelle technologie, son évolution esthétique est fortement liée aux courants artistiques avant-gardistes qui se développent dans les premières décennies du XXe siècle. Mentionnons ici les futuristes italiens, et leur nouvelle conception du son exposée par Luigi Russolo dans son livre *L'art des bruits* (1913), et plus particulièrement le contenu du manifeste « *La radia* », publié en 1933, important pour son approche novatrice du médium. Signalons également les formes expérimentales nées à la radio allemande au moment de la République de Weimar, en Allemagne (1917-1933), en observant, en particulier, l'activité de deux compositeurs de cette époque : Kurt Weill et Paul Hindemith.

L'analyse des œuvres radiophoniques et des travaux de Pierre Schaeffer, John Cage, Luciano Berio et Mauricio Kagel. Après 1940, ils ont joué un rôle si important qu'il nous a paru indispensable de les présenter. Par leurs apports, leurs conceptions et leurs positions, ils ont sans doute influencé et marqué l'art radiophonique de manière irréversible : son développement ne peut se concevoir sans leur contribution même s'ils sont issus de différents pays et de différentes cultures.

Nous avons étudié ces quatre compositeurs suivant un ordre chronologique. Ainsi nous avons commencé par examiner l'œuvre de John Cage et de Pierre Schaeffer pendant les années 1940-1950. À cette période, la radio présentait deux aspects : soit elle offrait en tant qu'institution, la possibilité de mener à terme des projets artistiques grâce aux moyens de production mis à disposition ; soit elle n'était qu'un studio dont on utilisait l'appareillage et les supports techniques. C'est en tenant compte de ces deux perspectives, que nous avons analysé le rôle déterminant de ces deux compositeurs dans l'évolution de l'art radiophonique .

Leur importance se situe à plusieurs niveaux : chez Pierre Schaeffer, l'art radiophonique le conduit à la musique concrète - cette dernière étant à plusieurs égards l'héritière d'une esthétique radiophonique. John Cage entretient une double relation avec la radio, créant des œuvres pour le médium ou utilisant le poste de radio de manière novatrice, comme un instrument. Par ces deux moyens, sont mis en évidence de manière frappante ses principes artistiques, reposant notamment sur un rapport entre l'art et la vie.

Dans le chapitre suivant, nous avons détaillé l'apport de Luciano Berio et de Mauricio Kagel à l'art radiophonique dans la deuxième partie du vingtième siècle.

Le premier a été le co-fondateur du *Studio de fonologia* de Milan. C'est dans ce studio qu'il a engagé, au cours des années 1950, ses premières expériences radiophoniques (qu'il a poursuivies bien au-delà). Elles sont un exemple de l'attitude du compositeur désireux de mettre la musique en relation avec

d'autres Arts. Elles se caractérisent autant par la richesse des recherches vocales que par les liens singuliers qu'elles entretiennent avec la poésie et la littérature.

Pour ce qui est de Mauricio Kagel, nous observerons son rôle novateur au sein de la WDR en Allemagne dès la fin des années 60. Dans sa démarche, le compositeur a abordé plusieurs genres, mais il est surtout considéré comme le créateur du théâtre instrumental, par lequel il met en question la forme du concert. L'aspect critique et transgressif de ses pièces musicales est présent dans ses œuvres radiophoniques avec autant, sinon plus d'acuité.

Dans la deuxième partie, « *Composer* » notre recherche se consacre à l'étude de l'objet radiophonique.

Elle est divisée en trois chapitres ; le premier rend compte de tous les matériaux radiophoniques et de leur fonction. Pour différencier les types d'éléments sonores qui la composent, nous nous sommes inspirés de la convention utilisée au cinéma pour désigner ceux qui font partie de la bande-son : parole, bruit, musique. Cette convention nous a semblé utile, parce que les éléments qui coexistent dans une œuvre de radio sont de la même nature qu'au cinéma. Toutefois, nous avons proposé une légère variante et, au lieu de « parole », nous avons utilisé l'expression « voix humaine », tout en gardant la même terminologie (bruit et musique) pour les autres.

Le deuxième chapitre de cette partie examine les problèmes inhérents à la mise en forme de l'œuvre depuis la prise de son jusqu'à sa dramaturgie. Pour aborder la mise en forme, nous avons étudié d'abord les étapes matérielles de réalisation. La prise de son (des matériaux à enregistrer) en constitue la première, suivie par le montage des éléments, opération technique, mais qui présuppose une certaine esthétique de l'œuvre, et enfin le mixage. Dans la mise en forme proprement dite interviennent des problèmes d'ordre structurel - le choix des procédés, la réflexion sur la dramaturgie - ainsi que des questions liées aux trois genres radiophoniques principaux : le documentaire, la fiction, le *Hörspiel*.

Enfin, le troisième chapitre est consacré à l'analyse du médium dans sa relation avec la création radiophonique : nous analysons l'incidence du médium sur la création des œuvres qui lui sont destinées. Que ce soit les conditions de production, de diffusion ou d'écoute d'une œuvre radiophonique, nous avons observé qu'elles conditionnent fortement son esthétique.

Créer une œuvre radiophonique au sein d'une radio donne au compositeur la possibilité de bénéficier de larges moyens de production : il peut disposer d'un studio d'enregistrement, d'une assistance technique ; il peut réaliser des reportages à l'extérieur, engager des musiciens ou des comédiens ; il peut enfin accéder librement à la discothèque et à la phonothèque de la radio et avoir à sa disposition une masse d'archives provenant d'autres stations, au niveau national et international. Mais le point essentiel reste le fait de travailler dans un certain cadre qui, tout en donnant les facilités que nous venons de citer, impose en même temps ses contraintes, dont la plus évidente est celle de devoir travailler en équipe.

Ensuite, dans ce même chapitre, nous avons abordé la question de l'écoute radiophonique. La pièce radiophonique est un objet d'écoute complexe, construit à partir d'une matière sonore composite, pour être entendu dans un certain cadre. Deux problèmes se posent au compositeur :

- 1) L'écoute est liée à la forme de l'objet.
- 2) L'écoute est liée à la situation de l'auditeur de radio.

Dans un premier temps, nous avons analysé l'écoute en tant que phénomène de perception, afin de définir, dans un second temps, les caractéristiques de l'écoute radiophonique. Enfin, nous avons tenté de déterminer l'influence de cette dernière dans la conception et dans la fabrication de l'œuvre radiophonique.

En dehors du cadre d'écoute, nous avons examiné un autre aspect qui conditionne la création radiophonique : la qualité de la diffusion et celle de la réception.

Pour ce qui est de la diffusion, on a remarqué que, depuis quelques années, le son diffusé sur France Culture (Radio France) est compressé¹⁰, ce qui met en valeur la voix et égalise tous les éléments sonores, rendant par là impossible l'écoute des plans d'un mixage, c'est ce qui caractérise non seulement les créations radiophoniques mais toute émission plus ou moins élaborée, diffusée sur cette chaîne.

En ce qui concerne la réception : bien que beaucoup d'auditeurs disposent d'une chaîne stéréo convenable, le compositeur doit imaginer que l'auditeur écoute aussi bien la radio à partir d'un poste muni d'un petit haut-parleur monophonique que dans sa voiture ou encore à partir d'un baladeur. Cependant, il est certain qu'au-delà de toute considération sur la qualité d'émission ou de réception, c'est la volonté d'écoute de l'auditeur, qui joue un rôle déterminant sur le désir de créer des œuvres pour le médium.

La troisième partie « Analyser » traite tout d'abord des méthodes d'analyse de l'œuvre radiophonique. La présentation d'œuvres radiophoniques de six compositeurs - qui témoignent de l'état de la création radiophonique en France dans les vingt dernières années en constitue ensuite l'éclairage nécessaire et logique. Ce sont les œuvres radiophoniques de François Bayle, Luc Ferrari, Jean-Yves Bosseur, Christian Rosset, Yann Paranthoën et Christian Zanési, qui ont été sélectionnées pour cette étude.

En effet, avant de nous livrer à un travail analytique, nous avons voulu affiner notre perception des œuvres par une étude sémiologique et informationnelle du message artistique et, par analogie, du message radiophonique. Nous avons ensuite consulté des ouvrages d'analyse concernant deux disciplines artistiques proches : le cinéma et la musique concrète. Nous abordons en fin de ce chapitre le problème de la transcription des œuvres sonores et donnons des exemples de transcriptions musicales et cinématographiques.

L'analyse des œuvres nous a permis d'observer comment les compositeurs inventent de nouveaux procédés, nourrissant ainsi l'art radiophonique de leurs recherches compositionnelles. Les traits de style d'un compositeur offrent la possibilité de cerner la façon dont celui-ci s'approprie le genre. Les compositeurs choisis développent des stratégies diversifiées dans l'approche de l'art radiophonique.

Les analyses que nous avons proposées révèlent, en effet, la richesse et l'originalité des procédés compositionnels mis en jeu en fonction de la diversité des approches du médium : espace de réflexion de son œuvre musicale (François Bayle), lieu de rencontres pour développer une collaboration entre artistes, (Jean-Yves Bosseur), espace de création d'une œuvre musicale avec des matériaux spécifiques (Luc Ferrari) ou d'une œuvre sonore originale (Christian Rosset).

La dernière partie de notre étude, « Composer et analyser », est plus particulière : elle constitue une mise en application de notre réflexion à travers la présentation d'une œuvre personnelle, la série d'études radiophoniques *Sports et divertissements d'Erik Satie*.

Cette réalisation se conçoit comme un prolongement complémentaire tout autant que réflexif. Il se présente en deux volets complémentaires : la pièce elle-même sur un support CD et son analyse. Diffusée sur France Culture en janvier 2001, elle a été pensée comme une création expérimentale capable de s'intégrer au médium et de s'adapter aux conditions particulières de cette chaîne.

Sports et divertissements d'Erik Satie est une série de dix pièces radiophoniques que nous avons composée, à partir de l'œuvre pour piano du même nom et du même compositeur.

¹⁰ - Compression : procédé permettant de réduire le volume (en bits) ou le débit (en bit/s) des données numérisées (parole, images, textes).

Nous l'avons choisie pour de multiples raisons : tout d'abord, en tant qu'interprète, nous avons des affinités profondes avec Satie et son univers poétique si singulier. Ensuite, son caractère dépouillé et son expressivité discrète conviennent parfaitement à l'espace théâtral, tout autant qu'à la scène aveugle de la radio. Enfin, la composante descriptive ou narrative des textes présents dans plusieurs œuvres musicales, nous laissait, en effet, entrevoir les riches possibilités d'une transposition radiophonique.

Nous avons pensé que *Sports et divertissements* s'y prêteraient mieux que toute autre œuvre en raison de son caractère résolument pluridisciplinaire, non seulement par la présence de dessins et de textes au sein de la partition, mais aussi par le graphisme et l'organisation même de la notation musicale. En effet, objet musical, plastique et littéraire la partition de *Sports et divertissements* constitue un cas extrême du genre : le graphisme musical y est conçu en fonction d'un dessin et d'un texte poétique.

Les multiples aspects de l'œuvre de Satie ne peuvent être appréciés qu'à travers la connaissance de la partition, ce qui reste le privilège de l'interprète : notre projet aspire à donner accès à la pluralité de l'œuvre par des moyens propres au langage radiophonique. L'ensemble se présente ainsi comme une lecture sonore des œuvres de Satie, dont le caractère tantôt parodique, tantôt naïf des propositions musicales et textuelles sont élargies et prennent sens au sein d'une partition multiple composée de sons, de bruits, de paroles.

Nous avons créé une série d'études radiophoniques, prenant la forme des *Hörspiele*, des pièces caractérisées par l'hétérogénéité aussi bien dans la forme que dans le choix des matériaux. Ces derniers sont constitués d'« objets trouvés » des sons à caractère réaliste provenant de reportages ou d'extraits de films qui se mêlent aux pièces musicales de Satie.

Dans le cadre de cette recherche, nous nous sommes attachés à détailler la réalisation de notre travail, depuis sa conception jusqu'à sa diffusion. Ce compte-rendu est suivi d'une analyse formelle de la série. Nous avons fait précéder l'ensemble d'un commentaire historique et analytique de l'œuvre de Satie.

Dans notre conclusion, après avoir résumé le contenu de notre thèse et dressé un bilan de la situation actuelle de l'art radiophonique en France, nous nous sommes projetée vers l'avenir pour observer les nouvelles perspectives offertes aux compositeurs dans ce domaine de création.

Ainsi, nous avons rappelé que tout au long de son histoire, la radio a éveillé l'intérêt des compositeurs : ils en ont exploré les possibilités et en ont fait un espace de création, de production aussi bien que de diffusion.

Nous avons remarqué ensuite que la France, pays étudié dans notre thèse, a connu une tradition de la création radiophonique comme en témoigne la fondation du « Studio d'essai » de Pierre Schaeffer en 1943 dont l'héritier, en quelque sorte, a été l'« Atelier de création radiophonique » de France Culture, institué en 1969. Il a non seulement donné aux créateurs un espace d'expression, mais a aussi contribué à une « grammaire » sonore fondée sur l'expressivité du son ainsi que sur ses potentialités musicales et dramatiques. Grâce aux réalisateurs et aux techniciens de la radio, ce langage expérimental a pu être intégré à la pratique radiophonique de France Culture, de France Inter et d'autres radios locales ou décentralisées.

Toutefois, et si l'on tient compte de l'évolution actuelle de l'art radiophonique en France, nous nous sommes obligés de constater un désintérêt croissant pour la création au sein de la radio publique, dans laquelle, il est vrai que la notion même d'auteur de radio tend à disparaître.

Nous observons qu'actuellement les changements technologiques ont modifié considérablement la situation de production. Les compositeurs n'ont plus besoin des studios de radio pour réaliser des œuvres sur support. Depuis l'arrivée de la technologie numérique, il est devenu possible de s'équiper et de produire chez soi. Malheureusement, composer une œuvre radiophonique hors de la radio ne garantit

pas sa propagation sur les ondes. En France, en effet, à de rares exceptions près qui concernent des échanges d'émissions, la radio publique ne diffuse ni n'achète de productions extérieures à elle : tout doit être réalisé avec ses équipes techniques et l'œuvre ainsi produite lui appartient ¹¹.

Il est vrai que les compositeurs ont toujours la possibilité de réaliser des compositions à caractère radiophonique et de les éditer sous forme de disque compact : c'est justement cela qui en train de se produire. En effet, beaucoup de compositions éditées sont appelées « radiophoniques » en raison des matériaux employés (voix parlée, sons environnants). Dans les catalogues discographiques spécialisés ¹² nous avons décelé un grand nombre d'œuvres de ce type. Par ailleurs, nous avons aussi remarqué que plusieurs compositions musicales ou acoustiques utilisent le poste de radio comme un objet sonore, pratique inaugurée par John Cage il y a plus d'un demi-siècle. Le procédé le plus fréquent aujourd'hui consiste à utiliser des ondes de radio, mélangées à des sons instrumentaux.

On peut se demander toutefois, si ces œuvres éditées sont vraiment radiophoniques. Au-delà d'une certaine esthétique, elles sont dépourvues d'une donnée essentielle, comme nous l'avons démontré dans cette étude, celle de la diffusion sur les ondes. De plus, elles sont souvent destinées à s'insérer dans des spectacles vivants (danse ou théâtre), à sonoriser l'environnement, à participer à des installations ou bien encore elles sont prévues pour des vidéos ou des cédéroms.

Cependant la nouvelle utilisation de lieux publics comme les musées, les galeries, les théâtres ou les salles de concert, permettent d'y expérimenter des systèmes de transmission et de diffusion qui ont leur rôle à jouer dans la rénovation de l'écriture radiophonique : les diffusions quadriphoniques, en multi canal 5.1 ou les effets tridimensionnels à travers une paire d'enceintes en sont sans doute les exemples les plus récents.

Enfin, malgré les difficultés que nous venons d'évoquer, l'art radiophonique continue à se manifester de manière certes plus restreinte mais encore vivante et créative et de nombreux concours et festivals prolifèrent ¹³.

En parallèle, des recherches formelles se sont développées au sein à la WDR3, en Allemagne depuis les années 80, visent à modifier l'écoute par l'ajout d'éléments visuels. Le *Hörspiel* est apparu ainsi associé à des formes de représentation publique. Des œuvres radiophoniques ont été simultanément présentées en public et diffusées sur les ondes. Reste à savoir si ces écarts ou ces extensions de l'œuvre radiophonique hors de son contexte lui permettent de garder sa spécificité. Si l'on peut contester le passage du cadre intime à la diffusion de l'œuvre sur haut-parleurs, l'on peut aussi approuver le caractère didactique d'une démarche qui met en scène la fabrication même du *Hörspiel*.

En France, certaines œuvres radiophoniques importantes ont été présentées en concert ¹⁴. De même, la plupart des œuvres analysées dans notre travail ont également été données en concert ¹⁵ ou ont fait l'objet d'une édition discographique ¹⁶.

¹¹ - L'auteur producteur n'est pas propriétaire de l'œuvre diffusée. Elles appartiennent tout d'abord à Radio France, puis à l'INA (Institut National de l'Audiovisuel).

¹² - www.metamkine.com

¹³ - C'est le cas depuis une dizaine d'années, en France, de ceux organisés par « Phonurgia Nova » à Arles et par « La Muse en circuit » à Alfortville. Dans d'autres pays d'Europe, en Australie ou au Mexique plusieurs festivals et concours sont nés au sein de différentes radios publiques. Citons parmi les plus remarquables: en Allemagne, WDR Ars Acustica, depuis 1968 et SFB international digital radio ; en Autriche la Kunstradio depuis 1987 ; en Australie : l'ABC The listening Room (1988) ; en Italie, Audiobox 1982 (succédant à Fonosfera 1978/79) ; au Mexique : La Biental internacional de radio, depuis 1996.

¹⁴ - Yann Paranthoen, *Moments de radio (1957-1992)* ; concert organisé par le GRM (Groupe de recherches musicales) de l'INA à la salle Olivier Messiaen de la Maison de la radio, le 14 juin 1993.

¹⁵ - *Portrait d'Irène Zack* Yann Paranthoen, *Portrait sans visage* de Christian Zanési, *Son vitesse-lumière* de François Bayle, *L'escalier des aveugles* de Luc Ferrari.

Actuellement, le développement des radios web ainsi que celui des sites d'écoute apportent une nouvelle dimension à l'art radiophonique : la possibilité de diffuser des œuvres sur Internet. Ces dernières sont composées dans un cadre privé et diffusées sans passer par les systèmes hertziens. Est-ce une solution pour l'avenir du genre ? Outre les problèmes techniques de réception - l'ordinateur ne permet pas pour l'instant une écoute suffisamment fiable ni de bonne qualité - un autre problème, lié à l'essence même du phénomène radiophonique, est posé. Comme nous l'avons vu, en effet, ce qui caractérise la radio est la diffusion massive, la potentialité d'une œuvre à être écoutée par un grand nombre au même moment. Cette communauté d'écoute n'est pas imaginable sur Internet qui se caractérise par l'atomisation des expériences : l'œuvre est reçue individuellement à n'importe quel moment par un auditeur disponible qui navigue sur le réseau. Ainsi exposée, elle devient un document parmi les millions qui transitent sur le web.

Dans les dernières décennies, cependant, des artistes ont commencé à explorer les possibilités comme les limites de ce médium : les œuvres télématiques qui font intervenir deux ou plusieurs stations de radio en sont les témoignages. Dans ce sens, Bill Fontana a réalisé des expériences de ce genre au studio *Akustische Kunst* de la WDR3 à Cologne¹⁷. Plus récemment, des expériences télématiques ont été réalisées à l'*ORF Kunst radio* en Autriche¹⁸.

Dans de tels projets, le résultat artistique compte moins que la situation interactive qu'il provoque : ce qui compte ce n'est pas tant l'objet à diffuser que la diffusion elle-même. On pose donc comme geste artistique l'exploration du médium, exploration de ses spécificités dans la transmission des sons ainsi que dans la création des processus. La réalisation de tels projets demande, cependant, l'accord et la participation des radios prêtes à s'engager dans des aventures artistiques novatrices.

En conclusion on peut avancer que l'avenir de l'art radiophonique ne dépend pas seulement des créateurs mais surtout de la politique des radios et de la place qu'elles accordent à la création au sein du médium.

Nous pensons que la radio doit continuer à offrir un espace d'expérimentation pour les artistes afin qu'ils puissent y élaborer des œuvres novatrices susceptibles d'être écoutées par le plus grand nombre. Dans ce domaine, multiples sont les options qui se présentent désormais aux compositeurs : créer des œuvres à caractère radiophonique qui utiliseraient d'autres canaux de diffusion, imaginer des pièces mixtes qui intègrent les œuvres radiophoniques dans des formes de représentation ou encore inventer des nouvelles manières de faire intervenir le médium dans leurs compositions sont parmi les plus fécondes et les plus riches de potentialités. Si la radio, à l'heure d'Internet, continue à être un outil de communication et d'information, elle peut et elle doit également demeurer un lieu de création.

Andréa Cohen, Paris, 2007

¹⁶ - *Mémoire d'oubli* de Jean-Yves Bosseur (MFA Musique française d'aujourd'hui Mandala, MAN 4803, CM 201, 1992) et *L'escalier des aveugles* de Luc Ferrari.(MUSIDISC 201302, 1991).

¹⁷ - *The ear bridge Cologne - San Francisco* (1987) et *The sound bridge Cologne-Tokyo* (1993) : deux radios sont connectées par satellite et diffusent simultanément des sculptures sonores créées par l'artiste à partir de la captation de sons urbains.

¹⁸ - *Horizontal radio* (1995) et *Rivers and bridges* (1996) : un système électronique fait intervenir la radio avec d'autres modes de communication (téléphone, télécopie, Internet) pour mettre en relation des artistes de trois continents.



**Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine
10, Esplanade des Antilles
33607 Pessac Cedex – France
Tél. + 33 6 61 90 78 41 / + 33 5 56 84 45 73
Mail : grer.mail@club-internet.fr
Site Internet : <http://www.grer.fr>**