



# **Narration par la voix en fiction radio. Définition et étude du déboîtement.**

Louis-Julien PANNETIER

Mémoire de Master 2 – Spécialité Son

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *Martinaise*

Directeur de mémoire interne : Éric Urbain  
Directrice de mémoire externe : Mariannick Bellot  
Responsable universitaire : Corsin Vogel  
Rapporteur : Jean Rouchouse

Novembre 2021

## Résumé

Le travail de mémoire se base sur une interrogation issue des producteurs de fiction radiophonique francophones à la fin des années 2010. Comment la voix peut-elle nourrir la mise en scène en fiction radiophonique ?

La première partie du travail consiste à reconsidérer la narration et ses enjeux dès la base, donc dès la littérature. L'étude de la narratologie et d'une fiction en particulier amène à parler du phénomène de déboîtement. Le déboîtement est un effet de mise en scène qui vise à modifier le narrataire d'une voix en cours d'œuvre. Cet effet permet de réinvestir émotionnellement un auditeur dans une œuvre. La suite du travail vise à mettre en place ce phénomène de déboîtement et d'en mesurer les effets.

Avant tout, il convient de mieux définir les statuts des voix en fiction radio. Le déboîtement joue sur le changement de narrataire des voix et le statut des voix en radio. Afin de proposer une classification des voix, quatre professionnels de radio ont été sollicités. Grâce aux discussions partagées avec eux, les voix de radio ont été définies suivant quatre groupes. Il est possible d'envisager un déboîtement entre deux statuts de ce groupe.

L'expérience mise en place auprès de 53 personnes consiste à écrire et réaliser une fiction radiophonique qui contient un effet de déboîtement. Une partie du groupe écoute une version contenant l'effet de déboîtement, et une autre écoute la même œuvre ne contenant pas l'effet de déboîtement. Les sujets de chaque groupe répondent ensuite à un questionnaire visant à quantifier les émotions qu'ils ont ressenties. Cette expérience n'a pas donné les réponses escomptées, mais a permis de confirmer le statut particulier de la voix narratrice dans la bande son de fiction radiophonique.

## **Abstract**

The dissertation work is based on a question that arose from the producers of French-language radio fiction at the end of the 2010s. How can the voice nourish the staging in radio fiction?

The first part of the work consists in reconsidering the narration and its stakes from literature. The study of narratology and of a fiction in particular leads us to talk about the phenomenon of debunking. The debunking is an effect of staging which aims at modifying the narratee of a voice in the course of work. This effect reinvests a listener in a radio drama . The continuation of the work aims at setting up this phenomenon of debunking and at measuring its effects.

First of all, it is advisable to better define the statuses of the voices in radio fiction. The debunking plays on the change of narrator of the voices. But the narrator is intimately linked to the status of the voices found in radio fiction. In order to propose the classification of radio voices, four radio professionals were solicited. Thanks to the discussions shared with them, the radio voices were defined according to four statuses. It is possible to consider a debunking between two statuses of this newly defined group.

The experiment set up with 53 people consists of writing and producing a radio fiction that contains a debunking effect. One part of the group listens to a version containing the debunking effect, and another listens to the same work not containing the debunking effect. The subjects in each group then answered a questionnaire aimed at quantifying the emotions they felt. This experiment did not give the expected answers, but allowed to confirm the particular status of the narrating voice in the soundtrack of radio fiction.

## **Mots clefs :**

Fiction, radio, narration, histoire, voix, personnage, émotion, scénario, réalisation.

## Remerciements

Je remercie Mariannick Bellot, Éric Urbain et Corsin Vogel de m'avoir suivi durant tout ce travail et d'avoir pris le temps de relire ce texte avec attention.

Merci à Katell Guillou, Sabine Zovighian, François Pérache et Benjamin Abitan pour leur temps et leurs précieux conseils. Merci également à Élodie Fiat d'avoir répondu très tôt à mes premières interrogations. Merci aussi à Hugo et Loryne, parler du mémoire presque quotidiennement a été salutaire. Merci à Thomas pour son aide précieuse et son enthousiasme.

Merci à Victoria, Arthur, Line, Fany, Thomas et Aurélien pour avoir bien voulu prêter leurs voix à la partie pratique de mémoire.

Ce travail vient conclure trois années d'études merveilleuses, je suis très reconnaissant d'avoir pu les vivre. Je ressors de cette parenthèse un peu plus vieux, mais surtout plus serein. Je remercie tout le corps enseignant et administratif de l'ENS Louis-Lumière, ainsi que tous les intervenants et intervenantes que j'ai pu y croiser, et particulièrement celles et ceux qui m'ont inspiré.

Je remercie aussi mes camarades de la promotion son 2021. Nous sommes resté.e.s soudé.e.s jusqu'au bout, et passer ces années auprès de vous m'a permis de grandir, de m'amuser, de créer et de m'ouvrir comme jamais je ne l'avais fait auparavant. Vivre n'est qu'un jeu.

Merci aux potipotes. Je ne vais pas toutes et tous vous nommer, il faut garder ça lisible, mais si on a dansé ensemble sur du Yelle, vous êtes concerné.e.s. Les années qui viennent s'annoncent très belles maintenant qu'on se connaît.

Merci aussi aux « vieux potes », qui partagent ma vie depuis vingt ans pour certain.e.s, et qui ont toujours été là, même quand je me laissais absorber trop longtemps par ce monde nouveau. Votre soutien, depuis mes premières années de reconversion professionnelle, jusqu'à aujourd'hui, a été très précieux. Briac, je te fais un update dès qu'on se voit.

Je remercie mes parents pour leur aide depuis toutes ces années. C'est grâce à vous que je peux aujourd'hui m'épanouir. Merci à ma sœur d'avoir toujours cru en moi et d'avoir toujours soutenu mes choix, même quand moi je n'y croyais pas tant.

A Marine enfin. Ton aide, ta gentillesse, ta patience, et ta curiosité pour ma nouvelle vie m'a permis de la vivre pleinement.

Vive la radio.

## Sommaire

<b>Résumé</b> .....	2
<b>Abstract</b> .....	3
<b>Remerciements</b> .....	4
<b>Sommaire</b> .....	6
<b>Avant-Propos</b> .....	8
<b>Introduction</b> .....	10
<b>I) Narratologie et fiction radio</b> .....	12
1) Création radiophonique en 2021 en France .....	12
2) Place du narrateur dans le récit .....	14
a) <i>Frontières en littérature</i> .....	14
b) <i>Retranscription du discours</i> .....	16
c) <i>Narration par la voix en fiction radio</i> .....	18
3) D'autres vies que la mienne, support d'analyse .....	22
a) <i>Présentation de l'œuvre</i> .....	22
b) <i>Le livre audio</i> .....	24
c) <i>La dramatique</i> .....	27
4) Le déboîtement .....	28
a) <i>Principe du déboîtement</i> .....	28
b) <i>Exemples d'utilisation dans la fiction radio</i> .....	29
<b>II) Classification des voix de radio</b> .....	35
1) Première classification des voix de radio .....	35
2) Rencontres et discussions avec des professionnels de la radio .....	37
a) <i>Le but des rencontres</i> .....	37
b) <i>Thèmes émergeant des discussions</i> .....	38
3) Écrire avec la voix .....	44
a) <i>La voix comme canal d'information</i> .....	45
b) <i>Projection mentale en fiction radio</i> .....	46
c) <i>Transmission d'émotions par la bande son</i> .....	49
4) Cas particulier de la voix narratrice .....	50
a) <i>Le narrateur/personnage</i> .....	51
b) <i>Le chœur/narrateur</i> .....	54

c) <i>Voix mono et voix stéréo</i> .....	55
5) Nouvelle classification des voix de radio.....	56
a) <i>Voix off</i> .....	57
b) <i>Chœur-narrateur</i> .....	57
c) <i>Personnage-narrateur</i> .....	57
d) <i>Voix d'action</i> .....	58
<b>III) Expérience sur le déboîtement</b> .....	59
1) Problématique .....	59
a) <i>Déboîtement entre quel et quel statut ?</i> .....	59
b) <i>Par quel moyen mettre en place le déboîtement ?</i> .....	60
c) <i>Quel est le but recherché par ce déboîtement ?</i> .....	60
2) Écriture et réalisation de <i>Martinaise</i> .....	61
a) <i>Disco Elysium, support d'adaptation</i> .....	61
b) <i>Écriture du chœur-narrateur</i> .....	65
c) <i>Le fil de l'enquête</i> .....	66
d) <i>Réalisation</i> .....	67
3) Expérience .....	72
a) <i>Protocole expérimental</i> .....	72
b) <i>Présentation des résultats</i> .....	75
c) <i>Interprétation des résultats</i> .....	82
d) <i>Le public face à la mise en scène en fiction radio</i> .....	85
<b>Conclusion</b> .....	88
<b>Bibliographie &amp; Corpus</b> .....	90
<b>Ouvrages littéraires</b> .....	90
<b>Livres Audio</b> .....	91
<b>Webographie</b> .....	91
<b>Corpus d'œuvres</b> .....	92
<b>Annexes</b> .....	93
<b>Annexe 1 : Interview de François Pérache</b> .....	93
<b>Annexe 2 : Interview de Sabine Zovighian</b> .....	101
<b>Annexe 3 : Interview de Katell Guillou</b> .....	107
<b>Annexe 4 : Interview de Benjamin Abitan</b> .....	112
<b>Annexe 5 : Scénario de la fiction Martinaise</b> .....	118
<b>Table des figures</b> .....	126

## Avant-Propos

La radio, comme medium d'information ou comme support d'œuvre artistique, résonne en chacun et en chacune de manière singulière. Pour moi, c'est le jingle de RTL avec ses trompettes qui sonnaient les heures. Véritable madeleine de Proust sonore, elle renvoie à ce moment de la journée entre deux eaux, où quelqu'un s'affairait dans la cuisine pendant que je regardais la télévision et les programmes de grands, l'heure des dessins animés étant passée depuis longtemps. Cette pratique d'adulte, qui consiste à mettre la radio en fond pendant qu'on fait autre chose, je l'ai intégrée dès ces trompettes, pour vite la reproduire avec mes propres références. La radio qui accompagne, qui rythme la vie quotidienne, qui donne le top départ lors des routines, cela a été ma consommation, comme beaucoup avant moi et comme sûrement beaucoup après moi. Seulement, ayant grandi dans les années 90, j'ai bâti mes références culturelles avec l'actualité de mon temps, et ces trompettes de RTL m'ont toujours semblé datées. C'était le monde des grands qui préparent le poulet. Mon monde c'était celui d'un internet balbutiant et des jeux vidéo. Au début des années 2000, j'ai plongé la tête la première dans le jeu en ligne, pour assez vite en ressortir, trop influencé par un entourage qui n'estimait pas vraiment cette sous-culture, elle qui avait pourtant déjà conquis des sphères très grand public. Avec les jeux vidéo, je jouais à l'adulte, dans un univers mon identité était celle que je me construisais, où finalement on joue au grand en permanence, où on a des routines de grand. Et les grands ils écoutent la radio. Donc, comme une génération entière, j'ai cumulé le jeu en ligne et l'écoute de fictions radios, les musiques des jeux devenant à la longue trop répétitives. Les fictions de la radio, nommées alors saga mp3, avaient pour nom *le Donjon de Naheulbeuk* et *Les 2 minutes du peuple*, et se téléchargeaient sur des sites spécialisés ou sur des forums. Ces œuvres ont intégré ma routine, mes trompettes RTL c'était l'interprétation du *Tourdion*<sup>1</sup> dans l'épisode 1 du *Donjon de Naheulbeuk*. Vieilles de vingt ans et à l'humour probablement daté, ces fictions ont forgé mon amour pour le son seul, amour qui n'a pas décliné en deux décennies. C'est tout naturellement que le choix du sujet de ce mémoire s'est orienté vers celui de la radio. Pour rendre hommage aux œuvres fondatrices, pour surprendre l'adolescent que j'étais, lui qui

---

<sup>1</sup> Chant populaire du XVIème siècle

n'aurait jamais cru qu'on puisse parler de ses aventures de « geek » avec autant de sérieux aujourd'hui.

## Introduction

Le domaine de la création radiophonique jouit d'une histoire riche et de nombreux mouvements. Faisant partie de ce qui est revendiqué comme le 8<sup>ème</sup> art, englobant tous les arts médiatiques, la radio propose sous des formes diverses des propositions narratives, ancrées ou non dans le réel. Du côté du documentaire on pensera aux œuvres de Yann Paranthoën, dont la carrière s'étend de la fin des années 60 au début des années 2000, ou aux séries documentaires de France Culture, *Les pieds sur Terre* ou *La série Documentaire* pour ne citer qu'elles. La fiction n'est pas en reste, possédant ses représentants francophones autant dans les radio nationales, Radio France en France la RTBF belge par exemple, que dans les créations des radio associatives ou indépendantes disponibles par internet. A l'approche du centenaire de l'art radiophonique, celui-ci a vu grandir le rang de ses amateurs et de son public.

L'essor du son seul en 2021 est dû aussi bien à l'arrivée de nouvelles productions et de pratiques d'écoutes, qu'à l'appétit renouvelé d'un public pour le son seul. Les différents articles de Médiamétrie qui traitent du son seul ne cessent d'expliquer combien cette frange de la création a pris de l'ampleur ces dernières années. Pourtant, le son seul fait face à une grande difficulté pour ce qui est de convaincre un nouveau public dans le domaine de la fiction. Dans l'article du journal Libération de Jérôme Lefilliatre de 2019 intitulé *Fictions audio, la loi des séries*, Joël Ronez, cofondateur de Binge Audio explique : « *Il y a une difficulté organique : en audio, il est plus difficile de suivre une histoire avec de multiples personnages, des dialogues.* ». La narration en son seul est, d'après lui, plus compliquée que pour des medias qui pourraient se reposer sur le support visuel par exemple. En radio il ne reste plus que les sons et parmi eux, la voix, celle-ci étant très répandue dans les œuvres audiovisuelles. De cet enjeu décrit par Joël Ronez a découlé une question à l'origine de mon travail de recherche : quels sont les moyens par lesquels la voix peut servir la mise en scène en fiction radio ?

La première partie de ce travail de recherche consistera à analyser grâce à la narratologie, la science de la narration, l'importance de la voix dans la narration en radio. Après un rapide état de l'art concernant la création radiophonique en France en 2021, les écrits de narratologie permettront de définir les enjeux de la narration, du point de vue et de la place du narrateur dans les récits. Ensuite, on verra que la

voix est centrale en fiction radio, d'une part parce qu'elle structure naturellement l'espace sonore, et parce qu'elle permet de transposer le discours écrit à l'oral de manière fluide et diversifiée. Afin de mieux comprendre les différentes possibilités offertes par la voix pour la narration, une fiction radio de France Culture *D'autres vies que la mienne*, servira d'exemple pour définir plus précisément la fiction radio, en faisant un détour par le livre audio. La fin de cette première partie mettra en lumière un effet de mise en scène particulier, le déboîtement. Cet effet, dont le but est de réinvestir l'auditeur de la fiction au plus proche du récit et de l'œuvre, joue sur les statuts de voix qu'on peut retrouver dans les fictions radiophoniques. La suite du mémoire consistera à mieux comprendre cet effet et à en proposer une mise en application. Le déboîtement se basant sur une manipulation du statut des voix de radio, ces statuts ont besoin d'être précisés.

La deuxième partie du travail vise à approfondir l'utilisation de la voix dans la fiction radio, et d'en tirer une classification des voix en radio. Une première classification, reprenant les termes issus du cinéma de voix off, *in*, intérieure, permet d'établir un premier vocabulaire. A l'issue de la deuxième partie, ces trois catégories sont redéfinies et quatre nouveaux statuts, remplaçant les précédentes, sont proposées pour englober les possibilités que la fiction radio offre. Quatre professionnels de la radio ont été interrogés afin qu'ils livrent conseils et points de vue sur l'utilisation de la voix en fiction radio. De ces interviews on peut extraire cinq thèmes, sur lesquels les interviewés sont ou non d'accord. Ces thèmes servent à établir la classification des voix sur laquelle se termine cette deuxième partie.

La dernière partie du mémoire consiste à réaliser une expérience de déboîtement entre deux des quatre statuts définis dans la classification des voix. Cette expérience cherche à reproduire les effets du déboîtement par le mixage uniquement. Une fiction a été écrite et réalisée pour mettre en place cette expérience. Mixée de deux manières, avec et sans déboîtement, un protocole de test permet de mesurer les émotions ressenties par une version qui contient un déboîtement, par rapport à une version de mixage qui n'en contient pas. Les résultats de ces tests, réalisés auprès d'un panel de 53 sujets, mettent en avant la faiblesse d'un déboîtement qui n'aurait pas été pensé avant la phase de réalisation.

## **I) Narratologie et fiction radio**

### 1) Création radiophonique en 2021 en France

Cette recherche se situe en 2021, en France, au moment où le podcast, terme regroupant de très nombreuses créations radiophoniques à écouter en ligne, séduit un auditoire toujours plus important. Les études de Médiamétrie, organisme de statistique étudiant les habitudes de consommation des Français vis-à-vis de divers media, vont dans ce sens. On distingue deux types de podcasts : la rediffusion d'émissions de radio « traditionnelle », et le podcast natif. Par radio « traditionnelle » il faut comprendre les stations historiques qui diffusent encore en ondes hertziennes sur leurs territoires. On y inclura notamment les radios publiques Radio France, la Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), Radio Télévision Suisse (RTS), ainsi que les radios privées, comme Europe 1 ou RTL en France par exemple, ou les radios associatives comme les Radio Campus. Le podcast dit natif lui ne concerne que les œuvres produites pour être diffusées sur des plates-formes d'écoute de podcast. On pensera donc à Binge Audio, Arte Radio, ou aux podcasts indépendants comme Fin Du Game, le Floodcast et beaucoup d'autres. Dans un article du site Médiamétrie, *Le podcast, un format à fort potentiel*, Rodolphe Desprès, Directeur d'études et de clientèle à Médiamétrie, explique à propos de la popularité grandissante du podcast natif: « *L'offre est croissante avec de plus en plus d'acteurs qui en proposent, et des contenus de mieux en mieux mis en avant. [...] la consommation suit cette dynamique avec une croissance des auditeurs mensuels de près de 50% en un an.* ». Il y a de plus en plus de demande dans ce domaine, et donc des enjeux de plus en plus forts pour se démarquer.

En se basant sur les chiffres fournis par Médiamétrie dans d'autres études, on peut affirmer que les programmes les plus populaires sont les programmes d'information et de documentaire. La création radiophonique englobe, outre les programmes issus d'émissions hertziennes, les podcasts natifs d'information et de discussion, la fiction radiophonique. Cette forme d'art qui est, comme on le verra, apparue il y a quasiment 100 ans, profite également de cet élan du public vers le son seul. Dans cette dynamique, outre les acteurs historiques du domaine qui continuent

à produire ce genre de contenu, principalement les radio publiques, de nouvelles plates-formes de production et de diffusion voient le jour. On peut citer pêle-mêle Spotify, Deezer, Paradiso, Audible, Binge etc. De plus, France Culture a créé *Le Fonds de podcasts natifs en fiction* en 2017, allouant des aides à l'écriture et à la production de fictions radio. La notoriété des œuvres produites en France est renforcée par l'existence divers prix français ou internationaux, comme Le prix de la création documentaire radiophonique du festival Longueurs d'ondes, le prix Europa, ou le Prix Italia.

Dans ces nouvelles habitudes de consommation, le podcast natif, diffusé uniquement par internet, cherche encore ses marques d'un point de vue économique : service gratuit ou payant, avec ou sans publicité ou partenariats commerciaux, avec ou sans possibilité pour l'auditeur de rémunérer directement l'auteur.ice du programme. « *C'est un tout nouveau marché. Son développement va prendre du temps car il n'y a pas d'habitude de consommation.* » explique Mathieu Gallet, ex-PDG de Radio France, au journal Libération (Lefiliatre, 2019). Ces questionnements sont doublés dans la fiction d'une autre problématique qui est celle de l'utilisation de codes artistiques. Dans l'article de Libération cité plus haut, Joël Ronez, cofondateur de Binge Audio explique : « *Il y a une difficulté organique : en audio, il est plus difficile de suivre une histoire avec de multiples personnages, des dialogues* ». Lorenzo Benedetti, fondateur de Paradiso, structure de production de podcast, dans ce même article, ajoute : « *Netflix a été porté par la série House of Cards. Le marché du podcast se cherche son House of Cards* ». Il y a une importance stratégique pour ces plateformes de proposer des œuvres singulières et impactantes, car, comme le précise Lorenzo Benedetti à nouveau : « *Toutes les plateformes vont y aller [ à la fiction ].* » (Lefiliatre, 2019)

Le présent mémoire s'inscrit ainsi dans cette nouvelle dynamique d'écoute pour la création radiophonique et ces interrogations que se posent les structures de production. Quels sont les effets de mise en scène, propres à la fiction radiophonique, susceptibles de provoquer des émotions pour l'auditeur ? Afin de trouver ce type d'effet, détricotons la narration en fiction radio. L'étude de la narratologie, la science de la narration, ainsi qu'une plongée dans des fictions radio existantes, permettra de mettre en évidence un effet de mise en scène, le déboîtement, qui sera expérimenté par la suite dans le mémoire.

## 2) Place du narrateur dans le récit

Depuis *la Poétique* d'Aristote, on peut considérer que toute histoire contient au moins deux niveaux. Le premier est celui des faits, de leur enchaînement. Quels sont les personnages qui évoluent dans cette histoire ? Quels sont leurs buts ? Où vont-ils ? D'où partent-ils ? Ces faits composent la brique élémentaire du récit qui veut être raconté. Sans eux, le récit n'existe pas. Pourtant, ils ne suffisent pas à le constituer. Tant qu'ils ne sont pas énoncés, les faits restent des faits. Pour devenir une histoire, ils doivent être énoncés, à l'écrit ou à l'oral, d'une manière même sommaire. C'est ce qui constitue le second niveau de l'histoire. C'est au moment de cette énonciation que le récit naît, et cette énonciation se fait depuis un point de vue. La science de la narration, la narratologie, s'attache à expliciter les différents points de vue et la place du narrateur dans le récit.

### a) *Frontières en littérature*

Dans *Figures III*, Gérard Genette décortique les processus narratifs de la littérature et il y fait la distinction entre le mode et la voix. Par mode il entend « *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ?* » et par voix : « *qui est le narrateur ?* » (Genette, 1972, p.245). Pour éviter les confusions entre les termes, Genette préférera les englober dans celui de *foyer narratif* proposé par Cleanth Brooks et Robert Penn Warren (1943). Il traduit alors un tableau à quatre entrées permettant de décrire ce foyer :

	ÉVÉNEMENTS ANALYSÉS DE L'INTÉRIEUR	ÉVÉNEMENTS OBSERVÉS DE L'EXTÉRIEUR
<i>Narrateur présent comme personnage dans l'action</i>	(1) Le héros raconte son histoire	(2) Un témoin raconte l'histoire du héros
<i>Narrateur absent comme personnage de l'action</i>	(4) L'auteur analyste ou omniscient raconte l'histoire	(3) L'auteur raconte l'histoire de l'extérieur

Figure 1 Le foyer narratif

Dans la case (1), les événements de l'histoire sont analysés de l'intérieur et le narrateur est un personnage de l'action. On est donc dans le cas de figure où le héros raconte son histoire à la première personne, comme dans *L'étranger* d'Albert Camus et son célèbre incipit « *Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas* ». Ce point de vue intérieur à l'histoire est raconté en « je » car le personnage et le narrateur sont, dans ce cas, confondus.

Dans le cas où le narrateur n'est pas le personnage principal, il est toujours possible de les faire raconter par un personnage de l'action. La case (2) concerne donc les cas où un témoin raconte l'histoire du héros. Dans *La horde du contrevent* d'Alain Damasio, le point de vue est sans cesse en mouvement, passant d'un personnage à l'autre des 23 qui composent la horde du titre. L'ensemble des péripéties que le groupe traverse, et notamment les actions particulières de chacun et chacune, est décrit directement par un personnage de l'histoire qui en est témoin. « *Erg enchaîne trois loopings arrière. Il monte ensuite à la verticale. Il va se perdre parmi les nuages effilochés qui voilent la lune. [...] Au loin, la fête fréole bat toujours son plein. Les cuivres nous parviennent encore. Nous rassurent presque. Il faut que Erg utilise une de ses hélices* » (Damasio, 2014, p.538)

Néanmoins, il est tout à fait possible de dissocier le narrateur du personnage, tout en gardant le même point de vue (case 4). On change alors de voix mais pas de mode. Dans ce cas, le narrateur est plus proche de l'auteur omniscient qui raconte l'histoire de son personnage et retranscrit ses pensées, ses voix intérieures. Dans cette case (4), on trouve par exemple une grande partie des chapitres des *Harry Potter* à quelques exceptions près. « *Harry se sentit si désarmé qu'elle ait jugé ses paroles dignes d'être retenues à l'égal du Livre des sorts et enchantements qu'il ne chercha pas à discuter.* » (Rowling, 2020, p.210)

Enfin, dans le dernier cas et la case (3), l'auteur reste extérieur à une histoire dont le point de vue est lui aussi extérieur. Il retranscrit, plus qu'il n'écrit, les actes et les paroles. On peut penser à *Fondation* de Isaac Asimov (2009) qui retrace l'histoire sur plusieurs centaines d'années d'une galaxie au travers des vies de nombreux protagonistes. Quand un chapitre se termine, le suivant commence quelques décennies plus tard, ailleurs et face à des événements tous nouveaux. Le chapitre 35 présente un nouveau personnage comme suit : « *Le commodore Asper se proclamait un homme du peuple. Une couronne de longs cheveux gris, vestige de sa splendeur capillaire passée, retombait mollement sur sa nuque et ses épaules. Sa chemise aurait eu besoin d'un bon coup de fer, et il parlait du nez.* » (Asimov, 2009, p.216)

Genette précise qu'il n'est pas obligatoire pour un auteur de rester fidèle au foyer narratif dans lequel il a débuté son œuvre. Il cite pour cela Lubbock qui exige que le romancier soit « *fidèle à quelque parti, et respecte le principe qu'il a adopté* ». Genette de préciser « *pourquoi ce parti ne serait-il pas la liberté absolue et l'inconséquence* ». (Genette, 1972, p.252).

Le choix de la case dans laquelle on souhaite faire évoluer un récit a des conséquences sur la manière dont on retranscrit par la suite les éléments du récit, le discours notamment.

#### *b) Retranscription du discours*

Genette, toujours dans *Figures III*, évoque d'une part le récit d'événement et d'autre part le récit de paroles (Genette, 1972, pp. 225-244). A propos du récit d'événement, il s'agira toujours d'une « *retranscription du (supposé) non-verbal en*

*verbal* » (Genette, 1972, p.226). Il s'agit de faire récit de description ou d'actions. Ce récit transporte toujours une part d'illusion dont la crédibilité dépend de la relation qui existe entre l'émetteur et le récepteur, l'auteur et le lecteur. La crédibilité ou le ressenti qu'on accorde au récit d'événements ne dépend pas que de la qualité du texte, mais du lecteur, de l'époque à laquelle il vit et d'autres variables indépendantes de l'écrit. Condamné à devoir se confronter à de multiples filtres, le récit d'événements s'oppose au récit de paroles, qui, lui, peut jouir d'une capacité à être, pour Genette, une « *imitation absolue* ».

Dans *Mortimer* de Terry Pratchett, le personnage de La Mort cherche un nouvel apprenti et propose au jeune Mortimer de le rejoindre en ce sens. « *C'est intéressant, dit lentement Morty. J crois que j'aimerais essayer* ». (Pratchett, 2014, p.26). A priori, ce que le lecteur peut lire de cette phrase prononcée par le personnage de Morty, « *c'est intéressant. J crois que j'aimerais essayer* » est la retranscription exacte de ce que dit le personnage dans sa réalité. Le narrateur, selon Genette, ne raconte pas la phrase du héros, ni ne l'imité, il la recopie. La notion de recopie peut toutefois apparaître bancale pour les œuvres de fiction. Recopie-t-on la fiction ? Par définition, celle-ci n'est pas réelle. Cette recopie n'est pas non plus la seule possibilité pour Genette de transcrire le discours des personnages. Il définit le discours narratif suivant trois catégories. (Genette, 1972)

La première serait le discours **narrativisé** ou **raconté**. Il consiste en l'état le plus distant du texte que prononce le personnage, celui-ci n'étant pas retranscrit. Le discours est décrit comme un acte et non comme une parole. Terry Pratchett aurait alors écrit : « *Morty exprima son intérêt.* » On omet le discours, qu'il soit prononcé ou intérieur, dans sa forme écrite et on ne retransmet que l'acte qui consiste à émettre ce discours. Le discours est totalement réapproprié par le narrateur et laisse au lecteur le soin d'apporter l'interprétation qu'il souhaite au fait par exemple « d'exprimer son intérêt ».

La deuxième catégorie contient le discours **transposé** qui s'exprimerait, à nouveau avec le même exemple, ainsi : « *Morty dit à la Mort, à son père et à son oncle que la proposition l'intéressait* » On se rapproche ici davantage de la parole « réellement » exprimée. Le narrateur ne retranscrit pas le discours dans cette forme, mais le condense pour se l'approprier et l'exprimer suivant son champ lexical.

C'est comme si le narrateur agissait en tant que témoin de la scène et qu'il racontait à un tiers le dialogue auquel il avait assisté, en prenant soin d'explicitier les tours de paroles et de paraphraser au mieux le dialogue, sans le recopier.

La dernière catégorie enfin est le discours **rapporté** qui était abordé en début de paragraphe qui, pour rappel, s'écrit : « *C'est intéressant, dit lentement Morty. J crois que j'aimerais essayer* ». Cette forme, laisse au narrateur le choix de dire à sa convenance les nuances d'expression du discours, ici « *dit lentement* », mais impose de devoir retranscrire le dialogue tel qu'il aurait été dit dans la réalité de l'univers fictionnel. Le lecteur n'a pas de marge d'interprétation sur ce qu'a exprimé Morty puisqu'il a dit en tout et pour tout « *C'est intéressant* ». Cette forme de discours est utilisée depuis les débuts de l'écriture romanesque. Qualifiée de mimétique pure par Aristote, en opposition au narratif pur de Platon, elle devint avec le temps la forme fondamentale du dialogue.

La question de la retranscription du discours est un point essentiel de l'écriture narrative, d'autant plus lorsque celle-ci a pour but d'être transmise *via* un support audiovisuel. Dans le cas de la radio, il ne s'agit plus seulement de ce que l'on dit ou fait dire, mais bien de ce que l'on entend.

### c) Narration par la voix en fiction radio

#### i) Monstration et narration

Dès le passage de l'écrit à l'audiovisuel, le statut du narrateur ne se cantonne plus à celui qu'on retrouve à l'écrit. André Gaudreault développe dans *Du littéraire au filmique. Système du récit* (1999) l'idée que les différentes étapes de production d'un film font intervenir autant de niveaux de narrations différents. Un personnage fictif prend la place de ce qu'il appelle le Grand Imagier et vient chapeauter tous les niveaux de narration, comprenant tournage, mise en scène, mise en cadre et mise en chaîne. Ces considérations peuvent se retranscrire en création radiophonique par l'existence de différents moments de production, et de différents acteurs de la narration, comme ce sera explicité plus loin dans ce mémoire.

Afin de comprendre ces niveaux, Gaudreault démontre également que le récit audiovisuel repose sur deux procédés, la monstration et la narration. Il explique ainsi

que la monstration consiste à « *montrer des personnages qui agissent plutôt qu'à dire les péripéties qu'ils subissent* » (Gaudreault, 1999, p.87). La monstration, rapportée ainsi au tournage et à ses différents aspects, vise donc à mettre en scène les comédiens et comédiennes dans des actions plutôt qu'à transmettre à l'auditeur/spectateur textuellement les péripéties que les personnages traversent. La narration consiste plutôt à dire les péripéties, au travers d'un tiers personnage par exemple. Ces deux modes de transmission de récit, narration et monstration, sont en lien direct avec la manière dont le discours est lui-même traité. En reprenant l'exemple de Morty qui répond à la proposition de La Mort de le rejoindre<sup>2</sup>, c'est écrit « *C'est intéressant, dit lentement Morty. J crois que j'aimerais essayer.* » (Pratchett, 2014, p.26). Cette recopie des paroles de Morty, si elle était transmise en son, pourrait faire entendre exactement cette même phrase jouée par le comédien qui incarnerait Morty. On serait alors dans un mode de transmission monstratif. A l'inverse, on pourrait faire entendre non pas Morty mais un narrateur tiers, extérieur à l'action, qu'on entendrait dire « *Morty dit que ça l'intéressait* ». On reviendrait à un discours transposé, narratif et non monstratif. Le mode de transmission du récit de parole ou du récit d'événement, narratif ou monstratif, est intimement lié au mode de restitution du discours et du récit d'événements. Quand le cinéma par exemple peut se reposer sur le support visuel, le récit radiophonique ne peut compter que sur la restitution sonore des événements et paroles, et ce, suivant le statut du narrateur et suivant le mode de transmission voulu. Ces outils de narratologie sont utiles à la création de pièces radiophoniques, notamment lorsqu'il faut aborder la question du passage de l'écrit au son. Quel mode de retranscription choisir, et par quel moyen transmettre le discours ?

Le médium radiophonique, comme dit précédemment, ne peut se reposer sur le support de l'image pour la narration ou la monstration. Ainsi, tout ce qui est dans le texte littéraire pose la question de sa traduction sonore. L'auteur de fiction radio s'interrogera donc sur la pertinence de transmettre les actions, même les plus visuelles ou les plus silencieuses. Bien que des franges de la création radiophonique reposent sur une forme d'abstraction qui met en avant la plasticité du son pour elle-même, les formes de récits plus « classiques » contiennent personnages, péripéties et intrigues, et utilisent le son pour raconter une histoire. Pour cela, le paysage

---

<sup>2</sup> Dans l'univers du Disque-Monde développé par Terry Pratchett, la Mort est un personnage masculin

radiophonique des années 2010 - 2020 a en très grande majorité eu recours à un type de son particulier qui est la voix.

## ii) Place de la voix dans la transmission du récit

C'est depuis la fin du XIXème siècle et les premières techniques de reproductions sonores que la voix peut être enregistrée et diffusée à volonté. Des premiers enregistrements sur cylindre de cire du début du XXème siècle, aux appareils numériques embarqués du XXIème siècle, notre rapport à la voix a évolué avec la technologie et les medias, nous faisant oublier que la conscience de notre propre voix est un phénomène relativement récent. Une archive de France Culture nous apprend qu'en 1912, le linguiste Ferdinand Brunot interroge dans les rues de Paris Louis Lagibue, un authentique « parigot », dans le but de recueillir le dialecte du parler commun. Brunot fait ensuite entendre à son sujet le fruit de son enregistrement, lui faisant donc écouter sa propre voix.

Par ce travail, le linguiste met en avant deux choses. D'une part, les particularités locales d'une langue, ici la langue française, qui existent suivant les quartiers de la capitale. Le Montmartrois ne sonnera pas pareil que le Parnassien, encore moins que le breton ou le basque qui parleront avec leurs propres accents. D'autre part, la conscience que nous avons de notre propre voix diffère du réel son de celle-ci. Tout le monde aura pu faire l'expérience troublante de difficilement se reconnaître à l'écoute de l'enregistrement de sa propre voix. Notre perception est altérée par la conduction osseuse de notre boîte crânienne et son interaction avec les ondes émises par les cordes vocales, et seule la reproduction sonore électroacoustique nous permet de constater ces différences de perception. La première moitié du XXème siècle a permis de faire entendre une multitude de voix, au travers de nouvelles technologies, le cinéma et la radio notamment, tout en posant les premières pierres de l'art sonore non musical. En 1927, après de nombreuses expérimentations, sort le film *Le Chanteur de Jazz* qui va faire découvrir au public les premières scènes cinématographiques comportant du son direct. Le son et l'image sont synchrones, quand jusque-là une bande son, souvent musicale, était rajoutée à des images grâce à des musiciens présents dans la salle. Le public pouvait, à partir de 1927, découvrir la voix des comédiens et les artisans du cinéma ont pu intégrer le jeu sonore direct à leur récit. En rétrospective, le cinéma pré-1927

fut appelé muet, bien que cette dénomination fut, comme le rappelle Michel Chion dans *La voix au cinéma*, contestée par Bresson « *Car on faisait effectivement parler les gens, seulement ils parlaient dans le vide, on n'entendait pas ce qu'ils disaient* ». Et Michel Chion d'ajouter que « *ce n'est [...] pas le personnage de cinéma qui était muet, c'est le cinéma qui était sourd* » (Chion, 1984, p.18). On en découvrait les aspérités, les failles, les accents les plus improbables. Cette prise de conscience a perduré jusqu'aux années 70-80, dans ce que Michel Chion a décrit comme un âge désormais révolu, celui de l'innocence de la voix. La voix pouvait devenir sujet d'études, comme c'est le cas maintenant, et être appréciée comme tout élément sonore. De cette conscience est venue le besoin de comprendre la voix, son impact dans la vie réelle autant que le rôle que ce « *drôle d'objet* », comme le décrivait Bonitzer, cité par Chion, pouvait jouer dans la construction d'œuvres cinématographiques ou radiophoniques. (Chion, 1984).

Dans l'art radiophonique, le discours au travers de la voix, la parole, sert de socle narratif sur lequel l'auteur peut s'appuyer. Michel Chion, dans *La voix au cinéma*, paraphrase une formule de Christiane Sacco extraite du *Plaidoyer au Roi de Prusse* « *La présence d'un corps structure l'espace qui le contient* » Et ainsi, « *la présence d'une voix humaine structure l'espace sonore qui la contient* » (Chion, 1984, p.15). Chion, pour illustrer ce phénomène s'appuie sur une expérience faite devant le Forum des Halles à Paris en 1978. Un mur en béton géant donnait à voir une construction absolument neutre au spectateur de passage. Un jour, un petit personnage y fut peint en train de marcher, avec une ombre projetée dans son dos. Cela a eu pour résultat de structurer tout l'espace qui l'entourait, lui qui aurait pu être contenu une centaine de fois sur le gris du mur. Tous les détails de sa représentation, son inclinaison, sa taille, etc. ont créé une perspective, un ordre, un devant, un derrière, une gauche, une droite. Chion soutient que ce phénomène de structuration est identique pour l'espace sonore, qu'il soit vide ou non. « *Qu'il s'y trouve une voix humaine, et infailliblement l'oreille se porte vers elle, l'isolant, et structurant autour d'elle la perception du tout.* » (Chion, 1984, p.15). D'après Chion, la voix structure l'espace sonore autour d'elle. Or en fiction radio, le récit est intégralement contenu dans l'espace sonore. On peut donc établir que la voix, outre la structuration et la perception de l'espace sonore, structure également le récit et la

narration. La suite du mémoire portera sur une étude approfondie de l'utilisation de la voix dans la narration en fiction radiophoniques.

### 3) D'autres vies que la mienne, support d'analyse

L'exemple qui va suivre se basera sur l'analyse d'une fiction, le premier épisode de la série *D'autres vies que la mienne*, produite par France Culture. Cette analyse permettra d'une part de présenter un exemple de fiction dans laquelle la voix est au centre à la fois de la bande son et de la narration. D'autre part, la fiction présente des voix aux statuts différents, ce qui ouvrira la réflexion vers le déboîtement et le jeu sur le statut des voix.

#### a) *Présentation de l'œuvre*

*D'autres vies que la mienne* est une fiction radio produite par France Culture, réalisée par François Christophe d'après une adaptation par François Cuel du roman éponyme d'Emmanuel Carrère. Elle a été diffusée dans la catégorie *Feuilleton* de la radio en 2011. Au travers de 10 épisodes d'une vingtaine de minutes chacun, on suit l'auteur du livre qui choisit de « raconter d'autres vies que la [sienne] », de celles et ceux qui ont survécu aux catastrophes ou qui se battent contre le cancer depuis très tôt. Le feuilleton se concentre sur trois rencontres principales : des personnes qui ont perdu un proche lors du tsunami meurtrier de 2004 dans l'océan indien, un survivant du cancer qui s'est vu amputé des deux jambes, et le mari endeuillé d'une victime du cancer. Bouleversé par leurs histoires, Carrère souhaite s'effacer pour leur laisser la parole. Il raconte à travers sa voix ce qui leur est arrivé, tout en y glissant ses réflexions personnelles. La rencontre de Carrère avec celles et ceux pour lesquels la souffrance est une connaissance familière lui permet de faire la lumière sur ses propres peurs et névroses, et ainsi traiter de la condition humaine de manière plus générale.

Le premier épisode se concentre exclusivement sur le tsunami de 2004 dans l'océan indien. Le mode de narration se fait au travers du personnage principal, analysant les éléments de l'intérieur. L'auditeur se voit expliquer le contexte familial et sentimental dans lequel se trouve l'auteur/narrateur au moment des faits, l'œuvre étant principalement autobiographique. Sous la chaleur moite des tropiques, le couple que le narrateur, Emmanuel, forme avec Hélène est en sursis, et ces

vacances qu'ils passent au Sri Lanka « *sont les dernières [qu'ils passeraient] ensemble* ». Le couple n'a, au moment des faits, pas d'enfants ensemble, et chacun est venu avec son enfant issu d'une précédente union. Ce séjour, qui se voulait être une tentative de relance du couple, autant qu'un moment de complicité partagé par cette cellule familiale hétérogène, est un échec mou. Les enfants s'ennuient, le plus grand ne connaissant que trop peu cet autre garçon beaucoup plus jeune que lui, préférant alors rester dans sa chambre à bouquiner. Les parents ne reconnectent pas, Hélène étant souvent happée par les pensées qui la rattachent à sa sœur vivant en France et faisant face à de nombreux problèmes de santé. Emmanuel, le narrateur, est, quant à lui, peiné par cette situation générale et se persuade que sa relation avec Hélène est en train de se terminer et que sa vie ne pourra aller que de plus en plus mal. C'est dans ce contexte de douceur triste que survient le tsunami, célèbre pour le nombre de victimes qu'il a engendré, et qui obligera les différents protagonistes à rediriger leur attention et à oublier, voir reconsidérer, ce qui les dérangeait jusqu'alors.

Ce premier épisode, et cette fiction en règle générale, est construite suivant un principe de narration très simple : le narrateur, Emmanuel Carrère, interprété ici par Vincent Schmitt, raconte à la première personne ce qu'il vit ou ce que les autres ont vécu. « *Hélène et moi descendons jusqu'à la route* » peut-on entendre à 9'11. Comme dit précédemment, l'auteur cherche à raconter la vie des autres depuis son point de vue. Il n'est pas toujours le personnage principal de l'histoire qu'il raconte, mais celle-ci nous est transmise à travers son prisme, sa compréhension. L'auditeur n'entend pas les actions à proprement parler, la narration est bien plus souvent narrative que monstrative. L'auditeur n'entend pas Emmanuel et Hélène descendre jusqu'à la route, il entend Emmanuel dire qu'ils descendent jusqu'à la route.

Dans cette fiction, on est du point de vue d'Emmanuel, ses émotions et ses actions sont transmises directement à l'auditeur au travers de sa voix. « *Je pensais que j'allais vieillir seul* » dit-il à 02'10. Mais ce narrateur est aussi omniscient, ainsi enchaîne-t-il aussitôt en expliquant « *Hélène, elle, pensait à autre chose* ». En quelques minutes, les relations des personnages et ce qui les angoisse est clairement exprimé et donc très compréhensible. La voix du narrateur expose le déroulé des événements, du fonctionnement de la cellule familiale, à la tiédeur des

premiers jours de vacances, jusqu'au matin du tsunami, etc. Cette voix, omnisciente et pouvant décrire des actions auxquelles elle ne participe pas, peut être considérée comme une voix off. Dans *D'autres vies que la mienne*, la voix du narrateur Emmanuel contient parfois à elle seule le récit de l'œuvre. Ce type d'usage se retrouve dans le livre audio, archétype qui se rapproche le plus de la traduction au son d'un écrit, livre ou scénario.

### *b) Le livre audio*

Un livre audio est une fiction radio qui consiste en la lecture à l'oral d'une œuvre littéraire. Cette lecture enregistrée, sur un support quel qu'il soit, est ensuite diffusée pour l'auditeur, plaçant celui-ci dans un confort d'écoute suffisant pour comprendre et assimiler l'œuvre et ses enjeux. De même que la fiction radio de manière plus générale, cette pratique a trouvé durant les dernières années des nouveaux publics, charmés par la possibilité d'appréhender des œuvres littéraires en se les faisant raconter ou tout en faisant autre chose, principalement en se déplaçant en voiture ou en transport en commun. (Médiamétrie, 2020).

Ce procédé est un descendant direct de la transmission orale des histoires telle qu'elle pouvait exister à l'Antiquité ou au Moyen-Âge avec les orateurs publics. On « lit » une histoire au travers de quelqu'un d'autre. Cette pratique existe encore aujourd'hui et se matérialise au théâtre ou dans des événements littéraires. Une autrice pourra lire un chapitre d'un de ses livres à paraître lors d'un événement promotionnel, comme l'a fait J.K. Rowling en 2007, qui lut le premier chapitre du dernier volet des aventures du sorcier Harry Potter à une audience de fan, quelques jours avant la sortie du roman. Sans support visuel quel qu'il soit pour l'auditeur, la mise en scène tient essentiellement à ce qui est écrit dans l'œuvre lue, avec toutefois une marge de manœuvre non négligeable pour ce qui est de l'interprétation qui en est faite par le ou la comédienne. En 2000, à l'occasion de la sortie du tome quatre d'Harry Potter, encore lui, France Inter a organisé une lecture en direct du premier tome par Bernard Giraudeau. La radio fait le choix de faire lire l'œuvre par Bernard Giraudeau, lequel incarne également tous les rôles. Ainsi, Albus Dumbledore possède-t-il la voix de son âge fort avancé, quand le professeur McGonagall conserve dans la voix la rudesse qui la caractérise. Le tout joué par le seul même acteur/narrateur, Bernard Giraudeau. Toutefois, tous les livres audio ne

font pas ces choix, à l'instar de la lecture par Michael Lonsdale de *L'étranger* d'Albert Camus. Ici l'histoire est racontée à la première personne, le ton se veut plus détaché, comme l'est le personnage principal, le jeune Meursault, du monde qui l'entoure. Michael Lonsdale, qui assure la lecture, était bien plus âgé que son personnage au moment de l'enregistrement, et il est difficile d'imaginer que cette voix mûre est celle d'un jeune homme qui voit sa place dans la société remise en cause. Ce livre audio prend donc un autre parti, celui de donner à la lecture une voix ne cherchant pas à épouser les traits des personnages, mais plutôt à prendre une distance avec lui.

Le livre audio a également ceci de particulier qu'il est censé correspondre en tout point à l'œuvre papier dans sa narration. Il ne s'agit pas d'une adaptation pour laquelle on aurait réécrit quelques points de l'histoire, ou des tournures de phrases pour qu'elles s'adaptent davantage à une interprétation orale et sans image, comme c'est le cas pour *D'autres vies que la mienne* qui est plutôt qualifiée d'adaptation. Le livre audio s'inscrit dans un temps long qui correspond à un temps réel de lecture. Long de quelque 300 pages dans sa version de poche, la lecture du premier tome de Harry Potter par Bernard Giraudeau dure un petit peu plus de huit heures.

Le livre audio dans sa forme la plus nue, à savoir une voix seule qui lit l'histoire, sans ajout de musique, de bruitages ou d'ambiances comme on peut parfois entendre, est une proposition de mise en scène qui pourra induire deux effets radicalement opposés, et que l'on retrouve dans les problématiques d'utilisation de la voix en règle générale : soit l'auditeur se cantonne strictement à ce qu'on lui transmet, et s'en tient ainsi à l'univers tel qu'il est décrit, sans aller au-delà, soit le dénuement de l'œuvre laisse une place très forte à l'imagination, et à l'existence de l'univers. Si on reprend l'exemple de *L'Étranger*, Camus ne se perd pas dans des descriptions des lieux, des physiques des personnages ou des actions. Le livre audio, de par le texte et l'interprétation, ne transmet donc lui aussi que ce qui est contenu dans le livre papier. La voix de lecture, souvent décrite comme voix off, comme unique vecteur de narration offre ainsi cette possibilité de laisser libre l'espace de l'imaginaire tout en assurant un flux de narration constant.

Ce procédé de narrateur unique ne s'applique toutefois pas seulement aux livres audio. Des fictions radio peuvent exploiter cette caractéristique, et *D'autres*

*vies que la mienne* ne s'en prive pas. Dans la manière dont le lecteur-narrateur conte l'histoire, qui n'est pas strictement le roman mais une adaptation, on se retrouve dans une mise en scène ressemblant grandement au livre audio. Cette mise en scène peut s'appliquer à toute œuvre radiophonique, qu'elle soit une lecture, une adaptation ou une création originale, la lecture seule par un narrateur unique peut transmettre information et émotion grâce à l'habitude que chaque auditeur a depuis toujours de se faire raconter une histoire comme l'explique Chion.

Le premier épisode de *D'autres vies que la mienne* emprunte donc beaucoup à la transmission orale et au livre audio, cette voix du narrateur Emmanuel étant présente sur 80% de l'épisode. Parmi les 20% qui restent, d'autres voix se font entendre pour interpréter d'autres personnages. Le point de vue ne change pas, on est toujours du point de vue d'Emmanuel quasi-omniscient, mais la voix qu'on entend est celle d'un autre comédien ou d'une autre comédienne. Ainsi, Candice Lartigue intervient-elle à deux reprises pour interpréter la voix d'Hélène, à 9'13 et à 10'30 tout en gardant le point de vue d'Emmanuel. On l'entend dire à 10'30 « *Sachant Hélène en vacances là-bas, ils espéraient un témoignage à chaud, et Hélène n'avait à peu près rien à dire* ». Ainsi, bien que la voix change, le point de vue restant le même, on ne peut pas dire que le changement de voix vient interrompre le fil narratif. Dominique Massa prête sa voix à Philippe et de la même manière l'auditeur entend son histoire au travers du point de vue d'Emmanuel. A 13'01, « *Il a été submergé, emporté et roulé pendant un temps qui lui a paru interminable dans le ventre immense de la vague. Puis il a rejailli sur son dos. Il est passé comme un surfeur au-dessus des maisons.* » Pour les autres personnages le procédé est répété. Crystal Sheperd-Cross interprète Ruth, à 19'57 « *Écossaise, rousse, environ 25 ans. Elle habitait un bungalow sur la plage avec Tom, ils venaient de se marier, c'était leur voyage de noce.* » Vadim Cohen interprète Jean-Baptiste mais offre à travers ce personnage une véritable rupture dans la forme narrative.

A 23'15, après une intervention de Philippe du point de vue d'Emmanuel, on entend pour la première fois la voix de Jean-Baptiste qui pose une question directe à son père. « *Est-ce que tu ferais comme lui à sa place ?* » aussitôt suivi de la voix d'Emmanuel qui précise « *Me demande Jean-Baptiste* », laquelle enchaîne, « *Est-ce que je ferais quoi ?* ». Cette dernière réplique est bien dite par le même comédien,

sans aucun doute, mais elle est perçue différemment. S'ensuit une réponse de Jean-Baptiste, puis d'Emmanuel, et une dernière de Jean-Baptiste. Alors que la fiction se contentait de narrer les événements au travers des yeux d'Emmanuel, elle présente soudainement une séquence dialoguée, avec des voix *in*, qui interagissent l'une avec l'autre.

L'ambiance n'est pas non plus nue comme à de nombreux moments de la fiction. Le premier épisode de *D'autres vies que la mienne* contient régulièrement des ambiances pour venir habiller la bande son.. La narration se fait en partie par les différents éléments sonores qui viennent ponctuer le récit, comme des sons de vague et des ambiances sonores de villages. Ce premier épisode, et cette réplique de Jean-Baptiste, tire le genre de la fiction non plus vers le livre audio, mais du côté de la dramatique radiophonique

### c) *La dramatique*

La dramatique radiophonique est une forme d'expression radiophonique qui fait autant appel à du jeu avec des comédiens et comédiennes, parfois en simultanée pour des scènes de dialogue ou d'action, qu'à de la création sonore. Ce type de création existe depuis les années 20 et a été décliné sous de très nombreuses formes. Dès 1924, les français Maurice Vinot et Pierre Cusy interprètent leur première dramatique radio, *Maremoto*, l'histoire d'un navire en naufrage dont on entend les radiocommunications. A l'instar de *La Guerre des Mondes* d'Orson Welles créé 14 ans plus tard, la légende voudrait que les représentations de *Maremoto* aient créé la confusion parmi les auditeurs, certains pensant que les faits étaient réels et qu'un navire était bel et bien en déroute. Suite à ces accrocs, le ministère de la Marine en a interdit la diffusion. Cette œuvre, une des premières donc à avoir été créée pour le micro, a été réinterprétée en 1949 sous la direction de Gabriel Germinet, et son écoute, presque 100 ans après son écriture, marque par sa modernité vis à vis des codes de mise en scène en son seul. On y entend des dialogues de personnages en situation dans des espaces et aux prises avec des actions. Ici dans la cale d'un navire qui s'échoue. Les voix ne sont pas off, comme dans le livre audio, mais sont ancrées dans une réalité, celle de la fiction. La dramatique inclut dans la mise en scène un jeu avec les comédiens, l'existence d'autres éléments dans la bande son. Contrairement à la voix off narrative du livre

audio, ici la voix porte une fonction monstrative. La dramatique radiophonique a été déclinée en plusieurs sous genres, comme l'auto fiction ou le théâtre radiophonique. De plus, le terme de fiction radiophonique se rapportait à l'origine aux fictions sonores exploitant le medium radiophonique. L'avènement d'autres moyens de diffusion pour les fictions, comme l'échange de fichier mp3 ou la diffusion par internet de podcast natif, et donc ne faisant pas appel à la radiophonie traditionnelle, devraient s'appeler plutôt fictions audio. Dans la suite du mémoire, on nommera par abus de langage fiction radio ce qui se rapporte à toute création sonore fictionnelle, donc fiction audio, podcast, fiction radio ou encore dramatique radio. Ce terme n'inclut toutefois pas le livre audio.

Revenons à *D'autres vies que la mienne*. Comme on l'a vu, cette œuvre permet de mettre en évidence l'utilisation de la voix dans la narration en faisant cohabiter la voix off et un autre type de voix plus ancré dans la réalité fictionnelle. L'œuvre joue habilement entre ces deux registres grâce à un procédé de mise en scène analysé par la narratologie. Ce procédé, nommé déboîtement, est un outil de mise en scène dont l'utilisation consiste à manipuler le statut des voix dans la narration.

#### 4) Le déboîtement

##### a) *Principe du déboîtement*

Dans un récit quel qu'il soit, la transmission de l'histoire se fait au travers d'un système de narration, qui est en fiction radio souvent composé de voix humaines. Les voix peuvent posséder différents statuts. Le statut d'une voix permet de définir la place qu'elle occupe dans la bande son, et dépend de deux critères : Qui l'émet ? Qui en est le narrataire ? Dans *Figures III*, Genette (1972) explique que le procédé de narration consiste en l'échange entre un narrateur et un narrataire. Le narrateur émet les informations, le narrataire en est le destinataire. Le narrataire reçoit non seulement les informations, mais ces informations ont été émises pour lui. Pour un livre audio, le narrateur est le narrateur du texte littéraire, avec son mode et son point de vue, et le narrataire est celui du texte littéraire. Dans un récit qui serait écrit sous forme de roman épistolaire par exemple, le narrataire est le personnage qui reçoit une correspondance. Ce narrataire peut évoluer au cours du récit. Le narrataire peut aussi se trouver être directement l'auditeur. Le premier épisode de 57

*rue de Varenne* de François Pérache commence par « *Il était une fois, au royaume des Blancs.* » Cette voix a pour but de fixer le contexte de l'histoire avant que celle-ci ne se déroule. Elle s'adresse directement à l'auditeur en ce sens qu'aucun personnage ne se révèle partager, ni même réagir à l'histoire qui est contée par cette voix.

Toutefois, ce rapport peut être remis en cause en cours d'œuvre. Un personnage, identifié comme narrateur, dont le narrataire serait l'auditeur, viendrait d'un coup s'adresser à un autre personnage, appartenant lui à l'univers de fiction. Sa voix changerait de mode, et sa place dans l'espace sonore serait là aussi mobile. À l'inverse, on peut imaginer un personnage dont le discours et la nature de voix changeraient pour d'un coup s'adresser à l'auditeur directement. Jean-Marc Limoges nomme ce phénomène l'emboîtement ou le déboîtement, suivant qu'on découvre le narrataire qui était jusque-là inconnu, ou qu'on modifie la nature d'un narrataire qu'on pensait installé. Ce phénomène a deux conséquences qui sont opposées. Le déboîtement va naturellement trahir la confiance que l'auditeur avait établie avec l'œuvre jusqu'à présent. Jean-Marc Limoges explique :

« [...] *Les récits « à déboîtement » seront toujours plus troublants (« brutaux et inattendus ») puisqu'ils nous obligeront à une sorte de réinvestissement signifiant : tout ce que nous avons pris pour une adresse directe n'était, au final, qu'une adresse à d'autres personnages.* » (Limoges, 2013)

Néanmoins, la dimension émotionnelle du déboîtement et de l'emboîtement permet d'intégrer émotionnellement un auditeur et ce, directement dans son rapport à l'œuvre, et non plus seulement dans son rapport au récit. Ce procédé est d'autant plus efficace en fiction radio qu'une voix qui surgit pour prendre la place du narrataire reste silencieuse et invisible jusqu'à ce qu'elle existe. L'apparition d'une voix peut être absolument indécélable par l'auditeur, renforçant alors l'effet de surprise que procure son incursion soudaine. Le déboîtement peut donc prendre plusieurs formes.

#### *b) Exemples d'utilisation dans la fiction radio*

Comme vu plus tôt, la narration dans la fiction *D'autres vies que la mienne* alterne principalement entre deux statuts de voix différentes. D'une part les voix off

issues du point de vue de Emmanuel-narrateur, d'autre part des voix ancrées dans les actions. Ces deux types de voix sont généralement bien distincts tout au long de l'œuvre. Pourtant, le réalisateur François Christophe a, vers la fin du premier épisode, rompu la frontière qui pouvait les séparer.

i. D'autres vies que la mienne, le changement de registre

Le mode de narration de *D'autres vies que la mienne*, repose principalement sur une utilisation d'une voix qui décrit des actions et des dialogues par un discours narrativisé ou transposé. A 1:06 peut-on entendre Emmanuel dire « *Nous gardions en mémoire une autre nuit, juste après notre rencontre, passée toute entière à nous répéter que nous nous étions trouvés, que nous allions passer tout le reste de notre vie ensemble.* » , discours narrativisé. A 04'01 « *Quand, agacé, je lui demandais s'il n'était pas content d'être là au Sri Lanka, il répondait de mauvaise grâce que si, il était content, mais qu'il faisait trop chaud et que là où il se sentait encore le mieux c'est dans le bungalow à lire ou jouer à la Game Boy.* » discours transposé. Comme il a été également dit, en fin de fiction, l'épisode s'approche fait appel à un autre procédé en faisant dialoguer des voix ensemble. Cette bascule se fait au moyen d'un déboîtement gradué. L'attention de l'auditeur a été préparée depuis le début de la fiction aux changements de voix assurant la narration. Au cours de la fiction, la narration change d'interprète, chaque interprète correspondant à un personnage. On passe de la voix d'Hélène, à celle de Philippe, en passant par celle de Ruth pour toujours revenir à la voix d'Emmanuel, le tout en gardant toutefois toujours le même point de vue. Ainsi lorsqu'on entend à 23:15 la première réplique de Jean-Baptiste demandant « *Est-ce que tu ferais comme lui à sa place ?* », l'auditeur se trouve encore devant la même configuration que depuis le début de la fiction. Il est narrataire de ce que se partagent des voix transmettant un récit depuis le même point de vue. Ainsi, bien que la bascule de la voix d'Emmanuel à celle de Jean-Baptiste soit soudaine, la fiction laissant le temps à chaque voix de s'exprimer, elle n'est pas inattendue ni vécue comme un événement bouleversant pour l'auditeur dans la narration. Le retour rapide d'Emmanuel « *Me demande Jean-Baptiste* » est là, déjà une nouveauté. Le discours n'est plus narrativisé ou raconté, il est transposé. Quand jusque-là, les voix narratrices se contentaient de se passer la parole, en se laissant parler chacune plusieurs dizaines de secondes, d'un coup le

passage de témoin est plus rapide, plus surprenant. La voix de Jean-Baptiste est intervenue pour incarner Jean-Baptiste, et non pour rapporter ses paroles. La réplique « *Me demande Jean-Baptiste* » prononcée par Emmanuel fait comprendre à l'auditeur que ce qu'il vient d'entendre ne respecte pas le code de narration jusqu'alors établi. La voix de Jean-Baptiste, change alors de narrataire, celui-ci devenant tout d'un Emmanuel. L'interaction avec l'auditeur perdure toutefois au travers de la voix d'Emmanuel, dont le narrataire, l'auditeur donc, n'a pas changé. Mais celle-ci répond « *Est-ce que je ferais quoi ?* » à la voix de Jean-Baptiste, avant qu'un dialogue ne s'installe entre les deux personnages/voix. Les voix portent alors une fonction monstrative, qui fait entendre la « réalité » de ce que vivent les personnages, ici leur dialogue.

Tout d'un coup, l'auditeur n'est plus le narrataire, il n'est plus le confident qu'il était jusqu'alors, celui à qui Emmanuel et les autres voix transmettaient les réflexions de l'auteur. Il n'est plus là pour recueillir la parole et les doutes, il est invité à assister à un dialogue. Ce déboîtement inattendu est rendu possible par l'instauration d'un code d'utilisation des voix depuis le début de la fiction, celui des voix multiples qui se partagent un point de vue. Ce code de mise en scène est détourné à ce moment, et donc compris comme une anomalie par l'auditeur interpellé. La fiction ne laisse pas l'auditeur désœuvré trop longtemps, puisque la voix classique réapparaît dès la fin du dialogue. A 23 :37, le déboîtement s'achève, mais la scène de dialogue ne s'arrête pas pour autant. Ce sont même deux scènes simultanées qui s'offrent à l'écoute, puisque le dialogue continue pendant que la voix narratrice fait son retour. On entend donc Emmanuel dialoguant avec Jean-Baptiste, et Emmanuel narrateur. Les deux Emmanuel disent des phrases très similaires à quelques mots près. Dans ce cas précis, le déboîtement permet d'installer ce chevauchement et de dédoubler le personnage, celui qui vit les événements, et celui qui les raconte. Ce dédoublement va dans le sens de ce que Carrère a voulu faire dans sa narration.

## ii. *Survivaure & Clyde Vanilla, l'effet comique*

L'exemple d'utilisation de déboîtement dans *D'autres vies que la mienne* met exactement en lumière un corolaire concernant les voix aux différents statuts. Les voix dont les statuts sont différents, n'ont a priori pas de raisons d'interagir les unes avec les autres, car évoluant à des niveaux de narrations différents, et possédant a

priori des narrataires différents. C'est cette imperméabilité qui rend l'effet de déboîtement efficace. D'un coup, la frontière n'existe plus. L'interaction qu'il peut y avoir entre des voix de différents statuts peut résulter en effet comique.

Dans la fin des années 90 et le début des années 2000, la sous culture « geek » florissait et s'immisçait de plus en plus régulièrement dans des formes d'arts plus matures. Les jeux vidéo et les univers d'heroic fantasy étaient de plus en plus représentés au cinéma par exemple. Le développement d'internet a donné lieu pour sa part à ce qui fut pour de nombreuses personnes une des premières écoutes de fiction radio, *Le Donjon de Naheulbeuk*. Fer de lance du mouvement dit des "saga mp3" dont les épisodes étaient disponibles en format mp3 sur différents sites, et de tailles suffisamment petites pour être échangées entre particuliers. De l'aveu de son créateur, John Lang, la série s'inspire d'un autre artiste radiophonique, François Pérusse, lequel diffusait au Québec des sketch à la radio sous le nom de série *Les deux minutes du peuple*. Ces deux programmes, *le Donjon de Naheulbeuk* et *Les deux minutes du peuple*, mettent en scène un groupe d'aventuriers pour le premier, et des personnages différents à chaque épisode pour le second. Labellisées séries comiques, elles exposent toutes deux un éventail de blagues mettant à l'honneur le gag sonore. Deux fictions héritées directement des inspirations précédemment citées offrent des exemples d'utilisation du déboîtement, *Les Aventuriers du Survivaure* et *Clyde Vanilla*.

*Les Aventuriers du Survivaure* est une série créée en 2002 par François Guillois, aussi connu sous le pseudonyme de Knarf. Il s'agit d'un space opera radiophonique qui met en scène les aventures, et mésaventures, de l'équipage du Survivaure, un vaisseau spatial désuet, qualifié par son capitaine de « Poubelle de l'espace ». Le premier épisode s'ouvre sur une voix qui annonce à l'auditeur le titre de la fiction « *Et voici un nouvel épisode des Aventuriers du Survivaure* ». La voix enchaîne ensuite par « *Résumé des épisodes précédents* » mais se fait tout de suite interrompre par une autre voix, qu'on comprendra être plus tard celle d'un des personnages principaux, qui lui dit « *Non mais y'a pas d'épisodes précédents.* » Le dialogue qui s'ensuit joue sur le quiproquo provoqué par le résumé d'épisodes qui ne se sont pas encore déroulés. La particularité de ce gag, qui est le tout premier de la série, est qu'il repose sur l'interaction de ces deux voix aux statuts différents, la voix

off « classique », et la voix de personnage de l'histoire. Encore une fois, le narrataire est l'auditeur jusqu'à ce que la voix du personnage interrompe la voix off, laissant l'auditeur dans un rôle de simple témoin d'une action qui n'aurait pas dû avoir lieu, donc absurde. Un procédé similaire, quoique plus discret, est utilisé dans une autre œuvre, *Clyde Vanilla*.

La série *Clyde Vanilla* réalisée par Antoine Daniel, dépeignant elle aussi les aventures d'un équipage maladroit aux confins de l'espace, s'ouvre également dans son premier épisode par une voix off qui présente le héros de l'histoire, Clyde Vanilla, en compagnie de son grand-père. Celui-ci lui raconte l'histoire d'une relique magique qui deviendra à terme le but de son voyage. Cette première minute d'épisode alterne entre une voix off et les personnages qui interagissent entre eux. La voix du grand-père dit « *Viens Clyde, je vais te raconter une histoire importante qui se passe de génération en génération, alors ouvre bien tes esgourdes mon petit gars.* » La voix off, qui en sait davantage que les personnages sur leur destinée, enchaîne « *Ce que Clyde ignorait c'est que cette histoire allait bouleverser sa destinée à tout jamais, et pour toujours...* » On retourne ensuite auprès de Clyde qui répond à son grand-père « *Oh j'adore...* » mais il se fait interrompre par la voix off, qui reprend là où elle s'était arrêtée « *et pour une très longue période, peut-être même sa vie entière* ». Clyde reprend alors sa phrase « *Oh j'adore quand tu me racontes des histoires* ». Dans ce cas, la voix off a interrompu la voix *in*. Les voix n'ont pas interagi directement l'une avec l'autre, mais ont coexisté au même niveau par l'action du réalisateur au montage, à la fois dans le rythme et dans le sens des paroles interrompues. Cet effet est renforcé dans le jeu et dans le timbre des voix, la voix off paraissant très grave, donc autoritaire, et la voix de Clyde juvénile et innocente. Ces deux exemples ont comme particularité de jouer très tôt sur des effets comiques qui sont intrinsèques au médium radiophonique, et aux modes de narration en général. Le code de la voix off est utilisé dans les arts audiovisuels très régulièrement, et rappelle ce mode de transmission oral des histoires. Il est possible en radio d'invoquer et de détourner ce code en quelques secondes afin de créer un effet comique.

Le déboîtement est un effet de mise en scène qui joue donc sur la voix, une pièce maîtresse de la construction narrative en fiction radio. Son utilisation nécessite de connaître davantage les différentes voix qui existent en fiction radio.

## **II) Classification des voix de radio**

Le déboîtement, comme on l'a vu, joue sur le changement de narrataire d'une voix au cours d'une œuvre. Le narrataire d'une voix est intimement lié au statut de la voix narratrice. Pour mieux appréhender et préparer une expérience qui mettrait en scène un phénomène de déboîtement, attardons-nous sur le statut des voix en radio.

### 1) Première classification des voix de radio

Dans la partie précédente, la fiction radio, et le statut des voix qu'on pouvait y retrouver, empruntaient les définitions partagées avec le cinéma. Il est nécessaire de proposer des définitions de statut de voix qui ont été pensées pour la fiction radio. On peut proposer une première catégorisation des voix de radio suivant trois modèles.

#### - Voix in

Le terme de voix *in* est connu depuis plusieurs décennies, défini avec précision par Michel Chion dans ses écrits sur le cinéma. Cette catégorie se rapporte, selon lui, en cinéma, aux voix dont les points d'émission sont à l'image. Cette définition, se rapportant à l'image, n'a donc aucun sens en radio. Afin de comprendre la réflexion qui amènera à en proposer une nouvelle définition, adaptons malgré tout le terme « Voix in » à la fiction radiophonique.

En radio, quel est le point de repère? Une proposition pourrait être de considérer que les voix *in* sont les voix qui interagissent avec l'action de la scène qui se déroule. Il y a un lien de causalité entre les voix *in* et les autres éléments sonores, les autres voix *in* ou le reste de la bande son, ainsi qu'une cohérence spatiale. Les voix *in* existent dans les mêmes espaces, agissent et réagissent à l'action qui se déroule dans cet espace. Par exemple, un policier entre dans un bar malfamé. On entend des bruits de pas, une chaise qui se tire, des bruitages d'un corps qui s'assoient, un soupir de soulagement et une voix qui dit « *Un whisky sans glace s'il vous plaît* ». Dans ce cas, la bande son offre une cohérence entre la voix et les autres éléments. Cet exemple mettant en scène un policier servira à d'autres reprises dans le reste du mémoire.

Les voix des deux marins qui discutent dans la fiction *Maremoto* sont deux voix *in*. Dans *D'autres vies que la mienne*, l'échange entre Emmanuel et le policier Sri-Lankais se fait en voix *in*.

- Voix narratrice

Reprenons l'exemple du paragraphe précédent. Un policier entre et demande un whisky. Si on suppose maintenant qu'à l'action du policier qui s'assoit, se superpose une voix, qu'on appellera voix n°2, qui narre des événements qui existent dans l'univers narratif du policier et de son bistrot. « *Harry n'avait pas dormi depuis deux jours à cause de cette enquête* ». Dans ce cas où la voix donne des informations sur l'histoire qui se déroule dans la bande son en gardant un point de vue a priori extérieur, on qualifie alors la voix de « voix narratrice ». Les voix introductrices des Aventuriers du survivant et de Clyde Vanilla sont des voix narratrices. De même les voix qui racontent l'histoire des personnages qui ne sont pas Emmanuel sont des voix narratrices dans *D'autres vies que la mienne*. Les narrateurs de ces voix sont l'auditeur.

- Voix intérieure

Si cette voix n°2 plutôt que de dire « *Harry n'avait pas dormi depuis deux jours à cause de cette enquête* » disait « *Je n'avais pas dormi depuis deux jours à cause de cette enquête* », et à supposer que la voix soit associée, sans doute possible pour l'auditeur, à ce personnage qu'on entend entrer, s'asseoir etc. Alors on aurait affaire à une voix intérieure qui décrirait les pensées et les émotions du personnage, différente de la voix narratrice car de mode différent. La voix narratrice parle en « il » quand la voix intérieure parle en « je ». La voix de Emmanuel qui raconte son histoire est une voix intérieure dans *D'autres vies que la mienne*. Elle est destinée également à l'auditeur.

Ces premières définitions peuvent être affinées grâce à une étude plus précise de la narration par la voix. Pour ce faire, j'ai interrogé des professionnels de la création radiophonique. Leur parole servira à définir plus précisément les différentes catégories de voix dans la fiction radiophonique afin de préparer au mieux l'expérience qui suivra sur la mise en place d'un effet de déboîtement dans une fiction.

## 2) Rencontres et discussions avec des professionnels de la radio

### a) *Le but des rencontres*

Les écrits de Genette (1972) et Gaudreault (1999), bien que très instructifs, s'appliquent à la littérature et à une forme de récit générale. Afin de prendre en compte les spécificités du medium radiophonique, une option existante est d'interroger celles et ceux qui s'y confrontent au quotidien dans leur pratique professionnelle. De plus, ces discussions permettent d'aller plus loin dans le processus créatif de création radiophonique en interrogeant différents corps de métier. Ainsi, pour ce mémoire, les témoignages de quatre professionnels ont été recueillis.

Deux auteurs tout d'abord, François Pérache et Katell Guillou. François Pérache est auteur et comédien. Il a écrit pour France Culture la série *57 rue de Varenne*, série de politique fiction qui raconte sur plusieurs saisons les péripéties du cabinet du premier ministre français. La première saison a été diffusée pour la première fois sur l'antenne de France Culture en 2017. Il également écrit *De Guerre en Fils* pour Arte Radio, feuilleton docu-fiction où il se met en scène en train de découvrir le passé d'un de ses aïeux. Katell Guillou est scénariste également, issue du département scénario de la Femis, une école de cinéma. Elle écrit également pour France Culture des feuilletons comme *La Force de Coriolis* ou des unitaires comme *Ecoutes sensibles*, une fiction d'espionnage.

Deux réalisateurs ont également été contactés pour ce travail. Il y a eu d'abord Sabine Zovighian, réalisatrice radio pour Arte Radio, ainsi que comédienne. Elle a réalisé notamment *De Guerre en Fils* de François Pérache et *Les Chemins du désir* de Claire Richard, ainsi que des œuvres sur lesquelles elle est également autrice, comme *Jeune fille endormie*, une errance dans le musée Beaubourg. Enfin, le dernier interviewé est Benjamin Abitan, officiant lui aussi pour Arte Radio avec notamment une autofiction écrite, réalisée et jouée par lui-même, *La dernière séance*, où il remplace son psy par son téléphone portable. Il a également fait pour France Culture deux saisons de *La Préhistoire du futur*, feuilleton d'épisodes très courts mettant en scène une histoire fictive du monde vue par les terriens du futur.

La différence entre ces métiers, auteur et réalisateur, est détaillée en partie II) 1) b) i).

Ces rencontres ont été réalisées au printemps 2021, période où la pandémie de Covid-19 sévissait encore suffisamment en France pour contraindre le contexte de ces interviews. Elles ont donc toutes été réalisées par téléphone, chacune et chacun des interviewés ayant été préalablement contacté par mail. D'autres personnes avaient été contactées mais n'ont pu donner suite pour des raisons de conflits d'agenda. Le panel retenu est paritaire d'un point de vue genre, deux femmes deux hommes, d'un point de vue métier, deux auteurs/autrices et deux réalisateurs/réalisatrices, et représentent deux grands pôles de création différents, France Culture et Arte Radio.

La première interview qui a été réalisée était celle de François Pérache. La discussion a ouvert des réflexions sur de nombreux aspects tels que les conditions de production des fictions radiophoniques ou son métier d'auteur. La conversation a rapidement été orientée vers l'écriture pour le medium radiophonique, et l'utilisation de la voix narratrice en particulier. Lui ayant partagé les noms des autres personnes que je comptais interviewer, il m'a indiqué des sujets spécifiques à aborder avec telle ou telle personne si j'en avais envie. Les quatre interviews ne se sont donc pas déroulées toutes de la même manière, des thèmes étant abordés avec certains et pas d'autres. Ainsi, avec Katell Guillou, elle-même auteure, la conversation a en partie porté, outre l'écriture, sur des comparaisons qu'il pouvait y avoir entre l'écriture radiophonique et l'écriture pour d'autres mediums. Avec Sabine Zovighian, réalisatrice avec laquelle François Pérache a collaboré, la conversation a porté entre autre sur l'utilisation de la voix narratrice comme point d'accroche pour l'auditeur. Enfin, avec Benjamin Abitan, la conversation a concerné la mise en espace des fictions, et l'utilisation des codes dans la réalisation de fictions. De ces quatre interviews, on peut lister un certain nombre de thèmes sur lesquels les interviewés s'entendent, ou non. Ces entretiens sont intégralement disponibles en annexes

#### *b) Thèmes émergeant des discussions*

Ces discussions ont porté sur des thèmes variés, concernant bien entendu l'utilisation de la voix dans les fictions radiophonique, mais également sur d'autres sujets périphériques. En effet, le traitement de la voix se fait à deux moments de la

production d'une fiction, à l'écriture et à la réalisation, et est le fait d'un auteur et d'un réalisateur, avec chacun ses contraintes et ses buts à atteindre. De plus, l'écriture de la voix, et le jeu radiophonique, répondent parfois à des contraintes de production et non plus à des seules envies de mise en scène. Ces deux aspects, différences de métiers et contraintes de production, influencent l'utilisation de la voix en radio et sont donc détaillés dans les sous parties suivantes, au même titre que l'utilisation de la voix d'un point de vue uniquement narratif.

#### i) Deux métiers : auteur et réalisateur

Ces entretiens ont permis de cerner les différences existant entre les deux métiers d'auteur et de réalisateur.

François Pérache explique que l'auteur de fiction radio se rapproche d'un auteur littéraire ou cinématographique. Son rôle est de raconter une histoire, de mettre en place des enjeux de narration, de créer des personnages, des dialogues, le tout pour former un récit. Son travail d'écriture s'inscrit donc dans les questionnements parcourus en partie 1, et, a priori, il n'a pas de contrainte d'écriture particulière pour le son si ce n'est quelques éléments précis : « *Ce que j'écris moi c'est une partition pour comédien, des voix de narration, des dialogues, des ambiances et des bruitages, mais ça s'arrête là.* » Katell Guillou reprend également cette analogie musicale, elle écrit des partitions. Elle précise toutefois que contrairement à l'écriture pour l'image, elle épure le texte de toute didascalie visuelle, pour ne plus garder que celles qui amènent un propos et de l'intelligibilité pour le futur auditeur. « *Il faut conserver [dans l'écriture] toutes les descriptions qui peuvent avoir une présence au son et qui ont un rôle dans la progression de l'action ou l'intelligibilité de l'histoire.* » Sabine Zovighian, réalisatrice, va dans ce sens : « *La conception d'un objet sonore est très difficilement dissociable de sa réalisation : pour moi, idéalement, un script radiophonique devrait davantage ressembler à une sorte de partition littéraire plutôt qu'à un texte à proprement parler.* » Pour elle, l'écriture et la réalisation sont intimement liées, tout en conservant cette notion de musicalité du texte. Dans les faits pourtant, cela ne se passe pas toujours comme ça, puisque les métiers d'auteur et de réalisateur peuvent aussi ne pas être liés. François Pérache l'explique pour

France Culture: « *L'auteur écrit d'abord son texte, ce texte est définitivement validé, puis ce texte passe entre les mains du réalisateur qui en fait ce qu'il veut.* »

Sabine Zovighian détaille : « *Le travail [de réalisation] se poursuit avec le choix des voix, la direction d'acteur, puis le montage, la mise en musique et le mixage avec mes collaborateurs* ». Le réalisateur retravaille aussi le texte, en lien ou non avec l'auteur, pour appréhender au mieux ce qui pourrait poser problème dans la retranscription au son. Les actions purement visuelles s'il y en a ou les descriptions par exemple. Le travail de réalisation, nommé aussi mise en onde, est la continuité technique et artistique de l'écriture. Les liens entre auteur et réalisateur sont en théorie étroits, mais dans les faits ils diffèrent d'une œuvre à l'autre. François Pérache et Sabine Zovighian, respectivement auteur et réalisatrice de *De Guerre en Fils*, semblent avoir créé cette œuvre ensemble, alors que Katell Guillou explique que, pour les œuvres de commande notamment, son travail d'autrice s'arrête quand celui du réalisateur commence. Elle transmet l'œuvre à quelqu'un d'autre qui la remanie comme il l'entend. « *Ce n'est pas moi non plus qui choisis la personne qui réalisera, ça dépend du planning, des disponibilités de chacun, et parfois auteurs et réalisateurs n'ont pas la même vision du texte. Comme dans tous les arts collectifs, la réussite tient à une alchimie, il faut que les bonnes rencontres se fassent.* »

ii) Des éléments de compréhension sur les conditions de production des fictions

François Pérache a livré spontanément des éléments de compréhension concernant les conditions de production des fictions radio. « [...] *le jeu radiophonique des comédiens est, malgré leur talent souvent immense, cantonné à de la lecture. Ils lisent le texte, qu'ils ne découvrent que quelques jours avant, et donc la qualité d'interprétation ne repose que sur le génie des comédiens et la qualité du texte. Concrètement tu n'auras pas la même qualité suivie d'une lecture qu'après des mois de répétition au théâtre, ou après 14 prises au cinéma. Le jeu radiophonique est un peu du « prêt à jouer ». Les comédiens ne se sont jamais vus avant, découvrent l'équipe le jour même.* ». Pour François Pérache, la fiction radio ne bénéficie pas des mêmes moyens que le théâtre ou le cinéma par exemple, ni des mêmes temps de répétition. Cela se ressent sur le jeu radiophonique. Katell Guillou confirme : « [...] *le temps manque à la radio, ça en fait sa grande contrainte* ». Tout comme Benjamin Abitan : « *C'est quelque chose qu'on essaye de*

*faire bouger. J'ai fait par exemple une fiction qui s'appelle Le point sur la carte, j'avais demandé aux comédiens d'apprendre le texte par cœur, mais du coup la convention qui lie les comédiens et la radio prévoit qu'ils soient payés plus cher* ». Ces conditions de production, qui ont une influence certaine sur le jeu, expliquent une forme de réception binaire chez les interviewés. François Pérache détaille : « *Pour ma part, la fiction radio, quand elle n'est pas merveilleuse, me fait très souvent saigner les oreilles. Je n'y crois pas du tout. Et je dis pas que c'est facile, ni que je fais mieux. Mais je constate que quand j'en écoute je m'ennuie.* ». Pour Katell Guillou, qui partage ce constat concernant le manque de temps en radio, un moyen pour contourner le manque de temps de répétition est d'être plus exigeant sur le casting.

Les remarques des interviewés rappellent que cette forme d'art répond à des logiques de diffusion. D'après Benjamin Abitan, « *parfois c'est le format de l'émission qui contraint l'écriture des voix.* ». Ce que confirme François Pérache, qui explique que la voix du griot africain en début de chaque épisode de *57 rue de Varenne* est une manière de répondre à la demande de France Culture de résumer les faits à chaque nouvel épisode.

### iii) Justifier l'écoute

Les deux réalisateurs interviewés, Sabine Zovighian et Benjamin Abitan, ont évoqué le besoin de justifier l'écoute dans une fiction radio, à savoir justifier l'existence sonore du récit. Plus que de donner des recettes, ils ont partagé les interrogations qui les traversent au moment de la mise en onde. Benjamin Abitan résume : « *Pourquoi ces personnages prennent la parole ?* ». Sabine Zovighian se demande quant à elle « *[...] pourquoi est-ce que cette histoire-là se raconte par les sons ?* ». Ces questions peuvent trouver des réponses directement dans le récit, comme dans *La Dernière Séance* où on entend les enregistrements d'un homme qui parle à son téléphone. Par contre dans *57 rue de Varenne*, rien ne justifie, pour Benjamin Abitan, que l'on se retrouve dans le bureau du premier ministre. « *Dans 57 rue de Varenne [...]. On ne sait pas pourquoi on entend ce qu'on entend, il n'y a pas de micro dans l'histoire.* » On peut donc ne pas justifier l'écoute par la présence d'un dispositif de prise de son, même si Sabine Zovighian y trouve finalement une justification « *Même si les scènes ne sont pas tournées de manière à donner*

*l'impression que le micro est caché (au contraire, la réalisation est très soignée), j'ai l'impression d'assister à quelque chose auquel je n'aurais pas dû assister.* ». La réalisatrice précise que « *Pourquoi le son ?* » et « *Pourquoi le micro ?* » sont des questions qui se posent à la réalisation. Elles sont sensiblement différentes, et amènent donc leurs réponses de manière très différentes. « *Pourquoi le son ?* » nécessite de se demander pourquoi cette histoire existe, et doit exister, par le son. Ce que le son amène au récit. « *Pourquoi le micro ?* » elle revient à s'interroger sur la justification de ce qu'on entend. Ces questions sont transparentes pour l'auditeur, qui dans son pacte avec la fiction ne va pas remettre en cause son existence, sauf dans le cas de métafictions qui amènent un propos sur le processus de fiction lui-même. Pour les réalisateurs c'est une manière d'appréhender leur récit et de le mettre en onde de la meilleure manière possible. Ont-ils des réponses à ces questions, et quelles sont-elles ?

Les quatre interviews ont amené leur lot de réflexions quant à la place de l'auditeur dans une fiction donnée. Benjamin Abitan complète : « *S'il y a une adresse directe à l'auditeur via une voix narratrice ce n'est pas pareil que s'il était témoin de choses qui se passent indépendamment de lui.* » Le réalisateur pose ainsi une question fondamentale, reprise plus ou moins telle quelle par les trois autres interviewés : comment implique-t-on l'auditeur dans l'œuvre de fiction ?

#### iv) Implication de l'auditeur dans la fiction

Une possibilité exprimée dans la citation plus haut, et reprise par tous les interviewés, est la présence d'une voix narratrice. Pour rappel, telle que définie en début de partie II) du présent mémoire, une voix narratrice est destinée à l'auditeur, il en est le narrataire au sens où elle a été créée pour lui, elle existe parce qu'elle s'adresse à lui. Pour Sabine Zovighian, l'utilisation de la voix narratrice semble centrale dans sa pratique de la réalisation radiophonique. « *[...] la voix de narration peut vraiment diriger l'écoute, harponner plus facilement l'oreille de l'auditeur. Elle permet d'avancer dans l'intrigue tout en accompagnant l'auditeur.* » La voix de narration, ou voix narratrice, est pour la réalisatrice une manière de capter l'attention de l'auditeur et donc de créer un lien entre lui et le récit. Benjamin Abitan partage ce constat : « *La voix de narration sert à impliquer l'auditeur.* ». L'utilisation de ce genre de voix est également un sujet important pour Katell Guillou, qui en fait une des

premières réflexions qu'elle a à l'écriture, considérant que c'est un choix qui doit se faire à ce moment-là, « [...] *bien avant la réalisation.* » De plus, pour Sabine Zovighian, le recours à ce type de voix, outre la possibilité d'accrocher l'auditeur plus aisément, permet d'autant plus de varier la mise en scène. « *L'utilisation d'une voix de narration offre un potentiel de plasticité dans le son. On peut plus facilement changer de dispositif avec cette voix parce que l'auditeur peut suivre le personnage dans ses associations d'idées* ». En créant un socle à l'écoute avec la voix narratrice, et donc créant une zone de confort pour l'auditeur, elle peut se permettre de varier de dispositif en cours d'œuvre. Elle détaille ces changements possibles en prenant comme exemple *De Guerre en Fils* où la narration laisse parfois soudainement place à des moments fictionnés, joués par un comédien, ou à des passages musicaux. Selon elle, l'auditeur ne se perd jamais, grâce, notamment, à des aller-retour réguliers à la voix narratrice. Il peut également recevoir par ce biais un éventail d'émotions plus large qu'avec un dispositif unique. La voix narratrice, et la voix en général en fiction radio, implique l'auditeur, permet de délivrer des informations et suscite des émotions. Ces trois points seront détaillés dans la suite du mémoire.

François Pérache met toutefois en garde contre un des travers qui peut apparaître lors de la création d'une voix narratrice. Il cherche, en tant qu'auteur, à « [...] *éviter que le narrateur soit quelqu'un qui passe les plats.* ». Autrement dit, que le narrateur ne soit là que pour dispenser les informations nécessaires à la compréhension du récit, sans finesse. Cette crainte d'avoir un narrateur qui trahisse une écriture faible, est partagée par tous les interviewés. Katell Guillou et Sabine Zovighian font également la distinction entre voix de narration/narratrice et voix off/omnisciente, cette dernière se rapprochant davantage du point de vue qu'on retrouve en littérature classique. Pour Katell Guillou « *Un narrateur omniscient n'est pas incarné, c'est une entité abstraite. Je trouve ça moins stimulant, moins jubilatoire.* ». Enfin, pour Benjamin Abitan, qui se demandait « *Pourquoi ces personnages prennent la parole ?* », la voix de narration est autant une manière d'accrocher l'auditeur qu'une manière de justifier le récit, puisqu'une voix s'adresse à l'auditeur, et lui demande implicitement d'écouter la suite du récit. « *Elle facilite la chose en donnant une nécessité de prise de parole.* »

### v) La voix narratrice comme personnage

La voix narratrice, est également, pour François Pérache, Katell Guillou et Sabine Zovighian, confondue avec la voix d'un personnage. Cette caractéristique permet, en plus d'accrocher l'auditeur avec une voix qui servira de socle, à donner un nouvel éclairage à l'histoire. François Pérache le défend ainsi : « *Je trouve dommage que quitte à faire venir un narrateur, ce ne soit pas un personnage. Il aurait son rapport à l'histoire, qu'il soit dedans ou dehors. Il faut qu'il ait un point de vue sur cette histoire* ». Le griot africain de 57, rue de Varenne, en partie apparu pour palier une contrainte de production, est donc devenu un personnage de l'histoire à part entière. Il est l'occasion pour François Pérache de créer un point de vue nouveau et unique sur l'histoire. Sabine Zovighian affirme même : « *[...] quoi qu'il en soit, une voix narratrice quelle que soit sa fonction dans la fiction sera toujours un personnage* ». Pour elle, créer une voix de narration revient à créer un personnage. Elle rejette également la différence entre voix intérieures et voix narratrices, considérant que cela revenait à faire la même chose. Katell Guillou, quant à elle, justifie son utilisation de voix narratrices par l'opposition aux voix narratrices omniscientes, qui si elles trouvent leurs places en littérature, vivent difficilement dans un univers radiophonique.

Le statut des voix occupe une place importante dans la réflexion des interviewés. François Pérache évoque enfin, sans vraiment le nommer, le phénomène de déboîtement : « *Souvent, les fictions jouent sur les changements de statuts. Soit c'est écrit, soit les réalisateurs le font pour donner du relief à leur création.* ». Le déboîtement, décrit en partie I, est intimement lié à l'écriture et à la réalisation des fictions radiophoniques.

Revenons donc en détail sur deux aspects qui ont émergé des discussions, à savoir l'écriture avec la voix, et le cas particulier de la voix narratrice. De cette manière, il sera possible de proposer une classification plus précise des voix radiophoniques.

### 3) Écrire avec la voix

Les interviews réalisées ont mis en avant trois enjeux de l'écriture avec la voix : l'information de l'auditeur, l'implication de celui-ci dans le récit, et les émotions qu'il

éprouve. Reprenons les principes de narratologie de la partie I à la lumière de ces trois axes. L'exemple repris ici est celui de Harry le policier qui rentre dans un bar. Les exemples d'écriture qui seront proposés dans les pages suivantes sont volontairement lourds et ne se retrouveraient que dans des fictions de piètre qualité. Cette mauvaise écriture permet de mieux mettre en avant les problématiques de l'écriture radiophonique, et les solutions qui permettent d'y répondre.

a) *La voix comme canal d'information*

Une question essentielle à laquelle le duo auteur/réalisateur doit répondre est : Comment l'auditeur saura-t-il que le personnage de Harry est policier ? La voix est un des canaux d'information qui peuvent servir à divulguer ces informations. La parole, au travers de la voix, permet de retranscrire ces informations à l'auditeur en utilisant un langage qu'il comprend. Si on l'écrit de manière très brute, on a trois possibilités qui existent, chacune utilisant un statut de voix différent.

Par la voix *in* tout d'abord, celle qui interagit avec le reste de la bande son, on peut faire parler le personnage. On entend des bruits de pas, un homme qui s'assoit, un soupir de soulagement au moment de l'assise, suivi aussitôt d'une voix qui prononce : « *Je viens de rentrer dans le bar, de m'asseoir, je suis policier, je m'appelle Harry.* »

Par la voix narratrice ensuite, qui décrit à l'auditeur ce qu'il ne voit pas ou ne sait pas. Il suffit qu'une voix dise « *Un homme du nom de Harry est entré dans un bar et s'est assis. Il est policier* »

Enfin par la voix intérieure, il suffit que le comédien qui joue Harry dise « *Je suis policier, je m'appelle Harry, c'est moi qu'on vient d'entendre* ».

Une fois que l'identité et la profession du personnage sont établies, il faut que l'auditeur comprenne que le personnage aimerait un whisky. Pour les voix intérieures et *in* il suffira de rajouter au texte du comédien. « *J'aimerais boire un whisky* ». Pour les voix narratrices, il faut au préalable convenir du mode de transposition du discours. La voix narratrice avait jusqu'alors dit « *Un homme du nom de Harry est entré dans un bar et s'est assis. Il est policier.* » Elle ajoutera :

- Mode narrativisé : Il commande un whisky
- Mode rapporté : Il demande un whisky au barman
- Mode transposé : Il dit « *Un whisky* »

Les différents statuts permettent de divulguer la même information de plusieurs manières différentes. A la fin de ce paragraphe, les informations les plus importantes sont passées : l'auditeur sait que Harry est policier et qu'il boit un whisky. Toutefois, l'auteur et le réalisateur ont à leur disposition d'autres outils pour faire passer les informations, et de manière moins grossière. Il s'agit de faire « *travailler* » l'auditeur.

#### *b) Projection mentale en fiction radio*

Les informations délivrées telles que montrées dans l'exemple du paragraphe précédent ont pour mérite de ne laisser aucun doute à l'auditeur quant à ce qu'il doit comprendre, mais d'aucuns diraient que ce sont des ficelles d'écriture un peu grosses si elles ne sont pas pleinement assumées comme des effets d'écriture. François Pérache donne régulièrement des formations à l'écriture de fiction radiophonique au sujet desquelles il explique : « *Je fais travailler les gens en disant « Tu te débrouilles pour qu'on comprenne tout ça sans jamais me le dire » »* et de citer Michel Bouquet « *Au théâtre le spectateur ne vient pas pour voir jouer, il vient pour jouer.* » Il faut donc considérer que l'auditeur de radio fera le travail mental de rassembler les morceaux épars que lui laisseront auteurs et réalisateurs. François Pérache précise : « *Souvent comme on n'a pas l'image, l'auteur a peur qu'on comprenne pas, du coup il dit « Bonjour Monique, ah bonjour Pierre, ah bah je suis content de te retrouver au cinéma » »*. Katell Guillou le formule ainsi : « *Si tu as un personnage narrateur qui dit « Je m'appelle Machin, je sors de taule, voilà ce qui m'est arrivé », c'est lourd et pas très intéressant. Alors que tu peux faire comprendre la même chose mais en empruntant des détours, des métaphores.* » Ce qu'il faut retenir c'est que l'auditeur fait partie du processus de transmission de l'information et qu'il reconstitue, consciemment ou non, la trame qu'on lui transmet.

En s'intéressant à nouveau à Harry le policier buveur de whisky, on peut donc réécrire les différentes voix informatives, *in*, intérieures et narratrice, en prenant en compte le fait que l'auditeur peut raccorder des parties ensemble.

Pour la suite du travail, des exemples sous forme d'extraits de scénario seront présentés. Ils respectent la nomenclature suivante :

*Bruitages & Ambiance*

## **PERSONNAGE**

Phrase de dialogue

Premièrement, si la voix du policier est *in*, en interaction avec le reste de la bande son, alors on imagine naturellement que la phrase « *Je viens de rentrer dans le bar, de m'asseoir, je suis policier, je m'appelle Harry.* » peut se résumer à « *Je suis policier, je m'appelle Harry, j'aimerais boire un whisky.* ». On ne dit plus explicitement que l'homme qu'on a entendu entrer, marcher et s'asseoir est Harry, mais étant donné qu'on ne laisse pas de place au doute sur la nature de la voix qui est traitée comme une voix *in*, on associe les deux naturellement. François Pérache irait plus loin, lui qui considère qu'il ne faut pas « *donner les informations brutes mais relativement* ». Cela se traduirait par l'intervention d'un second personnage, *in* également, qui viendrait donner des informations concernant l'identité de Harry dans un dialogue. Ici un serveur répondrait « *Très bien officier Harry* », signifiant alors que Harry est policier. La bande son signifierait également que le personnage se trouve dans un bar. On écrirait alors ce morceau de scénario :

*Une ambiance de bar, des bruits de pas, un homme s'assoit et soupire.*

## **HARRY**

Un whisky s'il vous plaît.

## **SERVEUR**

Très bien officier Harry.

Pour ce qui est de la voix intérieure, l'association bruit et voix peut se faire si aux sons de déplacement du personnage se superposent ses pensées, avec éventuellement un commentaire ou une phrase qui pourra être en lien avec le reste de la bande son. La voix intérieure viendra en plus donner un éclairage du personnage sur la situation.

*Une ambiance de bar, des bruits de pas, un homme s'assoit et soupire.*

**HARRY (int)**

Je suis l'officier Harry , je vais enfin pouvoir boire un whisky.

Dans cet exemple, le « enfin » donne une information supplémentaire à l'auditeur, le personnage avait hâte de boire un whisky. De plus, tout comme le cas où la voix serait *in*, on associe le bruitage au personnage de Harry.

La voix narratrice pour finir permettra de décrire Harry le policier de l'extérieur, et ainsi décharger voix *in* et voix intérieure de ce rôle qui consiste à donner des informations.

*Une ambiance de bar, des bruits de pas, un homme s'assoit et soupire.*

**NARRATEUR**

L'officier Harry avait envie d'un whisky.

Il n'est enfin pas proscrit de mélanger au sein d'une même scène différente des voix aux statuts différents.

*Une ambiance de bar, des bruits de pas, un homme s'assoit et soupire.*

**NARRATEUR**

L'officier Harry avait envie d'un whisky.

**HARRY**

Un whisky s'il vous plaît.

**SERVEUR**

Très bien officier Harry.

**HARRY (int)**

Ça faisait longtemps que j'en avais envie.

De cette manière, le duo auteur/réalisateur dissémine des informations de manière plus parcellaire, sans dire explicitement ce qui correspond à quoi. L'auditeur a des éléments plus ou moins complémentaires à sa disposition afin de retrouver la trame du récit qu'on lui raconte. Du côté de l'auteur et du réalisateur, ne pas fixer les choses trop fermement laisse donc une fragilité, un doute, dans le rapport que l'auditeur a avec les sons et avec ce qu'il en fait. Cette fragilité plus qu'un défaut est une aubaine, car elle rejoint l'éventail d'options qui permettent au duo auteur/réalisateur de transmettre de l'émotion.

### c) *Transmission d'émotions par la bande son*

La voix est certes un vecteur informatif puissant, mais il est également un vecteur d'émotion très fort. La sensibilité de l'être humain pour l'univers sonore a beaucoup été étudiée. Michel Chion rappelle dans *La voix au cinéma* ( p.47) que les voix montrent des images depuis la nuit des temps. La forme la plus primitive de transmission par la voix est celle de la mère qui parle à son enfant alors qu'il est encore dans son ventre. Ce rapport intime à la voix, celle des autres ou la sienne, explique naturellement que la fiction radio compte beaucoup sur elle pour transmettre des émotions. Au sujet de la voix narratrice, Mariannick Bellot<sup>3</sup> précise que son utilisation peut se justifier par « *l'envie de replonger les spectateurs dans l'état d'enfance, où on raconte une histoire à l'oreille* ». Les différents statuts de voix qui peuvent être utilisés dans les fictions radio créeront du sens tout en orientant la réception émotive de l'auditeur. On ne ressentira pas de la même manière l'après-midi de Harry le policier, qu'on nous décrive ses agissements au travers d'une voix narratrice, ou qu'on ait l'impression d'être en totale intimité avec lui, à écouter directement les pensées de son cerveau avant même qu'elles ne s'expriment à l'oral. Comme le précise Benjamin Abitan, une adresse directe à l'auditeur résonne différemment que s'il assistait à un dialogue sans y avoir été invité. La voix narratrice par exemple, en tant qu'adresse directe à l'auditeur permet d'attacher émotionnellement celui-ci à l'œuvre. Dans *57 rue de Varenne*, François Pérache explique avoir voulu inviter l'auditeur à écouter en s'adressant directement à lui et en appuyant sur le fait que « *tout est faux* ». Cela rend paradoxalement la fiction plus acceptable. Pour lui, on y croit davantage, et l'auditeur est attaché au récit plus

---

<sup>3</sup> Échange par mail le 24 mars 2021

fortement. C'est cet attachement qui devient un levier de mise en scène plus tard, par le déboîtement notamment. L'utilisation de la voix en fiction se justifie donc directement par l'attachement que chacun a intuitivement pour la voix. Katell Guillou résume : « *La radio c'est avant tout une voix qui s'adresse à une oreille* » .

« *Une fiction sonore n'est pas un film sans image, ni une lecture de texte. C'est une histoire qui se raconte, se déploie pour les oreilles* » (Sabine Zovighian, 2021). Le son seul permet d'atteindre une proximité unique avec l'auditeur, grâce aux caractéristiques de la voix, au pouvoir évocateur du son ou à la proximité qu'on peut donner aux voix narratrices et intérieures par la prise de son. Pourtant l'œuvre radiophonique est dépourvue d'un moyen de transmission des émotions très puissant qu'est l'expression du visage. Un acteur ou une actrice en dira autant par son regard, son sourire et sa posture générale que par sa voix. Ainsi, ce manque de support visuel, qui demeure un moyen de transmettre du récit en plus de l'émotion, rend difficile l'attention que l'auditeur peut prêter à l'œuvre qu'il écoute. Ce manque doit être compensé par le jeu de la voix, ce qui rend celui-ci d'autant plus difficile.

L'attachement émotionnel pour la voix humaine, permet aussi d'aider à la réception de l'œuvre. Sabine Zovighian dans *De Guerre en fils* joue avec les différents dispositifs qui s'offrent à elle pour raconter l'histoire. Elle tient toutefois à donner à l'auditeur des points d'ancrage, afin qu'il ne soit pas balloté en permanence dans des espaces narratifs qui pourraient *in fine* le perdre. Elle se sert alors de la voix narratrice comme d'un socle de base, un repère fixe, autour duquel elle brode une narration qui peut paraître désordonnée, car variée et variée, mais qui trouve sa stabilité dans la voix. « *Le point fixe essaye de parler le plus droit au cœur, et donc le plus au centre. Les autres versions du langage sont déployées autour de ce centre* » (Sabine Zovighian, 2021). Sabine Zovighian a fait de cette utilisation de la voix narratrice une spécialité, elle qui de son aveu travaille souvent des fictions racontées à la première personne. Sa réflexion ouvre vers l'utilisation du cas particulier de la voix narratrice, composante essentielle de la création radiophonique.

#### 4) Cas particulier de la voix narratrice

La voix narratrice est présente dans de nombreuses fictions radio des années 2010-2020 pour diverses raisons. Comme nous l'avons vu dans la partie

précédente, elle permet de véhiculer des informations à l'auditeur de manière particulièrement efficace. Silvain Gire, directeur des programmes d'Arte Radio, justifie une utilisation quasi systématique de la voix narratrice ainsi : « *on constate que c'est plus facile de faire et d'écouter une fiction radio avec une narration principale. Donc on a fait comme ça pour De guerre en fils, Les Chemins de désir, la Dernière Séance, Première loge, Per comme personne, Le Bocal, Comme un pied... C'est beaucoup plus dur de réussir une fiction toute en dialogues comme Les Traîtres, et ça marche moins bien a priori en audience* »<sup>4</sup>. La présence d'une voix narratrice serait alors une condition nécessaire à la bonne réception par le public d'une œuvre de radio. Silvain Gire cite toutefois *57 rue de Varenne* comme un contre-exemple. La fiction de François Pérache, ne comporte pas de voix narratrice, à part une courte au tout début de chaque épisode. Ces témoignages peuvent laisser entendre que l'utilisation de la voix narratrice est imposée par des contraintes de compréhension par le public ou de diffusion. Cette vision est partagée par Sabine Zovighian, qui se sert d'une voix narratrice pour créer un point fixe autour duquel elle déploie différents dispositifs. Elle n'écrit pas les textes mais choisit ceux qui contiennent une voix narratrice forte, ou participe à l'élaboration de l'œuvre, comme pour *De guerre en fils* avec François Pérache. Le retour régulier à cette voix narratrice centrale permet à l'auditeur de retrouver régulièrement un terrain familier. La voix narratrice présente donc une grande utilité mais pose la question de son incarnation.

#### a) *Le narrateur/personnage*

L'intégration d'une voix narratrice dans une œuvre implique d'introduire un nouveau point de vue comme le défendent Sabine Zovighian, Katell Guillou et François Pérache. Celui-ci peut être différent ou non du point de vue choisi par le reste des voix, la narratrice pouvant en savoir davantage ou moins que les autres. Et s'il est difficile de dresser des impératifs pour la voix narratrice, les interviews menées permettent de dégager une tendance quant à son utilisation.

Suivant les usages, le terme de voix narratrice n'est déjà pas compris de la même manière par toutes et tous. Pour rappel, dans ce mémoire on distingue voix intérieure, qui est identifiable à celle d'un personnage et qui est en rapport avec

---

<sup>4</sup> Échange par mail du 20 avril 2021

l'action, et voix narratrice qui n'est pas identifiable à un personnage mais qui occupe plutôt le rôle de narrateur omniscient en héritage de la littérature. Or ce narrateur omniscient n'a, pour trois des interviewés, pas vraiment sa place dans la fiction radio. « *Le narrateur, pour moi, n'est qu'un personnage parmi les autres. Il a un statut très particulier parce qu'il arrive à choper directement la tête et l'affect de l'auditeur.* » (François Pérache, 2021).

François Pérache considère la voix narratrice comme un personnage. Elle sert à faire passer les informations importantes mais est aussi, et surtout, de la matière à jeu.

« *La voix de narration c'est la voix du personnage qui s'adresse directement à l'auditeur. C'est une voix intérieure qui ne peut pas être plus intime que ça* » (Sabine Zovighian, 2021). Pour Sabine Zovighian, la voix narratrice est forcément une voix intérieure de personnage.

« *La voix narratrice omnisciente est trop littéraire et me met personnellement à distance. Quand on écoute des adaptations littéraires, comme Madame Bovary, on accepte parce que c'est de la littérature classique. Mais dans les fictions plus contemporaines, ça m'attire moins.* » (Katell Guillou, 2021). Pour Katell Guillou enfin, la voix narratrice omnisciente, telle qu'elle a été définie ici, se rapporte trop à la littérature, et ne lui plaît pas parce qu'en tant qu'auteure elle cherche à développer les spécificités des mediums pour lesquels elle écrit. Ainsi, la voix narratrice telle que définie ici n'existe que très peu, et est généralement remplacée par une voix intérieure ou la voix d'un personnage. Dans *D'autres vies que la mienne*, la narration est assurée par les différentes voix intérieures, il n'y a pas de voix narratrice qui serait non identifiable à un personnage. Ces trois avis tendent vers l'émergence de ce qu'on pourrait appeler narrateur-personnage.

Le narrateur-personnage assure un réseau direct entre la fiction et l'auditeur, il est incarné comme le serait n'importe quel autre personnage, mais joue aussi de son statut « entre deux », pas tout à fait dans l'action, pas tout à fait détaché d'elle, pour donner un point de vue sur l'histoire. Le fait de rattacher la voix d'un narrateur à la diégèse de l'œuvre renforce le lien qui est fait avec celle-ci, quand bien même cette voix n'assurerait que le rôle de vaisseau d'idées. Le narrateur-personnage vient englober voix narratrice et voix intérieure. Il regroupe la voix narratrice, dont le narrataire est l'auditeur, et la voix intérieure, qui est une voix de personnage.

Le concept de narrateur-personnage émergent des interviews constitue une clef d'écriture pour les fictions radiophoniques. Cependant, il peut laisser sa place à un groupe vocal aux frontières moins définies, le chœur.

### b) *Le chœur/narrateur*

Le chœur des voix vise à incarner une entité au moyen d'une multitude de voix. Dans le théâtre antique, le chœur était composé de plusieurs comédiens qui faisaient office de narrateur en parlant ou non à l'unisson. Le chœur tel qu'on l'entend ici est un outil multi-usage qui peut trouver une place dans la fiction radio. Sandrine Le Pors dans *Le théâtre des voix* intègre l'existence de ce procédé dans la notion du « *locuteur incertain* ». En étant maintenus dans l'incertitude, comprendre qu'on ne sait pas trop ce qui les définit sinon leur nombre, ces personnages sont retirés dans leurs voix, celles-ci ne devenant plus le mode d'expression de personnages, mais servant de vaisseau à des idées. Cette anonymisation peut être le sujet même de l'existence de chœur, ce qui est le cas pour *Pièces* de Philippe Minyana, œuvre théâtrale qui développe l'idée de création de la rumeur par la société. Le chœur, vidé d'incarnation, peut aussi accueillir une nouvelle idée, un autre discours, et se ré-incarner dans un nouveau type de personnage. C'est ce que font Benjamin Abitan dans *La préhistoire du futur* ou Katell Guillou dans *La force de Coriolis*. Dans leurs cas, le chœur de narrateur incarne le point de vue de l'humanité. *La préhistoire du futur* raconte l'histoire de l'humanité vue depuis un futur lointain, où la préhistoire est à peu près notre époque contemporaine. « *J'ai voulu représenter l'humanité dans son ensemble avec très peu de moyens.* » explique Benjamin Abitan. Dans cet exemple, il n'y a pas de narrateur-personnage, celui-ci s'effaçant au profit d'un chœur introduisant chaque situation comique. La distinction entre chœur et action est très claire et hermétique. L'effet est renforcé par un montage serré aux transitions marquées entre les scènes.

Pour Katell Guillou, l'utilisation du chœur met à l'honneur le mélange des voix intérieures des personnages. « *Les voix narratives subjectives sont très radiophoniques. C'est ce que j'ai fait dans La force de Coriolis, où il y a de nombreux personnages qui s'entrecroisent et qui ont tous une voix intérieure.* » Ici, le chœur contient encore la substance des personnages, ceux-ci ne se sont pas effacés au profit de leurs voix respectives. La convergence des différentes voix vers la parole crée une forme d'unité des personnages, mettant en avant le thème de l'œuvre et son point de vue naturaliste sur la Terre et l'environnement. Cette utilisation de la voix comme un chœur de voix intérieures de personnages montre qu'au sein même d'un dispositif, comme la choralité, il est possible de décliner diverses nuances. Ces

nuances peuvent se matérialiser dans le rapport des voix aux espaces radiophoniques dans lesquelles elles évoluent.

### c) Voix mono et voix stéréo

La connaissance de l'espace et la manipulation de celui-ci constitue un outil puissant pour la mise en scène de fiction radio. « [...] Paranthoen disait que, quand il voulait faire des portraits de personnages, il les enregistrait dans leurs actions muettes en stéréo et par-dessus mettait leurs témoignages en mono. Donc il prenait un tailleur de pierre qu'il enregistrait en stéréo en train de tailler la pierre, mais le faisait parler en studio en mono. » (François Pérache, 2021). Cet usage de Yann Paranthoen a fini par devenir une convention. « Pour le narrateur, on est généralement dans aucun espace. Ça choque l'auditeur si tu mets d'un coup un narrateur en 3D ». Ce qu'il faut retenir c'est que la voix narratrice est, par convention, associée à une voix mono assez proche pour l'usage qui en est fait. Pour que cette voix accroche l'attention de l'auditeur, qu'elle serve de socle de narration, il faut qu'elle ait un certain impact, et une certaine stabilité. Ceci est amené par la prise de son mono de la voix et le placement au centre de l'espace stéréophonique de cette voix narratrice. La prise de son stéréophonique étant envisagée comme une prise de son spatiale des discours ou des actions, François Pérache dit par opposition que la prise de son mono du narrateur n'amène pas d'espace. Benjamin Abitan nuance « Dès lors qu'il y a une prise de parole, ça suppose un corps et un espace. J'imagine toujours dans quel espace la narration se passe même pour une prise en mono. [...] On ne fait pas disparaître l'espace, on s'immerge dans un espace plus ramassé. » La prise de son mono ramène en effet, quoiqu'il arrive, des informations spatiales de par la captation des ondes réfléchies. L'utilisation qui en est faite par la suite peut avoir tendance à gommer ces espaces et à créer ce chemin direct vers l'auditeur, à retrouver une forme d'efficacité dans la simplicité. Sabine Zovighian se sert, elle, de la mono pour installer sa voix narratrice. Cette base, qui s'adresse directement à l'auditeur et dont on ressent la proximité, lui permet de diverger vers d'autres dispositifs au cours de la fiction.

A l'inverse, on réserve par convention aux voix d'actions, ou aux actions tout simplement, une prise stéréophonique. La stéréophonie aide grandement à la compréhension des dialogues parce qu'elle permet de dissocier les voix dans

l'espace. La localisation dont est capable l'oreille permet donc de situer par exemple une voix à gauche et une voix à droite. La différence de stimulation qui résulte de cette spatialisation aide l'auditeur à situer les personnages et donc à savoir qui dit quoi, enjeu fort en fiction radio. A ce sujet, une convention de cinéma est de placer dans un premier temps les voix des dialogues au centre, et ce pour tous les personnages. L'image et la voix *in* qui nous donne à voir le spectacle de la bouche qui émet les sons, ou qui justement ne l'émet pas, est un indice fort quant à l'émetteur du discours. A la radio, on cherchera à dissocier ces voix dans la stéréophonie, même si elles résultent de deux prises monos. Les informations spatiales qui résultent de la prise de son stéréophonique au couple, comme l'éloignement ou l'existence des lieux, sont exploitées comme outils à la mise en scène. On pourra recréer la sensation d'une personne qui parlerait loin du point d'écoute (là où le micro est placé dans la scène), ou d'une personne qui parle de derrière un mur. Cette capacité que le son a de transmettre les informations spatiales renforce le phénomène d'implication de l'auditeur, sollicitant son imaginaire pour le pousser à projeter mentalement l'espace qu'il perçoit au travers de ces informations. Katell Guillou, auteure aussi bien pour l'image que pour le son seul, évoque « *l'ambition cinématographique* » de la radio quand elle arrive à dépasser ses contraintes pour plonger l'auditeur dans un imaginaire. « *Quand tu entends une fiction radio qui a une ambition cinématographique tu vois le film dans l'écran intérieur de ton cerveau.* » Cette comparaison est faite selon elle par rapport aux œuvres qui se rapprochent davantage du théâtre radiophonique. « *Quand tu entends du théâtre radiophonique tu entends la scène, tu vois la scène, et c'est limitatif.* » Ainsi, loin de vouloir hiérarchiser les formes d'art, l'idée ici développée est que l'exploitation des caractéristiques du medium radiophonique, qui est la manipulation des voix et des espaces, permet d'atteindre une dimension imaginaire qui sublime le récit en sollicitant la projection mentale de l'auditeur. La connaissance de l'espace et de ce qu'il est possible d'en faire amène à préciser la place, et le statut des voix qui portent la narration.

##### 5) Nouvelle classification des voix de radio

On peut grâce à l'enseignement issu des interviews reconsidérer les différents statuts des voix et compléter la première classification proposée pour les voix de

radio. Pour rappel, on avait jusqu'alors séparé les voix de radio en trois catégories, les voix *in*, les voix intérieures, les voix narratrice. Affinons cette classification et précisant pour chaque statut : Qui l'émet ? Qui est le narrataire ?

*a) Voix off*

La voix off est la voix narratrice omnisciente se rapprochant de la place du narrateur littéraire.

**Qui l'émet ?** Une voix désincarnée, assimilable ni à un personnage, ni à un chœur. Elle s'apparente à un lecteur qui aurait les didascalies à interpréter.

**Qui est le narrataire ?** L'auditeur.

Ce genre de voix, globalement rejeté par les interviewés, se retrouve beaucoup dans les adaptations littéraires et les livres audio.

*b) Chœur-narrateur*

Le chœur narrateur est une entité à mi-chemin entre le personnage-narrateur et la voix off. La pluralité des voix lui donne corps, sans que ces voix aient besoin d'être rattachées à des personnages.

**Qui l'émet ?** Un ensemble de voix, attachées ou non à des personnages.

**Qui est le narrataire ?** L'auditeur.

*c) Personnage-narrateur*

Le personnage narrateur est le type de voix que les interviewés ont plébiscité. Elle donne un point de vue sur l'histoire, accroche l'auditeur et lui délivre émotion et information.

**Qui l'émet ?** Un personnage du récit.

**Qui est le narrataire ?** L'auditeur.

Ce concept réunit les notions de voix narratrice et de voix intérieure définies en début de partie II).



### **III) Expérience sur le déboîtement**

Le phénomène de déboîtement décrit en partie I est, pour rappel, un procédé de mise en scène en fiction radio qui joue sur le narrataire des voix. Ce changement de narrataire peut se faire au moyen d'un changement de statut. Une voix passe d'un statut à un autre pour interpeler l'auditeur et susciter des émotions, le rire par exemple. Le travail effectué grâce aux interviews réalisées permet de mieux comprendre les tenants et aboutissants des différents statuts de voix qui existent en fiction radio. Le but de cette troisième partie est de mettre en application cet effet de mise en scène, en écrivant et en réalisant un extrait de fiction radiophonique dans lequel apparaît un déboîtement, une voix qui change de statut.

Ce procédé sera détaillé et ira puiser dans les interviews afin de mettre en lumière, au passage, quelques conseils d'écriture et de réalisation.

#### **1) Problématique**

Dans les exemples cités en partie I pour expliquer le fonctionnement du phénomène de déboîtement, l'effet de déboîtement était inscrit directement dans l'écriture des dialogues. Dans *Les aventuriers du Survivaure*, la voix du personnage-narrateur dialogue avec la voix d'un personnage principal. Cet effet, est dans les exemples cités précédemment, *Survivaure* ou *D'autres vies que la mienne*, contenu dès l'écriture. François Pérache a évoqué l'idée que le changement de narrataire pouvait être introduit au moment de la mise en onde, sans que ce soit explicitement prévu dans l'écriture. Dans cette expérience, nous proposerons de mettre en place un phénomène de déboîtement uniquement par la manipulation de l'espace dans lequel évoluent les voix. On se place dans le cas de figure où le déboîtement aurait été décidé uniquement à la réalisation, pas à l'écriture. Autrement dit, provoquer les effets du déboîtement, en suscitant des émotions choisies, en faisant cohabiter dans un même espace des voix aux statuts différents.

##### *a) Déboîtement entre quel et quel statut ?*

Il convient donc de fixer au préalable le statut de départ et le statut d'arrivée de la voix déboîtée. J'ai choisi de me pencher sur le cas du chœur-narrateur. Les exemples de déboîtement cités en partie I pouvant être a posteriori analysés comme



de déboîtement en lui-même a pour but de créer une situation confuse qui reflèterait la personnalité du personnage principal de la fiction.

## 2) Écriture et réalisation de *Martinaise*

### a) *Disco Elysium, support d'adaptation*

Comme dans beaucoup de domaines, les œuvres se nourrissent les unes les autres, et parviennent même à traverser les frontières de leur art. Katell Guillou fait souvent des ponts entre le cinéma et la radio. Pour cette expérience, une partie du concept d'un jeu vidéo sera reprise car se prêtant bien à l'expérience menée. Ce jeu est Disco Elysium.

Disco Elysium est un jeu vidéo estonien, développé par le studio ZA/UM, sorti sur PC le 15 octobre 2019. Très remarqué à sa sortie pour son approche aussi radicale que traditionnelle du jeu de rôle, le jeu a vite conquis le public et la critique, tout en remportant de nombreux prix, dont celui du meilleur jeu de rôle aux Game Awards de 2019.



*Figure 4. Disco Elysium, illustration principale du jeu*

Dans Disco Elysium, le joueur incarne un policier, du nom de Harry Du Bois, envoyé dans le quartier de Martinaise pour résoudre une enquête criminelle. Ce quartier fait partie d'une cité-état du nom de Révachol. L'histoire de la ville de Révachol rappelle, de manière plus ou moins appuyée, les événements de la Commune de Paris de 1870, de sa naissance à sa répression. En mars 2021, les développeurs du jeu ont publié une mise à jour colossale intitulée « The Final Cut »,

ajoutant quelques fonctionnalités, quelques quêtes et les doublages intégraux de tous les personnages, ce qui représente de l'aveu de son *Lead Designer*, Robert Kurvitz, près d'un million de mots. Et pour cause, le *core gameplay*, à savoir la mécanique de jeu principale du titre, est le dialogue.

Dans *Disco Elysium*, le joueur contrôle les actions du personnage de Harry Du Bois avec des contrôles très simples, les interactions se résumant à se déplacer, interagir avec des objets ou avec des personnages, le tout avec un seul bouton. Le joueur passera finalement une majeure partie de son temps à discuter avec les personnages de *Martinaise*. Seulement le policier Harry Du Bois reprend une certaine imagerie issue des films noirs de « flic torturé », et son esprit est souvent influencé par des parties plus ou moins vertueuses de sa personnalité.

Dans *Disco Elysium*, le joueur aura le loisir, non pas d'améliorer des caractéristiques ou des compétences, mais d'influer sur les traits de caractère du personnage, appelés talents, et les idées auxquelles il croit.



Figure 5 Capture d'écran du jeu *Disco Elysium* - L'arbre des talents

Chaque talent offrira au joueur des possibilités d'interaction, suivant qu'il ait investi des points de talents dedans ou non. Certains talents sont assez classiques, comme l'Endurance ou la Volonté, mais d'autres sortent du commun, comme l'empathie ou la conceptualisation. Ces talents auront aussi une fâcheuse tendance à s'immiscer dans les dialogues qu'entretient le policier avec les autres personnages.

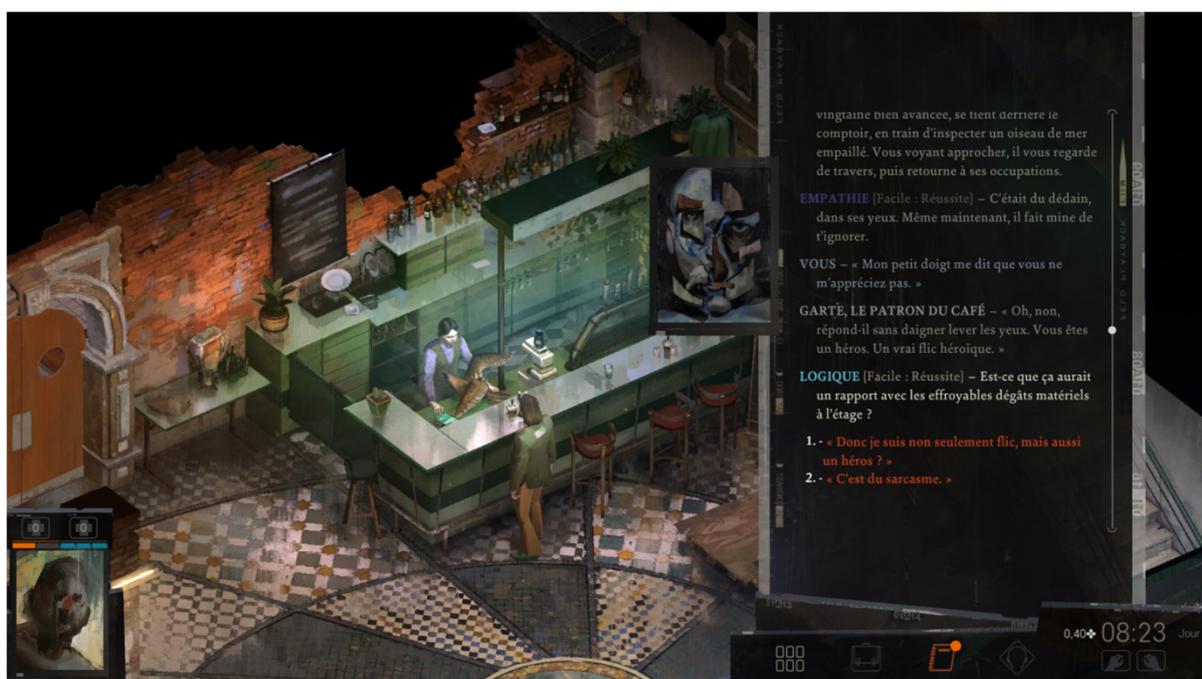


Figure 6 Capture d'écran du jeu Disco Elysium - Discussion avec Garte

Sur la figure précédente, la partie droite de l'écran représente la zone où s'affichent les dialogues. En gris les paroles qui ont été prononcées, « Vous » représente le policier, donc le choix de dialogue du joueur, « GARTE, LE PATRON DU CAFÉ » représente le personnage auquel le policier parle. Enfin, apparaissent en couleur EMPATHIE et LOGIQUE. Dans cet exemple, l'empathie et la logique ont été développées, offrant alors des possibilités de dialogue qui ne seraient pas apparues si elles avaient été délaissées.

Le Lead Designer du jeu a expliqué, dans une interview donnée à la chaîne Youtube Gamespot, s'être inspiré du réseau social Twitter, sur lequel l'utilisateur fait défiler verticalement et avec constance les différents tweets. Cette constance avec laquelle défilent des idées, des flux, viennent s'accaparer notre attention peut être traduite en son. L'adaptation en fiction radio de Disco Elysium pose ainsi la question

du flux de paroles que l'on souhaite faire entendre et de son utilité dans la narration. Dans le jeu, certaines interventions des talents iront dans le sens de la résolution de l'enquête, ou de la compréhension du monde, quand d'autres ne serviront qu'à donner au joueur des détails sur l'état émotionnel et psychologique des différents personnages. Le talent Cour Intérieure par exemple est celui qui relie l'esprit de Harry aux pensées cosmiques et au monde des rêves. C'est grâce à ce talent que le policier peut avoir des pensées sur la métaphysique ou qu'il peut parler à sa cravate. Le jeu donne une voix à des éléments qui sont d'ordinaires des traits de personnalités qui s'expriment de manière plus subtile, à travers des dialogues et des actions. Cette idée résonne directement quand il s'agit d'écrire pour la radio.

Pour l'adaptation en fiction radio du jeu vidéo qui vise à servir d'expérience, il est possible tout d'abord de reprendre exactement le même point de vue que le jeu vidéo. Tout se vit au travers du policier Harry Du bois. L'auditeur n'a pas accès à la moindre scène de laquelle le policier serait absent. Cela permet à l'auditeur de découvrir en même temps que lui les personnages, et les différents éléments qui constituent l'enquête.

La place du narrateur peut également reprendre celle du jeu. Dans *Disco Elysium* la narration donne accès aux pensées du policier, à ses émotions, et parfois à des informations que le policier n'a pas. On se trouve dans le cas d'un narrateur omniscient, ce qui correspond à la case (4) du tableau de Genette cité en première partie. Le flux de parole du jeu s'adapte particulièrement bien à une transposition en récit radiophonique. La fiction reprendra donc d'une part le point de vue de Harry Du bois, mais fera également exister les différents aspects de sa personnalité qui cherchent à interagir avec lui. Les différents aspects de la personnalité du policier peuvent constituer un chœur-narrateur, audible par l'auditeur uniquement, et décrivant le fil de pensée du policier. La majeure partie de la bande son sera donc composée uniquement de dialogues : ceux de Harry échangeant avec les autres personnages, et les voix des personnalités de Harry qui passeront d'un chœur-narrateur à des voix d'action. Le reste de la bande son sera détaillé dans la partie réalisation.

L'adaptation écrite pour le travail de mémoire, nommée *Martinaise*, met en scène l'officier Harry arrivant à Martinaise et rencontrant pour la première fois Claire

Evrat, figure éminente du quartier participant autant aux affaires courantes du syndicat de docker qu'aux magouilles les plus louches. Du point de vue de Harry, le récit met en scène leurs premiers échanges, exposant l'enquête sur laquelle le policier a été appelé, et les tentatives de manipulation à peine masquées de Claire Evrat. Au cours de la fiction, Harry le policier est en proie à tous les aspects de sa personnalité qui interagissent avec lui. Le scénario de la fiction écrite est disponible en annexe 5.

#### b) *Écriture du chœur-narrateur*

Les voix narratrices servent, comme on l'a dit, à faire le lien entre le récit et l'auditeur. Il est le narrataire de ces voix. Le chœur-narrateur qui est écrit pour l'expérience doit donc avoir pour narrataire l'auditeur.

Dans le cas de *Martinaise*, les différentes voix représentent les émotions qui traversent le policier, comme dans le jeu. On se rapproche davantage d'une écriture monstrative des émotions. Ces voix semblent s'adresser au policier, pourtant celui-ci, de même que l'antagoniste, n'y réagit pas. Aucune des autres voix n'interagissent avec les voix composant cet ensemble, pas même ces voix entre elles. Il n'y a pas de dialogue entre les voix des émotions et les voix d'action des deux personnages. Ces voix n'existent que pour traduire les émotions que le personnage principal ressent, chacune des voix donnant son point de vue sur l'histoire. De plus, elles ont été écrites pour être interprétées par des comédiens différents pour chaque voix, et non pas par le comédien qui interprète Harry du Bois. Ce choix permet de ne pas affirmer que ces voix sont des voix intérieures, que le personnage se parle à lui-même. Ce sont bien a priori d'autres personnages qui s'expriment, chacun avec sa voix propre. Leurs paroles concernent le policier, mais celui-ci ne l'entend pas de manière intelligible, rien ne montre qu'il les comprend, ni même qu'il les entend. Ce sont cinq voix qui évoluent chacune en vase clos, et donnent leurs avis sur l'histoire. Les actions du policiers seraient les mêmes sans que l'auditeur entende ces voix, mais elles explicitent à l'auditeur le flux d'idée qui traverse Harry Du Bois. En amenant du recul et une diversité de point de vue, et ces voix étant émises pour l'auditeur, cet ensemble de voix s'apparente à un chœur-narrateur.

L'essence de ces voix est de représenter un trait bien particulier de personnalité. Elles peuvent donc être dénuées de nuances, leur somme formant une personnalité plus complexe. L'écriture de ces voix s'est grandement basée sur le jeu vidéo bien sûr, mais emprunte aussi la radicalité qui existe dans d'autres fictions radio.

L'utilisation d'un chœur-narrateur, chaque voix représentant la traduction d'une émotion particulière, permet de faire comprendre très aisément et rapidement quelles sont les émotions qui traversent le policier. On ne dit pas à l'auditeur quelles sont les émotions associées, elles ne sont nommées que dans la version écrite du scénario. On le fait comprendre au travers du texte et du ton, et on ne dit pas non plus explicitement qu'elles sont associées à Harry. Le but est, comme les interviewés l'ont conseillé, de faire travailler l'auditeur.

La séquence 1 sert à dresser la grammaire sonore de la fiction. Lorsque la voix ELECTROCHIMIE suggère à Harry de s'allumer une cigarette, on entend ensuite un personnage s'allumer une cigarette. Le but de ces répliques est de montrer la causalité qui existe entre les voix du chœur et le personnage du policier. Les voix ont une influence sur lui. Ainsi, on comprend que les autres voix sont également dans la tête de Harry, et ce personnage est connu, avant même son premier mot, à travers les émotions qui le traversent. ELECTROCHIMIE voudra toujours que Harry cède à tous ses vices, l'alcool, la drogue, la violence. EMPATHIE représente sa capacité à rester alerte sur le monde qui l'entoure, à comprendre les subtilités et voir outre les faux semblants. VOLONTÉ est le pan exactement inverse d'ELECTROCHIMIE, et cherche à mettre le policier sur le droit chemin à tout moment. DÉDUCTION correspond à son intellect, à sa capacité à mettre les ronds dans les ronds et les carrés dans les carrés, et à faire le lien entre les éléments du monde. Enfin COUR INTÉRIEURE est une voix à part qui le connecte au cosmos et à sa condition humaine. Elle renvoie en permanence au policier le peu d'estime qu'il a pour lui-même. Ces voix prennent ainsi leur place dans la bande son en explicitant les émotions du personnages. En tant que voix narratrice, ce chœur-narrateur permet aussi de distiller des informations nécessaires à la compréhension de l'univers.

### *c) Le fil de l'enquête*

Comme l'a dit Sabine Zovighian, la voix narratrice peut être utilisée comme un fil directeur dans la narration. Elle est ce point fixe auquel l'auditeur peut se rattacher, celui qui permet les changements de dispositifs et les déboîtements narratifs. La voix narratrice donne aussi un contrepoint à ce que vivent les personnages. Le point de vue est celui de Harry du Bois et la fiction a été écrite pour le suivre en temps réel, dans ses pensées et dans son enquête. Sabine Zovighian explique : « *L'équilibre est recherché avec la voix de narration. Voix in et voix de narration sont deux reflets de la même chose, du même personnage. Un personnage vient de faire des découvertes, il est pris d'émotion, ne sait pas quoi dire. La voix de narration, peut dire « Je ne savais plus quoi dire jusqu'à ce que etc. » »* » Dans ce cas, EMPATHIE va débusquer la dangerosité qui se cache dans l'apparente gentillesse de la syndicaliste, DEDUCTION rappellera à Harry les faits importants qui concernent son enquête, informant par la même occasion l'auditeur sur l'univers dans lequel l'intrigue se déroule. ELECTROCHIMIE rappellera sans cesse que le personnage combat ses démons, tout comme VOLONTÉ explicite qu'une partie de Harry souhaite que le travail soit fait et bien. Le but de ce chœur-narrateur sera autant de caractériser le personnage de Harry que de livrer des clés de compréhension sur l'intrigue de la fiction.

#### d) *Réalisation*

##### i) Casting

La représentation des personnages est un élément essentiel de la réalisation d'une œuvre. Dans le cas des fictions radio, où le physique disparaît au profit du son seul de la voix des comédiens et comédiennes, les différentes caractéristiques des voix choisies sont autant de possibilités de donner des informations à l'auditeur quant aux personnages qui sont mis en scène. Il y a donc des liens à faire entre personnalité des personnages et timbre des voix, coloration spectrale, grain, voire défauts. Ce choix constitue le début de la réalisation, tout comme le choix du point de vue constitue le début de l'écriture. Une voix douce et grave transmettra d'office une palette d'émotion différente d'une voix sèche et aiguë.

Le choix des voix est également un autre outil à disposition du réalisateur pour capter l'attention de l'auditeur. Les voix doivent pouvoir se distinguer facilement les

unes des autres pour aider à la compréhension de la pièce. A ce sujet, François Pérache dit : « *Il y a des pièces de théâtre qu'on ne peut pas faire à la radio comme « La maison de Bernarda Alba » qui est un texte sublime de Federico Garcia Lorca mais qui met en scène des femmes qui ont à peu près le même âge et qu'il serait impossible à distinguer les unes des autres en son seul. Moi concrètement j'essaye d'alterner les rôles d'hommes et de femmes [...] pour accompagner l'auditeur* ». Ainsi, outre retenir les comédiens et comédiennes qui sauront porter les traits des personnages fictionnels, le moment du casting est l'occasion de choisir l'ensemble des voix suivant leurs différences afin d'anticiper sur le rendu global de la bande son. Pour *Martinaise*, le choix a donc été fait de suivre le conseil de François Pérache et de composer un casting le plus paritaire possible. Ainsi, les deux personnages principaux du dialogue forment un duo mixte. Pour ce qui y est des voix intérieures, trois sont masculines et deux sont féminines. Les voix ont été choisies par la connaissance des timbres de leurs interprètes afin qu'elles puissent coller le plus naturellement possible aux personnalités des personnages. COUR INTERIEURE est la seule voix qui a été traitée de manière audible, à laquelle ont été rajoutés des effets allant jusqu'à modifier le timbre de la voix.

## ii) Prise de son

Dans le cas de *Martinaise*, la motivation première est de fournir de la matière en vue d'expérimenter un travail sur le changement d'espace des voix au cours d'une même fiction. La prise de son s'est donc faite en studio, dans une acoustique maîtrisée. Deux micros ont été utilisés.

- Un Neumann U87 en directivité cardioïde
  
- Un couple ORTF Schoeps

Le Neumann a été placé devant la bouche des comédiens et comédiennes, relativement proche. Sa large membrane, couplée à sa sensibilité de micro électrostatique et à sa réponse non linéaire dans le bas du spectre amène l'effet de proximité recherché pour les voix de narration. Le couple ORTF est traditionnellement utilisé en fiction radio pour les scènes d'action stéréophoniques.

Plus précis que le couple AB sur la localisation des sources, et permettant de rendre compte d'une meilleure profondeur que le couple XY, il permet une mise en espace fidèle et étendue. Son angle de prise de son relativement bas latéralise rapidement les sources, au risque pour celles-ci de passer d'un côté à l'autre à l'écoute. La prise de son au couple ORTF nécessite une précision accrue lors de la prise pour éviter ce genre de phénomène indésirable.

Les voix d'action, le dialogue entre Harry et Evrat, ont été enregistrées au couple ORTF. Cela a permis d'une part de créer un premier espace de prise de son dans lequel les deux voix cohabitent. Cet espace est ensuite remodelé dans les phases de post-production, mais le matériau de base est déjà cohérent. De plus, par lisibilité de l'action, cela permet de placer un comédien plutôt sur la gauche, et un autre plutôt sur la droite, à quelques erreurs de prises de son près. Dans ce cas, Harry est à gauche et Evrat à droite. On attribue ainsi un espace mental à chaque comédien, ce qui aide à la compréhension de l'intrigue et à l'identification des personnages. Les éventuelles erreurs de prise de son, un comédien qui serait initialement à droite et qui s'entendrait finalement à gauche ou au centre, ont été corrigées en post-production dans la mesure du possible.

Pour ce qui est du chœur-narrateur, chaque ligne a été enregistrée simultanément au U87 et au couple ORTF. Il n'a pas été souhaitable d'enregistrer une prise avec un micro, puis une seconde prise avec l'autre micro, afin d'éviter d'intégrer des différences de jeu d'une source à l'autre. Le U87 a classiquement été vissé sur pied, avec un filtre anti-pop, quand le couple Schoeps a été manié à la perche afin d'intégrer des micro variations de spatialisation, et donc une apparence de mouvement, pour rendre la prise plus « vivante ». Ainsi, on se retrouve avec deux matières différentes pour le chœur, afin de doser au mieux le passage d'un statut à l'autre.

### iii) Montage

La post-production a été effectuée sur le logiciel ProTools. De manière classique, le montage a d'abord consisté à dérusher les prises de son, et à ne garder que les meilleures en termes de jeu et d'intelligibilité. Le montage s'est fait dans l'ordre chronologique de la fiction, avec les pistes stereo pour le dialogue Harry-Evrat, et avec à la fois les pistes stereo et mono pour le chœur, en vue

d'anticiper les deux versions de mixages qui seront faites. La bande son de l'exercice a été la plus fonctionnelle possible pour ce qui ne concernait pas la voix.

Deux ambiances ont été ajoutées, une extérieure de rue pour la première séquence et une intérieure pour le bar de la deuxième séquence. Ces ambiances ont pour but de signaler le lieu de chaque action. A l'ambiance extérieure de la séquence 1 a été ajoutée une piste de bruit de pas, pour signifier le mouvement du personnage de Harry du Bois. Entre les deux séquences, le bruit d'une porte qui se ferme vient marquer le changement de lieu. A l'ambiance de la séquence 2 a été ajoutée une musique, traitée comme une musique d'intérieur de bar. Cette musique est *Tutu* de Miles Davis. Elle vient d'une part, enrichir l'ambiance de bar et la rendre plus vivante, et d'autre part, donner une teinte empruntée au film noir, en référence au jeu de base. Enfin, un indice sonore de pose de verre apparaît au moment où Harry se fait servir un whisky. Ce sont les seuls ajouts qui ont été faits aux voix. Ce choix s'explique par la volonté de ne traiter que l'impact des voix sur la narration et les émotions.

Le montage des voix, partie charnière de la bande son, a ensuite été réalisé de manière à rendre intelligible l'intrigue tout en gommant les erreurs de jeu. De près de dix minutes, le montage a été raccourci à sept minutes, ôtant ainsi les phrases superflues. Cette fiction, destinée avant tout à expérimenter le phénomène de déboîtement, se doit d'être efficace, et donc relativement courte, pour ne pas risquer de perdre l'attention du sujet lors du test. De plus, dans ses premières versions, la fiction a été soumise à des camarades d'école ainsi qu'à différents intervenants. Ces premières écoutes ont servi à jauger jusqu'où il était permis de faire se chevaucher des voix, sans trop détériorer la compréhension générale de la fiction. L'expérience visant à renforcer chez l'auditeur les sentiments de confusion et d'oppression par le déboîtement, j'ai voulu susciter ces émotions dès la phase de montage. Ainsi, si l'expérience est réussie, les deux versions de mixage provoqueront ces émotions, avec plus de force toutefois pour la version déboîtée.

#### iv) Mixage

Deux versions de mixage ont été réalisées en vue de l'expérience, la première ayant servi de base pour la seconde.

#### **Version 1, sans le déboîtement :**

Cette version a servi de base pour, d'une part, traiter les différentes sources et, d'autre part, créer les différents espaces sonores. On dénombre trois espaces différents : la rue, l'intérieur du bar et l'esprit du policier. Ces trois espaces ont été construits en choisissant d'abord les réponses impulsionnelles utilisées dans les plug-in de réverbération. Une fois ces trois espaces construits, les différentes voix y ont été placées.

Pour rappel, la version sans déboîtement contient deux voix d'action, celles du policier et de l'antagoniste, ainsi qu'un chœur-narrateur composé de cinq voix, traitées comme des voix narratrices. Tout au long de cette version, les voix du chœur sont, pour respecter la convention décrite par les interviewés, en mono, donc issues du microphone U87, et envoyées dans la réverbération recréant l'esprit du policier. Cette réverbération est stéréo, aidant à se figurer un espace, même fictif. Ce dispositif est en place du début à la fin de la fiction.

Les voix d'action ont, quant à elles, été traitées pour être ancrées dans l'espace intérieur du bar. On y a donc « creusé », à l'égaliseur, le bas medium pour retirer de l'effet de proximité. Elles sont aussi compressées pour ne pas exciter trop la réverbération utilisée pour le bar. Celle-ci est une réverbération stéréo dans laquelle est également envoyée la musique, fortement traitée elle aussi pour qu'on ait la sensation qu'elle soit diffusée dans cet espace. On y envoie aussi légèrement l'ambiance ajoutée lors du montage son. Le mixage inclut également des opérations usuelles comme le suivi de niveaux des sources et la latéralisation des différentes sources.

Pour résumer, cette première version applique les conventions de mise en scène décrites par les interviewés, avec les voix narratrices en mono et les voix d'action en stéréo. Cette version sert de base pour le mixage de la version 2 dans laquelle a lieu le déboîtement.

### **Version 2 : avec déboîtement :**

Pour la seconde version de mixage, l'enjeu principal est de mettre en place le phénomène de déboîtement. Pour cela, les voix du chœur-narrateur ne sont plus traitées comme des voix narratrices, mais comme des voix d'action. Les sources utilisées pour ces voix ne sont plus les U87 mais le couple ORTF. Le traitement de ces voix est alors similaire à celui des voix d'action. Elles sont intégrées dans l'espace des voix d'action.

Le déboîtement a lieu de manière discrète, puisque le changement de statut est dissimulé dans le changement de séquence. Dans la séquence 1, en extérieur, les voix sont traitées comme des voix narratrices, comme dans la version 1. Après l'entrée dans le bar et le son de fermeture de la porte, le chœur est traité comme les voix d'action. L'effet visé par ce déboîtement est d'abord d'interpeller l'auditeur et de donner le sentiment que les voix du chœur sont entrées dans le bar en même temps que Harry et sont installées avec ou autour de lui. Dans l'espace stéréophonique, on entend alors 6 voix d'action plutôt vers la gauche, et une seule vers la droite.

### 3) Expérience

#### *a) Protocole expérimental*

Afin de valider ou non la mise en place du procédé de déboîtement dans l'expérience par le changement d'espace du chœur-narrateur, on effectue un test auprès d'un panel d'auditeur. Une conséquence du déboîtement étant un réinvestissement émotionnel, il faut entre autres mesurer l'impact émotionnel que suscite le changement d'espace. Le panel a été divisé en deux groupes.

Au premier groupe a été soumise l'écoute de la fiction dans sa version « non déboîtée ». Le statut des voix ne change pas au cours de l'œuvre, le chœur-narrateur est traité de la même manière du début à la fin de la fiction. Il n'y a donc pas de modification du traitement spatial de celles-ci pour les rapprocher des voix d'action. Ce groupe sert de groupe témoin.

Au second groupe a été soumise l'écoute de la fiction dans sa version « déboîtée ». Au cours de l'œuvre, le chœur-narrateur voit son traitement spatial modifié, pour coïncider avec celui des voix d'action.

A l'issue de l'écoute, les membres des deux panels ont répondu à un questionnaire, le même quel que soit leur groupe. Le questionnaire vise à recueillir les émotions ressenties par les auditeurs. L'expérience sera probante si un nombre plus important de réponses recueillies par le deuxième groupe pointe vers les émotions qui ont été recherchées par le processus de déboîtement.

Le questionnaire qui a été soumis à tous les auditeurs est le suivant :

Questionnaire test d'écoute

**Age :**

**Profession :**

**Quelle version avez-vous écoutée ?**

- 1
- 2

**A quel fréquence écoutez-vous des fictions radio ?**

- Jamais
- Rarement
- De temps en temps
- Souvent
- Très souvent

**Dans l'extrait proposé, combien de personnages différents avez-vous identifié ?**

**Pensez-vous avoir compris l'intrigue de la fiction ?**

**Parmi les émotions suivantes, lesquelles avez-vous le plus ressenties ?**

**Veillez noter de 0 à 10 l'intensité avec laquelle vous avez pu ressentir, durant votre écoute, les émotions nommées**

Chaos

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Oppression

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Tristesse

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Confusion

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Ennui

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

**Avez-vous des remarques ?**

*Figure 7. Questionnaire soumis aux sujets*

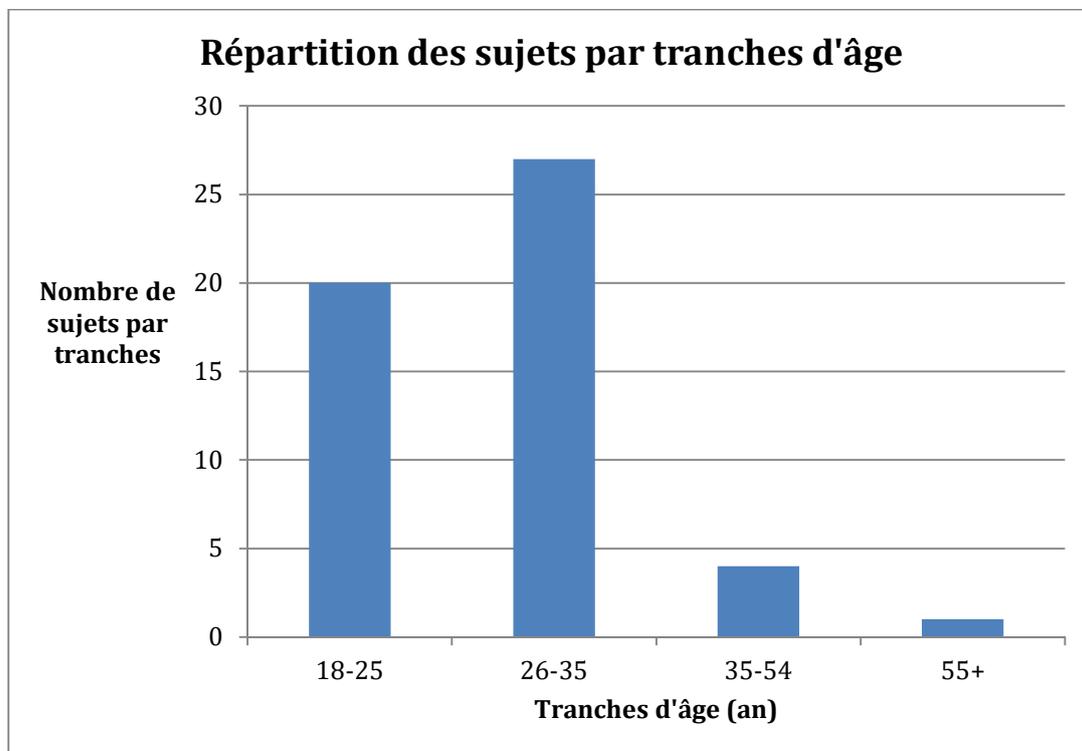
Le but de la fiction, et de surcroît celui du phénomène de déboîtement, est de susciter chez l'auditeur une sensation de confusion et d'oppression. Ainsi, le but espéré dans les résultats des tests est que ces deux sentiments soient plus souvent ressentis dans la version déboîtée que dans la version non déboîtée.

### *b) Présentation des résultats*

Nous présentons les réponses obtenues par questions ou groupes de questions. Au total 53 réponses ont été recueillies.

#### *i) Âge / Profession*

Les sujets qui ont répondu au questionnaire sont relativement jeunes, 33% d'entre eux se définissant comme étudiants. De plus, 89% des sujets ont entre 18 et 35 ans.



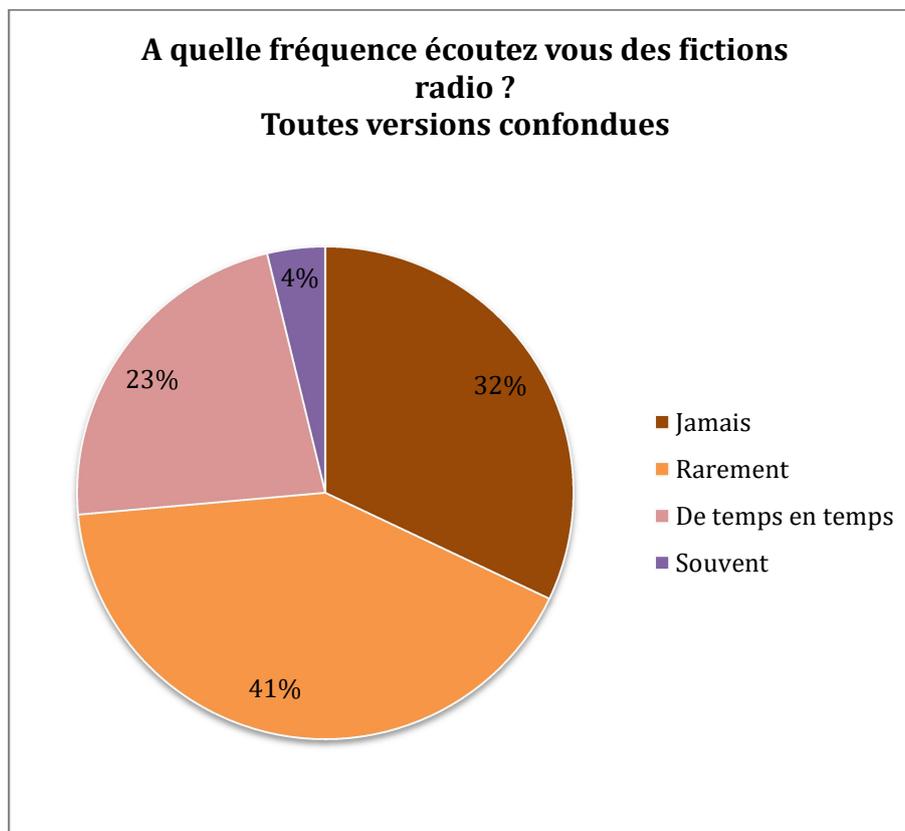
*Figure 8 Répartition des sujets par tranches d'âge*

#### *ii) Versions écoutées*

24 sujets ont écouté la version 1 contre 29 pour la version 2.

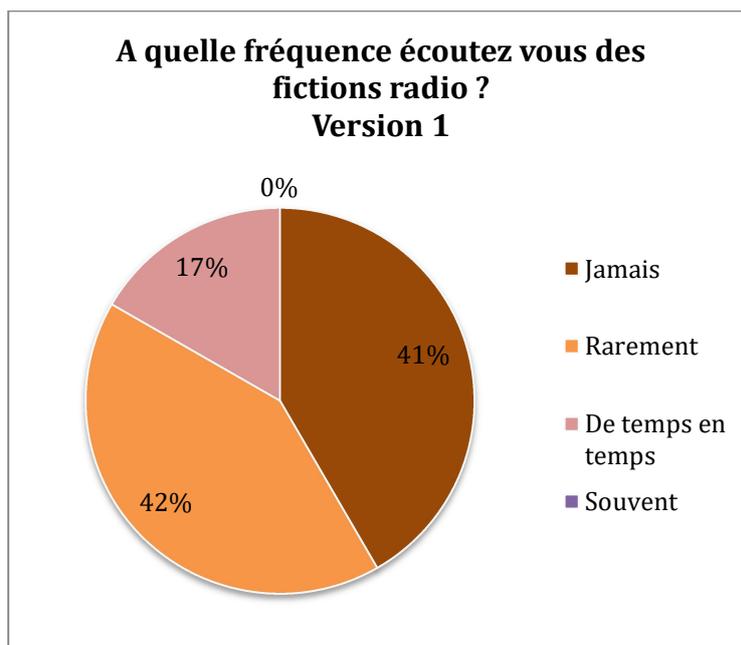
#### *iii) Habitudes d'écoutes et compréhension de l'intrigue*

Les sujets interrogés sont peu, voire très peu, coutumiers de l'écoute de fictions radiophoniques. 73% en écoutent rarement ou jamais.



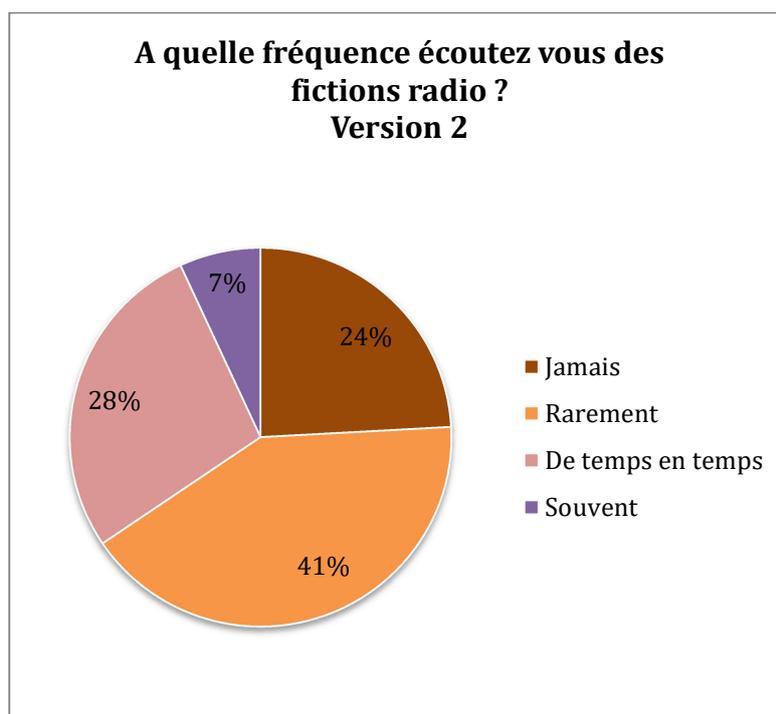
*Figure 9 A quelle fréquence écoutez-vous des fictions radio ? Toutes versions confondues*

Quand on répartit les sujets en deux groupes, ceux qui ont écouté la version 1 et ceux ayant écouté la version 2, on observe une disparité dans ces habitudes. Dans le groupe 1, 73% des sujets écoutent Jamais ou Rarement des fictions radio.



*Figure 10 A quelle fréquence écoutez-vous des fictions radio ? Version 1*

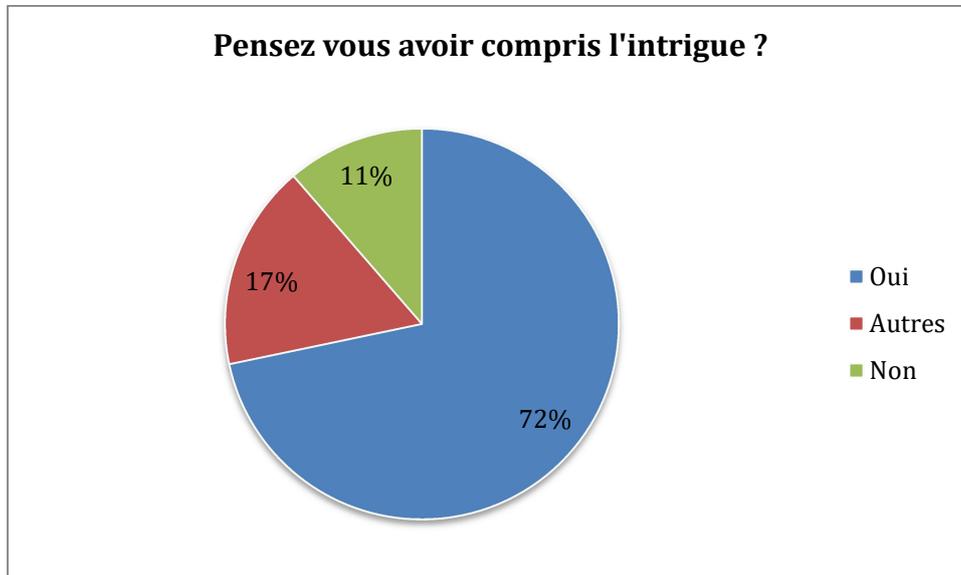
Dans le groupe 2, 65% écoutent Jamais ou Rarement des fictions radio.



*Figure 11 A quelle fréquence écoutez-vous des fictions radio ? Version 2*

Malgré ces habitudes d'écoute relativement faibles, les sujets ont pour 72% d'entre eux compris la fiction, contre 11% qui affirment ne pas avoir compris. 17% des réponses sont regroupées sous la catégorie « Autres ». Ce sont les réponses

dans lesquelles les sujets ont senti le besoin de préciser ce qu'ils avaient compris de l'intrigue. Parmi ces 9 réponses autres, 5 sujets ont écrit avoir compris qu'il s'agissait d'une enquête policière dans un quartier ouvrier.



*Figure 12 Pensez-vous avoir compris l'intrigue ? Toutes versions confondues*

## iv) Nombre de personnages identifiés

41% de tous les sujets confondus a considéré qu'il n'y avait que deux personnages, donc 59% des sujets a considéré que les voix du chœur intérieure pouvaient être assimilées à des personnages. Dans cette optique, seuls 3 sujets ont répondu le nombre exact de personnages, soit 7.

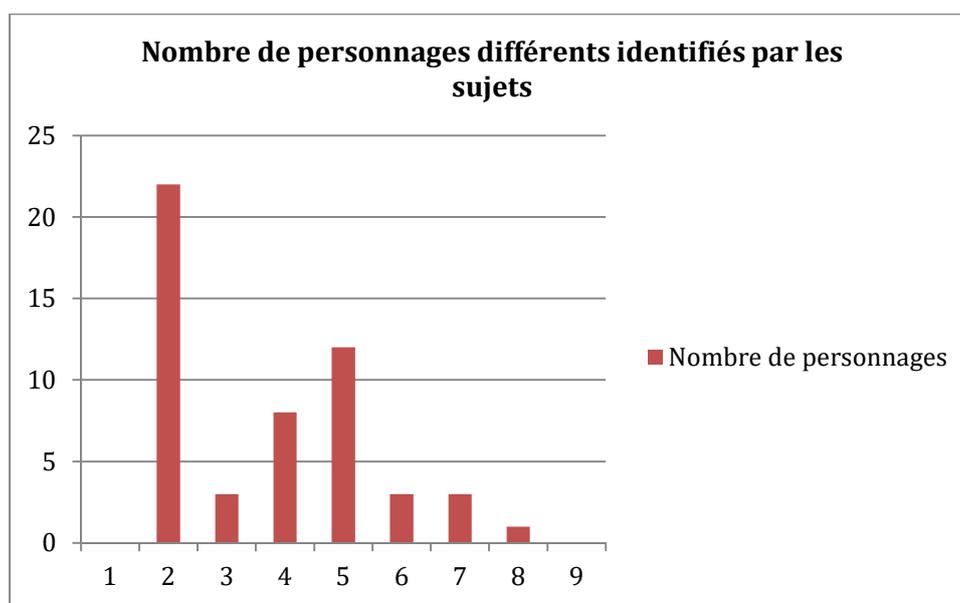


Figure 13 Nombre de personnages différents identifiés par les sujets

Le nombre de personnages moyen identifiés comme tel par les sujets augmente lorsqu'on passe de la version 1 à la version 2, et s'accompagne d'une très légère diminution de l'écart type.

	Version 1	Version 2
<b>Moyenne</b>	3,46	3,76
<b>Ecart type</b>	1,67	1,61

Figure 14 Moyenne et écart type du nombre de personnages différents identifiés par les sujets – Comparatif suivant les versions

## v) Emotions ressenties

Les émotions ressenties pour les sujets ont été décomptées en distinguant les sujets ayant répondu « Oui » à la question « Pensez vous avoir compris la fiction ? » et les autres. En effet, les émotions mesurées étant principalement négatives, elles pourraient découler non pas du ressenti vis-à-vis de la narration mais d'une

frustration liée à une incompréhension totale ou partielle de l'intrigue. Ainsi, les résultats présentés ici découlent du groupe ayant répondu Oui, lui-même redivisé en deux groupes suivant les versions écoutées.

Pour la version 1 on obtient les notes et écarts types suivant :

	<b>Chaos</b>	<b>Oppression</b>	<b>Confusion</b>	<b>Tristesse</b>	<b>Ennui</b>
<b>Moyenne</b>	5,16	5,05	5,89	1,8	2,21
<b>Ecart type</b>	2,8	2,19	2,27	2,35	1,85

*Figure 15 Moyenne et écart type des notes données aux émotions – Version 1 (non déboîtée)*

Pour la version 2, on obtient les notes et écarts types suivant :

	<b>Chaos</b>	<b>Oppression</b>	<b>Confusion</b>	<b>Tristesse</b>	<b>Ennui</b>
<b>Moyenne</b>	4,43	5,04	5,17	3,3	2,04
<b>Ecart type</b>	2,67	2,37	2,85	2,61	1,99

*Figure 16 Moyenne et écart type des notes données aux émotions - Version 2 (déboîtée)*

On remarque qu'entre la version 1 et la version 2, les notes moyennes de Chaos, Confusion et Ennui sont en baisse. La note de Oppression stagne mais voit son écart type augmenter. Seule la note de la Tristesse augmente entre la version 1 et la version 2.

Globalement, les écarts-types sont plus grands dans la version 2 que dans la version 1, à part pour l'émotion Chaos.

On peut également se concentrer sur trois émotions en particulier, le Chaos, l'Oppression et la Confusion, et présenter les résultats sous forme de graphiques en faisant figurer les deux versions.

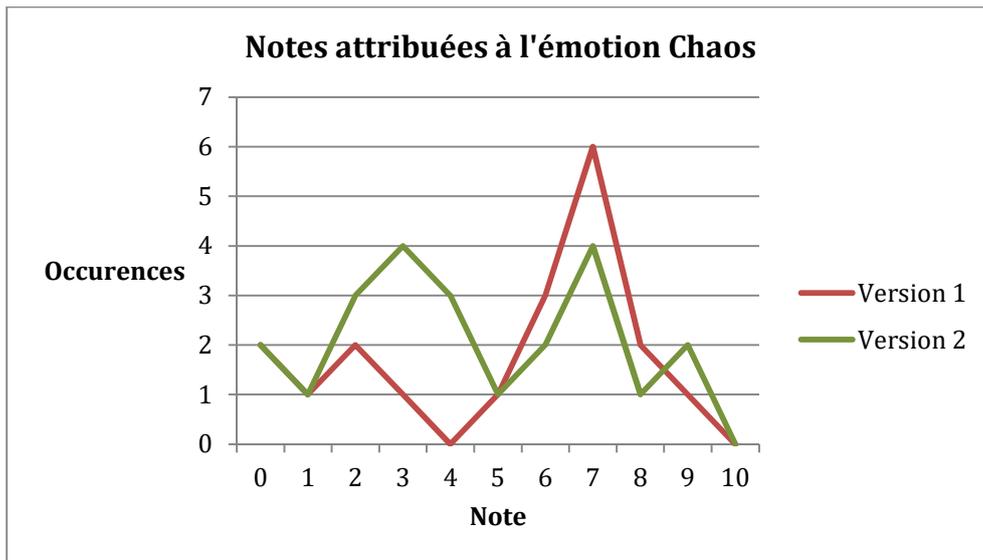


Figure 17 Graphique des notes attribuées à l'émotion Chaos – Comparatif suivant les versions

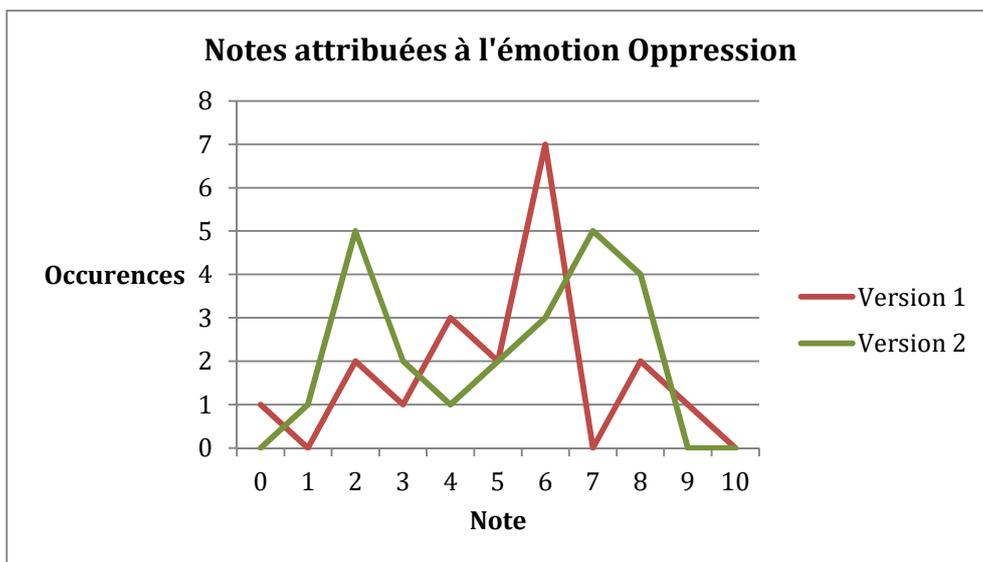


Figure 18 Graphique des notes attribuées à l'émotion Oppression - Comparatif suivant les versions

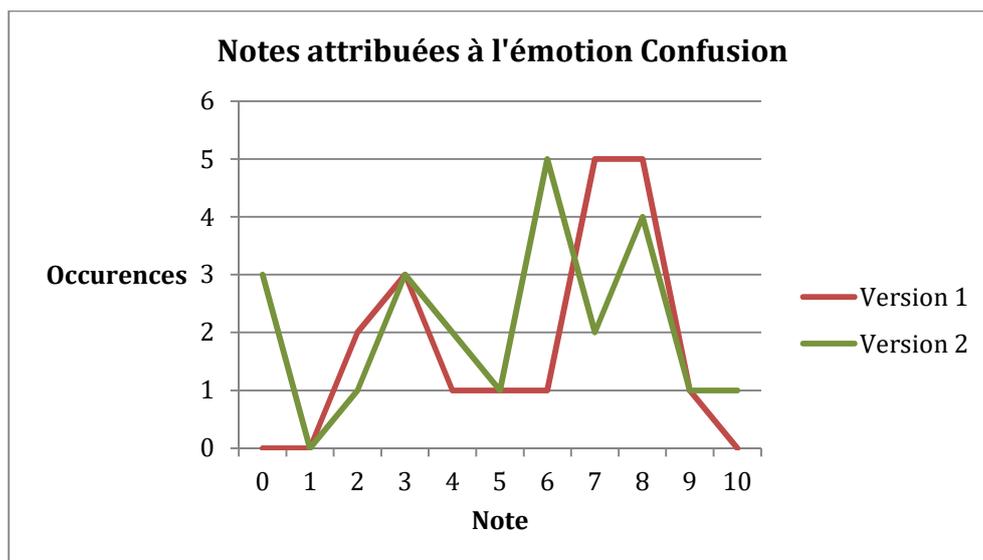


Figure 19 Graphique des notes attribuées à l'émotion Confusion - Comparatif suivant les versions

Les trois graphes présentent visuellement les mêmes observations que donnent les tableaux contenant uniquement les chiffres, à savoir que la dispersion des valeurs est plus grande pour la Version 2, alors que la version 1 fait apparaître pour chaque émotion des tendances plus marquées.

### c) *Interprétation des résultats*

#### i) Effets du déboîtement

Cette expérience a pour but, rappelons-le, de montrer les effets du déboîtement d'un point de vue émotionnel. Le changement de statut du chœur narrateur avait pour but de déboussoler l'auditeur et de provoquer confusion et oppression chez lui. Les résultats présentés dans les paragraphes précédents montrent que dans la version 1 ces émotions ont été ressenties plus fortement par les sujets que dans la version 2, ce qui est exactement l'inverse de ce qui a été recherché.

Outre la baisse des moyennes des notes données par les sujets, les écarts-types calculés augmentent pour l'oppression et la confusion entre les versions 1 et 2. Ainsi, ces émotions sont non seulement plus fortes, mais aussi plus aisées à identifier dans la version 1 comparée à la version 2, ce qui va là encore à l'encontre de ce qui a voulu être mis en place. Le procédé de déboîtement qui a été mis en

place n'a pas été perçue comme prévu par les sujets. Plusieurs hypothèses viennent expliquer cette perception.

ii) Pourquoi ça n'a pas marché ?

Tout d'abord, ces résultats viennent remettre en cause le changement de narrataire. S'il n'est pas réussi, c'est que les statuts de base ou de départ étaient faux. Le chœur-narrateur a été écrit dans l'idée que seul l'auditeur en comprenait les paroles intelligiblement, et que l'existence au son des paroles du chœur-narrateur ne se justifiait que par l'écoute de l'auditeur. Harry ne les entendait pas de manière intelligible. En ce sens, le narrataire de ces voix était considéré comme étant l'auditeur. L'échec du déboîtement suppose que cette intention d'écriture n'a pas été bien transmise et que finalement le narrataire des voix du chœur-narrateur n'étaient pas l'auditeur mais Harry. Ainsi, le déboîtement ne fonctionne pas parce qu'il n'y a peut-être pas de changement de narrataire, simplement le changement d'espace d'une voix. Or, le changement d'espace d'une voix suffit-il à en changer le narrataire et donc à provoquer un déboîtement ? Ou tout du moins la perception pour l'auditeur d'un changement de narrataire ?

Le déboîtement doit interpeller l'auditeur pour ce qu'il est, un changement de narrataire marqué, donc par définition s'entendre avant tout comme tel, et n'être peut-être pas dissimulé dans un changement d'espace, au risque de devenir un autre effet.

L'inefficacité de l'effet mis en place pour *Martinaise* rappelle qu'une écriture et une réalisation liées, et dialoguant ensemble, seront toujours préférables. S'il n'y a pas de déboîtement dans le texte, c'est difficile de le faire naître uniquement à la mise en onde, à moins que le texte soit lui-même plus ambigu ou plus flottant. Le texte écrit pour *Martinaise* destiné à initier une histoire, des personnages et une intrigue, ne permettait pas d'y insérer un déboîtement qui n'aurait pas été inclus dans l'écriture.

Une des autres raisons qui pourrait expliquer les résultats précédents est la force de la voix narratrice mono. Comme les interviewés l'ont expliqué, la voix narratrice a pour caractéristique d'attraper l'auditeur. Cette force est renforcée par la convention de mise en espace des différents statuts de voix. Pour rappel, les voix d'actions sont

traditionnellement en stéréo et dans des espaces concrets, quand les voix narratrices sont en mono dans des espaces plus ramassés. Ainsi, dans la version 1, les différentes émotions ont pu apparaître comme étant plus fortes pour les sujets par la plus grande proximité qu'amenait le mixage. Le chevauchement de certaines répliques remplit davantage l'espace sonore dans la version 1 que dans la version 2. Dans cette dernière les voix du chœur restent à gauche après le déboîtement et ne prennent pas autant de place que leurs versions mono de la version 1. Un des sujets ayant écouté la version 1 explique d'ailleurs que le sentiment d'oppression qu'il a reçu provient du chevauchement des répliques. Le déboîtement mis en place dans la version 2 n'a donc pas été correctement perçu, ne provoquant pas chez l'auditeur les émotions recherchées. Outre la non réception de l'effet, la mise à distance des voix a probablement contribué à la réception moins forte des émotions sur le reste de la fiction.

d) *Le public face à la mise en scène en fiction radio*

Les interrogations des structures de production quant à la mise en scène radiophonique évoquées en partie 1 est confirmée par la question concernant les habitudes d'écoutes. Pour rappel, toutes versions confondues, 73% des sujets expliquent écouter rarement ou jamais des fictions radio. Cette forme de création, la fiction radiophonique, pourtant bientôt centenaire<sup>5</sup>, n'a pas acquis la popularité d'autres formes d'art comme le cinéma par exemple. Benjamin Abitan partage ce constat. « *La fiction est centenaire mais elle a été largement moins distribuée ni consommée que le cinéma. Plein de gens ignorent qu'il y a de la fiction radio, alors que personne n'ignore l'existence du cinéma.* ». Cette méconnaissance, loin d'expliquer à elle seule l'échec de l'effet de déboîtement mis en place pour ce mémoire, ne peut toutefois être ignorée. L'effet de déboîtement n'a probablement même pas été perçu comme tel par les sujets. Pourtant, ceux-ci ont été pour beaucoup sensibles à l'écriture de la fiction hors de l'effet de déboîtement. 89% ont répondu avoir compris la fiction, et ce malgré les difficultés que pouvait présenter l'écoute. Un public non habitué à ce type d'œuvre n'a pas forcément les codes de compréhension dès la première écoute. Pourtant, plus de la moitié des sujets ont identifié plus de deux personnages. 6 d'entre eux précisent même qu'ils distinguent les personnages réels des voix intérieures du policier, alors qu'à aucun moment dans la fiction ou dans les consignes il n'est explicité que certaines voix ne sont entendues que par le policier. Ce terme de voix intérieure, évoqué spontanément par les sujets, laisse à croire que malgré la méconnaissance générale du public, certaines bases existent. Ainsi, ce terme de voix intérieure, absorbé par les statuts présentés dans le présent mémoire, pourrait-il retrouver une place dans la classification des voix, à cheval entre des voix d'actions et des voix narratrices. Ce statut mériterait une nouvelle étude à lui seul.

Pour terminer dans ce sens, Benjamin Abitan évoque une série de créations sonores diffusée entre décembre 2019 et janvier 2020, Parodicast. « [...] *il y a eu des Parodicast, une émission qui parodie les podcast les plus écoutés. Ça voulait dire que les codes de création des podcast étaient suffisamment connus pour qu'on puisse les parodier, donc en discuter.* ». La parodie suppose en sous texte que les

---

<sup>5</sup> *Maremoto* a été écrite en 1924

codes des podcast sont suffisamment connus pour qu'on puisse les détourner à des fins comiques. A ce moment, ils sont admis et rentrent dans la culture collective concernant la création radiophonique. Les codes de la fiction radio peuvent donc suivre le même chemin. « *Maintenant, par exemple, la convention de la voix mono très proche pour la narration peut être parodiée donc discutée. Ça concerne le podcast donc ce n'est pas tout à fait pareil que la fiction, mais c'est un début.* ».

Pour *Martinaise*, la voix seule, et le changement d'espace du chœur, n'a peut-être pas suffi à provoquer l'effet de déboîtement. Une possibilité aurait été de provoquer le changement d'espace au milieu du dialogue dans le bar, voire même au milieu d'une réplique d'une des voix du chœur. C'était le cas dans une des versions de mixage mais cette option a été abandonnée car brouillant l'intelligibilité du dialogue. Cette intelligibilité aurait pu finalement être sacrifiée si l'effet avait été davantage assumé, en créant un plus grand flou autour de ce qui était en train de se jouer. Donner corps soudainement aux voix du chœur par exemple, en ajoutant des sons qui suggèrent que 5 personnages s'assoient à la table avec l'enquêteur et la syndicaliste. Ce changement aurait été cohérent avec le changement de statut des voix. Le chœur narrateur devenu voix d'action bénéficierait des caractéristiques de ce statut, une présence physique dans un espace notamment. Cet effet aurait eu le mérite d'apparaître sous une forme radicale. Or la radicalité dans la mise en onde est une des particularités du son seul.

Au-delà de l'acquisition de conseils théoriques et pratiques qui peuvent découler de ce travail de recherche, émerge une nouvelle piste d'étude : Quelles sont les spécificités du médium radiophonique ? Cette analyse a par exemple été faite dans l'art cinématographique, donnant lieu à des mouvements créatifs comme la Nouvelle Vague ou Dogme 95 qui ont proposé des visions radicales de leur art, inspirant des générations de cinéastes par la suite. D'après Benjamin Abitan, cette réflexion ne s'est pas menée sur la fiction radio ou du moins pas suffisamment pour que cette forme d'art atteigne le succès auquel on la souhaite promise. Une des spécificités du son seul est sa malléabilité, la possibilité de basculer d'un espace à l'autre, d'une temporalité à l'autre, de superposer les discours et les idées, aussi contradictoires puissent-elles être. Le déboîtement lui-même, quand il est réussi, est un effet qu'on

pourrait qualifier de violent, dévoilant l'artifice fictionnel, la prise de son, les manipulations des espaces, et jouant avec l'auditeur d'une manière inattendue.

A l'instar des mouvements cinématographiques, exploiter cette plasticité de manière radicale pourrait permettre à l'art radiophonique de conquérir de nouveaux horizons.

## Conclusion

En partant de constats de producteurs de fictions radiophoniques, nous avons pu décortiquer le processus de narration, en littérature d'abord, puis en fiction radio. Ce passage par la narratologie a mis en lumière la notion de point de vue notamment, maintes fois reprise par les interviewés dans la deuxième partie du mémoire. De plus, la fiction *D'autres vies que la mienne* a permis de mettre en lumière, à travers l'utilisation de la voix qui y était faite, deux archétypes de fiction radiophonique : le livre audio et la dramatique radiophonique. Le genre du livre audio a rapidement été écarté, le terme de fiction radiophonique se référant plutôt aux dramatiques dans le cadre de ce mémoire. Cette œuvre met en scène, en fin de premier épisode, un phénomène de déboîtement. Jouant sur le changement de narrataire des voix, ce phénomène nécessite par essence une bonne compréhension des différents statuts de voix existant en fiction radiophonique.

Les quatre professionnels interviewés, Sabine Zovighian, Katell Guillou, François Pérache et Benjamin Abitan, ont livré leurs avis sur bien des aspects de la création radiophonique. De ces rencontres, des habitudes d'utilisation de voix de tous statuts ont été tirées, permettant d'une part, de mieux comprendre l'utilisation de la voix dans la narration en fiction radiophonique, et d'autre part, de proposer une classification des voix de radio propre à ce médium. On y a dégagé notamment les concepts de personnage-narrateur, de chœur-narrateur et de voix d'action. Cette nouvelle classification a servi de base pour mettre en place une expérience mettant en lumière un phénomène de déboîtement.

Le déboîtement, le passage d'un statut à l'autre pour une voix induisant un changement de narrataire de la voix, vise à réinvestir émotionnellement l'auditeur. Il est « trahi » sur ses certitudes puisque la grammaire établie jusqu'alors par l'utilisation des voix est chamboulée. Ce réinvestissement suscite des émotions fortes, et permet aux auteurs et réalisateurs de radio de faire du déboîtement un outil de mise en scène intéressant. Des exemples de déboîtement réussis ayant été cités en exemple et faisant interagir ensemble des voix aux statuts différents, le choix de l'expérience s'est porté non pas vers une interaction directe, mais vers un jeu sur l'espace. C'est une manière de ne pas reproduire les exemples et d'expérimenter sur une autre technique. Le changement sur l'espace est envisageable grâce aux interviews qui nous ont appris que les voix avaient des conventions de mise en

espace suivant leurs statuts. Dans l'expérience du mémoire, une fiction nommée *Martinaise* met en scène un chœur narrateur et des voix d'action. Au cours de la fiction, le chœur narrateur, considéré comme une voix narratrice, et traité en mono par convention, rejoint l'espace des voix d'action et est traité en stéréo. Ce changement d'espace vise à reproduire l'effet du déboîtement et susciter des émotions. Cette version a été soumise à des sujets qui ont ensuite répondu à quelques questions visant à mesurer les émotions ressenties lors de l'écoute. Un groupe témoin, auquel a été soumise une version de la fiction sans le processus de déboîtement, a également répondu aux questions.

Bien que l'expérience n'ait pas provoqué les émotions voulues, puisque c'est même l'inverse qui s'est passé, ce test permet de confirmer la force de la voix narratrice dans les fictions radio et justifie donc son utilisation répandue. De plus, le concept de voix intérieure, spontanément cité par des sujets et qui était englobé dans les nouvelles classifications de voix mériterait une étude à lui seule afin d'en définir plus précisément, si possible, les contours. La connaissance de quelques astuces d'écriture, des statuts possibles de la voix, de l'utilisation des espaces et des autres aspects détaillés dans ce mémoire, permettent au futur créateur, ou à la future créatrice, de se lancer dans la production d'œuvres qui seront forcément singulières. L'émergence des nouvelles pratiques d'écoutes et l'arrivée de nouveaux acteurs est l'opportunité de proposer au public des œuvres nouvelles, qui bouleverseront les pratiques de création autant qu'elles créeront des habitudes d'écoute.

## Bibliographie & Corpus

### Ouvrages littéraires

- ASIMOV, Isaac, *Fondation, 1*, trad. Jean Rosenthal et Pierre Billon, Paris, Folio, 2009.
- BENETT, Susan, *Theory for theatre studies*, Slingsby, Methuen, 2019.
- BENJAMIN, Walter, *Radio*, Londres, Verso, 2015.
- BLAKEMORE, Tom, *Recording voiceover. The spoken word in media*, Burlington, Focal Press, 2015.
- BROOKS, Cleanth, PENN WARREN, Robert, *Understanding Fiction*, New-York, F.S. Crofts & Co., 1943.
- CAMUS, Albert, *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1943.
- CARRERE, Emmanuel, *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L, 2009.
- CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1984.
- CHION, Michel, *La parole au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996.
- DAMASIO, Alain, *La Horde du Contrevent*, Paris, Folio Junior, 2014.
- GAUDREULT, André, *Du littéraire au filmique*, Montréal et Paris, Éditions Nota Bene et Nathan/Armand Colin, 1999.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- LE PORS, Sandrine, *Le théâtre des voix*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- LIMOGES, Jean-Marc *De l'écrit à l'écran*, Cahiers de Narratologie (en ligne), 2013.
- MASSON, Blandine, *Mettre en ondes. La fiction radiophonique*, Arles, Actes Sud, 2021.
- PRATCHETT, Terry, *Mortimer*, Trad. Patrick Couton, L'atalante, Nantes, 2014.
- ROWLING, J.K., *Harry Potter et le prince de sang mêlé*, trad. par Jean François Ménard, Folio Junior, 2020.
- STERNE, Jonathan, *Une Histoire de la Modernité Sonore*, trad. Maxime Boidy, Paris, Éditions La Découverte/Philharmonie de Paris, 2015.

## **Livres Audio**

CAMUS, Albert, *L'étranger*, lu par Michael Lonsdale, Paris, Gallimard, Enregistrement Audivis, 2007.

ROWLING, J.K., *Harry Potter à l'École des sorciers*, lu par Bernard Giraudeau, trad. par Jean François Ménard, Folio Junior, 2020.

## **Webographie**

- *Le podcast, un format à fort potentiel*, Mediamétrie, 2020 :  
<https://www.mediametrie.fr/fr/le-podcast-un-format-fort-potentiel#:~:text=Une%20nette%20progression%20du%20podcast%20en%202020&text=C'est%208%2C5%20millions,divertissement%20%2D%20dont%20l'humour>
- MOLINERO, Laure Osmanian, *Livres imprimés, numériques et audio : le plaisir avant tout*, Médiamétrie, 2020 :  
<https://www.mediametrie.fr/fr/livres-imprimees-numeriques-et-audio-le-plaisir-avant-tout>
- *L'audio, largement dominé par la radio, une pratique au cœur de la vie des Français*, Mediamétrie, 2020: <https://www.mediametrie.fr/fr/global-audio-1>
- LEFILLIÂTRE, Jérôme, *Fictions audio, la loi des séries*, Journal Libération, 2019:  
[https://www.liberation.fr/france/2019/10/17/fictions-audio-la-loi-des-series\\_1758217](https://www.liberation.fr/france/2019/10/17/fictions-audio-la-loi-des-series_1758217)
- Archive France Culture concernant le parler parisien :  
<https://www.franceculture.fr/sciences-du-langage/archive-exceptionnelle-ecoutez-laccent-parisien-en-1912>
- Actualité du 2 juin 2018 concernant les livres audio :  
<https://www.franceinter.fr/info/livre-audio-le-marche-edited-derriere-amazon>
- JK Rowling lisant le premier chapitre du prochain Harry Potter :  
[https://www.youtube.com/watch?v=mC\\_wGnuc9mo](https://www.youtube.com/watch?v=mC_wGnuc9mo)
- Interview de John Lang, créateur de <https://www.actusf.com/detail-d-un-article/interview-de-john-lang>
- Vidéo d'analyse du jeu vidéo Disco Elysium par la chaîne youtube Game Next Door :  
<https://www.youtube.com/watch?v=KNkTdXdx8hA>

- Palmarès des Game Awards 2019 <https://thegameawards.com/history/year-2019>
- Interview du Lead Designer du jeu vidéo *Disco Elysium* sur la chaîne Youtube de GameSpot : <https://www.youtube.com/watch?v=9X0-W5erEXw>

### **Corpus d'œuvres**

- *Le donjon de Naheulbeuk*, John Lang, 2001.  
<http://www.penofchaos.com/warham/donjon.htm>
- *D'autres vies que la mienne*, adaptation François Cuel, réalisation François Christophe, 2018: <https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-le-feuilleton/dautres-vies-que-la-mienne-110>
- *Clyde Vanilla*, 2017, écriture et réalisation Antoine Daniel:  
<https://www.youtube.com/watch?v=hjz5JHCAhk8>
- *Maremoto*, Gabriel Germinet, 1949 : <https://www.ina.fr/audio/P12068495>
- *De guerre en fils*, écriture François Pérache, réalisation Sabine Zovighian : [https://www.arteradio.com/serie/de\\_guerre\\_en\\_fils](https://www.arteradio.com/serie/de_guerre_en_fils)
- *57, rue de Varenne*, écriture François Pérache, réalisation Cédric Aussir : <https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-le-feuilleton/57-rue-de-varenne-de-francois-perache-saison-1>
- *La dernière séance*, écriture et réalisation Benjamin Abitan, 2018 : [https://www.arteradio.com/son/61660323/la\\_derniere\\_seance](https://www.arteradio.com/son/61660323/la_derniere_seance)
- *La préhistoire du futur*, écriture et réalisation Benjamin Abitan, 2017 : <https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-la-vie-moderne/la-prehistoire-du-futur-de-benjamin-abitan-saison-2>
- *La force de Coriolis*, écriture Katell Guillou, réalisation Claire Levasseur et Manon Houssin: <https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-le-feuilleton/la-force-de-coriolis-de-katell-guillou-15-le-premier-matin-du-monde>
- *Les aventuriers du Survivaure*, écriture et réalisation Franck Guillois 2001 : <https://www.knarfworld.net/>

## Annexes

### Annexe 1 : Interview de François Pérache

**FP** : En ce qui me concerne, je ne peux te parler qu'en tant qu'auteur de fiction. Le terme voix off m'évoque d'emblée un terme de type documentaire. Et encore, on parlerait là de narrateur. La voix off ça m'évoque la voix de quelqu'un qui n'est pas à l'image. En radio ça ne me viendrait pas à l'idée d'écrire voix off dans un scripte, puisqu'elles sont toutes off. Tout est hors champ en radio. Ce serait plutôt le terme de narration que j'emploierais. Je donne des petites formations en écriture et quand on réfléchit à ces questions, souvent le narrateur sert à pallier des problèmes d'écriture. Le narrateur sert à passer des infos et à dire quel jour on est, dans quel décor. « *Nous sommes le mardi 17 septembre, il est 14h30 et nous nous retrouvons dans la salle de réunion où Roger et Monique discutent.* » Le truc sur lequel j'insiste, c'est « *êtes-vous sûr de ne pas pouvoir vous passer de narrateur quand vous écrivez ? Pourquoi en avez-vous vraiment besoin ?* » Et si l'envie, ou le besoin, est là, ce sur quoi j'insiste c'est l'idée que le narrateur doit être un personnage à part entière. Cela veut dire qu'en tant qu'auteur il faut qu'on ait une idée hyper précise quant à ce narrateur: Est-il dans l'histoire ? Pas dans l'histoire ? Avant l'histoire ? Connait-il la fin de l'histoire ? Est-il omniscient ? Est-ce un personnage secondaire ? Quel est son rythme, sa sémantique, a-t-il un point de vue sur l'histoire ? etc.

Dans « *De guerre en fils* » j'ai un narrateur/auteur/comédien qui parle à la première personne, dans « *57 rue de Varenne* » le narrateur est un griot africain, au point de vue omniscient, qui connaît toute l'histoire des personnages, et parfois même la fin des saisons. Il a un regard ironique sur les choses, et joue parfois dans des épisodes, en dialoguant avec les personnages. Ce statut est très particulier. Le narrateur fonctionne avec sa propre grammaire. Dans 57 c'est presque grossier, il interpelle l'auditeur en disant « *Mes chers amis je vais vous raconter une histoire.* » Le narrateur fait l'interface entre l'auditeur, l'auteur et les personnages.

**LJP** : Pour 57 rue de Varenne, à quel moment y a-t-il eu la nécessité d'introduire cet homme africain au début des épisodes ?

**FP**: Il y a plein de raisons, parfois post-rationalisées. La série tiendrait quasiment sans narrateur. Mais puisqu'il est là il me sert aussi à passer les plats. De temps en temps il sert à dire « *Mes amis retrouvons nous le lundi tel jour dans le bureau du premier ministre* ». C'est la fonction la plus grossière mais ça reste efficace. Sa fonction est arrivée assez tard et pour différentes raisons. Elle est arrivée parce que le format de France Culture, qui est un feuilleton, exigeait dans son cahier des charges un résumé des épisodes précédents en début de chaque épisode. C'est un besoin qui se perd avec les nouvelles pratiques d'écoute, mais à l'antenne tu entendras souvent « *Dans les épisodes précédents etc.* » ou un montage très serré des épisodes précédents pour pouvoir enchaîner et comprendre. Donc, quitte à faire

un résumé, autant faire de la matière à jeu. Le narrateur me servira à faire des résumés mais aussi à l'assumer. Donc il dit « *mes amis résumons ce qu'il s'est passé* ». Le simple fait de dévoiler le mécanisme, de dire « *on sait que c'est pénible les résumés mais il faut le faire* » ça détend l'auditeur. Et c'est un principe d'écriture qui remonte à très longtemps. Dans les débuts de romans au XVIIIe siècle il y avait des *captatio beivolentiae* et c'était des petits paraphrases qui servaient à s'adresser au lecteur. Moi je voulais donc que les résumés ce soit un personnage qui les fasse. D'autre part, je ne savais pas que ce serait la première saison et qu'il y en aurait d'autres, l'histoire se passant en Afrique ce serait bien d'avoir le point de vue d'un personnage africain. Et pour couronner le tout, je voulais un regard anthropologique inversé, un regard africain sur une histoire de politique française. Cette voix elle a aussi une autre utilité.

Pour ma part, la fiction radio, quand elle n'est pas merveilleuse, me fait très souvent saigner les oreilles. Je n'y crois pas du tout. Et je dis pas que c'est facile, ni que je fais mieux. Mais je constate que quand j'en écoute je m'ennuie. Et je pense que ça tient à un truc assez fondamental qui est que le jeu radiophonique des comédiens est, malgré leur talent souvent immense, cantonné à de la lecture. Ils lisent le texte, qu'ils ne découvrent que quelques jours avant, et donc la qualité d'interprétation ne repose que sur le génie des comédiens et la qualité du texte. Concrètement tu n'auras pas la même qualité suivie d'une lecture qu'après des mois de répétition au théâtre, ou après 14 prises au cinéma. Le jeu radiophonique est un peu du « prêt à jouer ». Les comédiens ne se sont jamais vus avant, découvrent l'équipe le jour même. Tout ça pour dire que je trouve que le jeu est toujours un peu faux. Il est très rare que le jeu soit juste. Ce qui me fait saigner les oreilles, c'est que ce n'est pas très juste alors qu'on me fait croire que c'est la vraie vie. Au théâtre, j'ai pas de problème à voir des projecteurs et des costumes exubérants, parce que j'ai le rideau rouge et la salle. Alors qu'à la radio, le pacte avec l'auditeur est intenable. C'est de la fiction, mais c'est comme si c'était la vie et en plus ça va vous intéresser et en plus ça va vous émouvoir. Donc dès que quelque chose dans une fiction me dit « *restez calme, tout est faux* » moi j'écoute beaucoup plus attentivement. Si t'écoutes des trucs très différents comme *La dernière séance* de Benjamin Abitan, il joue avec les codes de la fiction tout le temps. Tu sais que c'est faux, tu te poses pas la question. Donc je dis que dès que je peux, il faut dénoncer la fiction. Ce qui dénonce le mieux la fiction, est le « *il était une fois* ». J'ai donc mis un conteur africain dont les premiers mots sont « *Il était une fois* » qui a pour but de te décaler du réel. On n'est pas dans un documentaire, mais après on a des scènes de vies très concrètes, très documentées et très jargonneuses. Et, même si les professionnels de la politique sauront que ce n'est pas si crédible, paradoxalement, le fait d'avoir dévoilé le mécanisme et la supercherie, on me dit souvent que c'est super crédibles. On y croit plus.

**LJ** : Je partage souvent le même constat que toi sur les fictions. Soit je les adore, soit j'ai du mal à les écouter après quelques minutes.

**FP:** Il faut que tu sois attentif à ça, et que tu te demandes à chaque fois ce qui fait que tu décroches. Je pense souvent que c'est dû au mode d'énonciation.

**LJ :** J'ai souvent mis ça sur le dos de la voix du narrateur. J'ai retrouvé une forme de systématisation de la voix narratrice qui a un ton assez solennel et froid, qui essaye de me faire croire à des actions qu'on ne me fait jamais entendre. Je trouve ça intéressant de dévoiler la fiction pour déjouer les attentes et recréer le rideau rouge. Penses-tu que ceci est possible uniquement par le montage ?

**FP :** Il faudrait poser des questions au réalisateur. Ce que j'écris moi c'est une partition pour comédien, des voix de narration, des dialogues, des ambiances et des bruitages, mais ça s'arrête là.

**LJ :** Dans *57 rue de Varenne* on est dans un flux tendu et une histoire qui se déroule de manière assez linéaire, dans un espace et une temporalité, quand d'autres fictions font le choix de rompre brutalement cette linéarité ou cette unicité. Et je me demandais si c'était pas une manière aussi de dévoiler la fiction et de dire tout est faux.

**FP:** C'est plus de l'ordre de la réalisation. Par exemple Benjamin Abitan, qui est auteur, comédien, et réalisateur te dirait qu'il ne faut pas que la radio fasse comme le cinéma, qu'elle fasse de la télé sans l'image. Sa force à la radio c'est qu'elle peut se passer de toute chronologie et de tout espace. C'est impossible à l'image, mais c'est possible à la radio. Écoute par exemple *La préhistoire du futur* de Benjamin Abitan. C'est une série très courte dans laquelle il fait des montages très *cut*. On ne nous dit jamais où on est. Et un chœur de comédien se partage un texte de narration. Parfois ensemble, parfois en canon, parfois seuls. Une chose techniquement c'est que souvent le narrateur est enregistré en mono, très proche avec un large membrane, par opposition aux scènes de jeux qui sont, dans les fictions classiques, en stéréo. L'intérêt de la stéréo est de créer de la spatialisation. Pour le narrateur, on est généralement dans aucun espace. Ça choque l'auditeur si tu mets d'un coup un narrateur en 3D. Mais par exemple un mec comme Paranthoen disait que quand il voulait faire des portraits de personnages il les enregistrait dans leurs actions muettes en stéréo et par-dessus mettait leurs témoignages en mono. Donc il prenait un tailleur de pierre qu'il enregistrait en stéréo en train de tailler la pierre, mais le faisait parler en studio en mono.

**LJ :** On a appris plus ou moins comme ça à l'école.

**FP :** Benjamin Abitan te dirait qu'on peut très bien faire une fiction en mono. C'est très étonnant, tu te concentres paradoxalement plus sur le texte. Et il a une réflexion en plus sur la réalisation, avec par exemple ce qu'il a fait sur l'adaptation des BD Tintin. Il faut pas trop chercher à détailler l'espace, les volumes, pour être raccord avec le trait de Hergé. Un des dangers de la fiction est de vouloir en faire

trop, avec aussi le miroir aux alouettes du binaural. Certains réalisateurs comme Benjamin veulent donc artificialiser la prise de son, et aller en mono. Le narrateur est donc généralement en mono, directement aux prises avec le cerveau de l'auditeur.

**LJ** : Tous ces aspects de la réalisation tu y penses dès l'écriture ?

**FP** : C'est pas mon job, c'est souvent une décision de réalisation. L'auteur écrit d'abord son texte, puis ce texte est définitivement validé, puis ce texte passe entre les mains du réalisateur qui en fait ce qu'il veut. Donc c'est le réal qui fait ce choix. Mais les réflexions que j'ai en voyant les collègues travailler impactent mon écriture. Ça peut sembler du détail. Mais par exemple dans 57 j'ai des hélicoptères, et la stéréo je sais qu'elle ne peut pas retranscrire le haut ou le bas. Si je te fais entendre un hélico, je te mets au défi de dire s'il est au sol ou stationnaire au-dessus de toi. J'ai eu besoin d'une scène d'hélicoptère du premier ministre, le son de l'hélico ne suffit pas, il faut qu'un personnage dise « on va vous treuiller ». Ça, ce sont les choses techniques qui impactent l'écriture. Et d'autre part j'ai mes obsessions sur un aspect qui occupe 80% de la problématique d'écriture des narrateurs, c'est comment éviter que le narrateur soit quelqu'un qui passe les plats. C'est avoir l'obsession de faire comprendre sans jamais le dire où est-ce qu'on est, qui parle, dans quel décor et à quel moment. Où, quand, quoi, comment, il y a toujours un moyen de le faire comprendre à l'auditeur sans jamais lui dire.

**LJ** : Dans le cadre de l'école on a dû réaliser des fictions radio et j'ai eu aussi envie de faire comprendre le plus de choses possible sans avoir à les dire.

**FP** : C'est le Graal de l'écriture pour moi. Je consacre la moitié des formations que je donne à faire bosser sur les ellipses. Je ne parle pas de l'émotion, du sujet de fond, mais à un moment des personnages font des choses dans des décors. Je fais travailler les gens en disant « tu te débrouilles pour qu'on comprenne tout ça sans jamais me le dire ». Au théâtre le spectateur ne vient pas pour voir jouer, il vient pour jouer disait Michel Bouquet. Je parle des fictions qui racontent des histoires, pas de la création sonore. Souvent, comme on n'a pas l'image, l'auteur a peur qu'on comprenne pas, du coup il dit "Bonjour Monique, ah bonjour Pierre, ah bah je suis content de te retrouver au cinéma". Donc pour éviter de faire ça on a des outils, mais si tu te poses pas la question tu n'y réponds jamais. Par exemple, un outil est le casting, et l'alternance des voix. Il y'a des pièces de théâtre qu'on peut pas faire à la radio comme « *La maison de Bernarda Alba* » qui est un texte sublime de Frederico Garcia Lora mais qui met en scène des femmes qui ont à peu près le même âge et qui seraient impossible à distinguer les unes des autres en son seul. Moi concrètement j'essaye d'alterner les rôles d'hommes et de femmes, déjà par parité, mais aussi pour accompagner l'auditeur. T'as d'autres outils, comme par exemple ne pas donner les informations brutes mais relativement. Plutôt que de dire "il est 18h", on dit « *plus qu'une heure et je quitte le boulot* », à 16h dire "les enfants le goûter". Donc on dit par exemple les choses relativement les unes aux autres. On utilise

aussi les synecdoques et les métonymies. Plutôt que de dire Paris, on dit Sacré Coeur, Métro, Tour Eiffel ou ce que tu veux. Si les personnages se retrouvent au pied du Sacré Coeur, on a compris qu'on est à Paris. Dans les mauvaises fictions, 9 fois sur 10 on a "Nous sommes à Paris, il est 9h37". Et après d'autres choses, qui moi me passionnent, toi je sais pas. Ce sont des choses Pavloviennes, il faut faire bosser l'auditeur pour qu'il associe les choses lui-même. On va associer un mot, un bruitage ou une texture de son à soit un personnage, soit un décor, soit une temporalité. Il suffit de reconvoquer un des éléments pour que l'auditeur comprenne ensuite tout le reste. Par exemple, dans une scène 1, deux personnages vont parler d'un boucher qui n'est pas dans la scène. Ils vont dire son prénom, son âge, que c'est l'amant de Mme Duchenot. Deux scènes plus loin, on entend un gros "Schklak" de couteau sur un billot. Éventuellement si on a besoin, on met un "shling" de boutique, éventuellement si vraiment on a peur on entendra "J'en ai un peu plus je vous le met". On l'a jamais dit mais on sait que c'est le boucher, et que, grâce à la scène 1, il s'appelle Michel, il a tel âge et c'est l'amant de Mme Duchenot. Si c'est juste fonctionnel j'essaye d'associer certains canaux de communication à certains personnages. Du style, mon héroïne, il lui arrive plein de trucs, et elle appelle régulièrement sa grand-mère au téléphone. La seule personne qu'elle a au téléphone c'est sa grand-mère. Si tu poses la grammaire que téléphone = grand-mère, et qu'on entend ensuite la texture de son téléphonique, qu'on triche en studio, avec une voix que tu ne connais pas ou une voix de quelqu'un qui respire mal, tu comprends alors que grand-mère est en train de mourir. Juste parce que tu sais que le téléphone c'est grand-mère et que tu as posé cette grammaire. Si tu entends une voix que tu ne connais pas dans le téléphone, c'est que c'est quelqu'un qui est chez grand-mère. Des fois tu as des trucs plus grossiers, avec des accents plus ou moins heureux ou avec des défauts d'élocution. Mimi dans 57 on la reconnaît grâce à ses bracelets qui font "shling shling". Dès qu'on entend "shling shling" on sait que c'est elle qui va parler. Si on entend "shling shling" et un coup de feu, on sait qu'elle s'est pris une balle et qu'elle est morte. Dans l'affaire Fillon, sur laquelle j'ai bossé sur France Inter, il y avait des personnages qui montaient un documentaire sur les Le Pen. Je parle d'un cadre du FN qui veut bien témoigner mais uniquement de manière anonyme. On dit le nom du cadre, ou dit sa fonction, ce qu'il a fait, son CV. Et trois scènes plus loin un mec parle avec une voix déformée, c'est le seul, on comprend donc que c'est le cadre du FN. L'auditeur comprend, il a bossé, donc il est content. Sinon faut que tu écoutes les "Autant en emporte l'histoire" de Stéphanie Duncan, elle fait des interviews et fait également de la narration. Stéphanie est productrice de l'émission, journaliste. Elle interview des gens en journaliste, et c'est elle qui fait la narration.

**LJP** : Elle a une vraie posture narratrice du coup, qui raconte une histoire comme le fait un conteur ou une conteuse.

**FP** : Je trouve dommage que quitte à faire venir un narrateur, ce soit pas un personnage. Et qu'il ait son rapport à l'histoire, qu'il soit dedans ou dehors, qu'il ait

un point de vue sur cette histoire. Souvent, les fictions jouent sur les changements de statuts. Soit c'est écrit, soit les réalisateurs le font pour donner du relief à leur création. Tu devrais écouter pour ça "La dernière Séance" de Benjamin Abitan. Il narre sa propre histoire, il joue dedans, parfois il rejoue des scènes, on ne sait jamais si ce qu'on entend est de la fiction ou du docu. Tu devrais aussi discuter avec Cédric Aussir. Il a fait récemment le Père Goriot, une adaptation de Balzac, avec Michel Vuillermoz comme narrateur. Et là tu peux écouter ce que c'est un grand comédien qui fait de la narration. Une narration très littéraire, on entend Balzac le narrateur. Michel Vuillermoz est un excellent diseur. Il lit le début du texte de Balzac, mais tu as en plus l'ironie de l'auteur sur l'histoire. Le narrateur est un double de l'auteur et il se permet de blaguer en disant "Vous verrez mon histoire est invraisemblable mais c'est comme ça qu'elle s'est passée." L'auteur/narrateur ici s'adresse directement à l'auditeur/lecteur pour entrer en contact avec lui avant de rentrer dans l'histoire à proprement parler.

**LJP:** Vu que la fiction sollicite énormément la participation de l'auditeur, et ne fonctionne que si celui-ci arrive à se projeter, comment solliciter au mieux l'imaginaire ? Est-ce qu'on fait dire à une voix " Monique était assise dans sa cuisine toute seule" ou est-ce qu'on en dit moins par la voix et on fait plutôt entendre une femme toute seule dans sa cuisine.

**FP :** Ces réflexions on les pose scène à scène. Là, tu entends une cloche derrière moi, tu entends des oiseaux. Tu arrives à te projeter dans une ambiance de village. Il n'y a pas de règle en fiction radio, mais il faut avoir conscience des effets de ce que l'on met en place. Une voix qui le dit n'est jamais neutre, est-ce une voix grave, aiguë, d'une personne jeune ou non, quel est l'état psychologique de la voix etc. Un paysage sonore, une ambiance produira certainement un autre effet qu'une voix, il faut juste en avoir conscience et le choisir. Pareil pour les actions, on décrit ou on fait entendre. Je lis beaucoup un philosophe qui s'appelle Baptiste Morizot qui a écrit un bouquin qui s'appelle *Sur la piste Animale*. Je crois beaucoup à cette idée de rendre l'auditeur actif. Auteur, réalisateur et comédiens créent un jeu de piste avec l'auditeur, lui donnent des petits signaux, des petites traces, pour qu'il se refasse son parcours. Une trace, c'est une phrase, ou un son, comme cette cloche, un grain de voix, l'âge, le sexe, la classe sociale. Des traces dépendent de l'auteur, d'autres du réalisateur, d'autres des comédiens. L'enjeu principal est de donner tous les signes dont a besoin l'auditeur, mais pas trop de signes. Si tu commences à faire écouter trop de choses, les signes que tu donnes peuvent venir en conflit avec l'image mentale que l'auditeur est en train de se raconter. Si tu fais entendre des bruits de vagues, tu peux te projeter sur n'importe quelle plage du monde, avec n'importe qui, de la famille des copains, au soleil couchant. Si tu rajoutes pour faire joli un bruitage d'un père qui traîne son gamin qui lui dit "Allez viens mon grand, prends ta pelle et ton rateau on rentre.", ça me casse l'image idyllique que je me projetais. Il peut y avoir trop de signes, et parfois on n'a pas conscience qu'on produit trop de signes. Donc parfois mieux vaut dire "Monique est assise dans sa

cuisine” plutôt que de faire entendre la casserole, la gazinière etc. Parce que moi ma cuisine elle sonnait pas comme ça.

**LJP** : Mais du coup on revient dans une logique de voix qui prend le dessus.

**FP** : C’est le danger. La voix narratrice elle peut passer les plats, ou te dire tout ce que la scène ne te dit pas, ou te dire le contraire de ce que te dit la scène. Tu entends une scène d’engueulade, mais le narrateur il te dit qu’ils s’aimaient depuis le début. Ça te dit autre chose. ça peut parler d’autre chose. Il y a plein de choses que la radio ne peut pas faire, comme la description de choses purement visuelles. Le narrateur va te décrire un paysage dans lequel il va entendre une scène. “Le ciel est parfaitement bleu” c’est impossible à retranscrire sans le dire.

**LJP** : On peut vite en dire trop en fait.

**FP** : Le narrateur, pour moi, n’est qu’un personnage parmi les autres. Il a un statut très particulier parce qu’il arrive à chopper directement la tête et l’affect de l’auditeur. Parce qu’il est omniscient souvent, qu’il connaît l’histoire, maîtrise la chronologie de l’histoire, il faut qu’il soit complémentaire, qu’il dialogue avec les autres, même sans être dans la diégèse. Tu peux imaginer des fictions où tu comprends qui est le narrateur parce que tu comprends qui écoute les scènes. Le narrateur te donne le point de vue général sur l’ensemble de l’histoire, mais le narrateur ne t’exonère pas d’avoir un point de vue scène à scène. Tu as le narrateur au début de 57 rue de Varenne, mais la scène 1, 2, 3, 4 tu as besoin de savoir si c’est le point de vue du Premier Ministre, de sa secrétaire ou de quelqu’un d’autre. Si tu rentres dans un bureau avec la secrétaire, on est du point de vue de la secrétaire. Si tu es déjà dans le bureau, qu’il est écrit “on entend frapper à la porte”, c’est que tu es du point de vue du Premier Ministre. Dans ces cas tu imposes au réal un point de vue. Si ce n’est pas précisé, c’est le réal qui fait ce choix.

**LJP** : Penses-tu qu’il est indispensable d’avoir une voix narratrice dans une fiction radio pour que celle-ci fonctionne ?

**FP** : Alors moi je suis persuadé du contraire et je pense que ça peut se prouver. N’importe quel auteur qui a réfléchi deux minutes sait qu’on peut raconter une histoire en se passant d’un narrateur. Par contre on peut pas se passer d’un point de vue, on a besoin de savoir qui nous raconte l’histoire. Il n’y a pas une seule manière de faire. Et tu peux faire bouger les choses au sein d’une fiction. Que se passe-t-il quand tu bouges la place de ton narrateur au milieu de la fiction. C’est pas inventé par la fiction, ou par Kevin Spacey qui regarde la caméra dans House of Cards. C’est de l’aparté, du Shakespeare, on n’a rien inventé. Mais tu établis un code dans ta fiction et tu le brises en cours de fiction et tu peux voir ce que ça raconte. Les codes en radio il faut les définir, mais généralement quand tu es en mono proche, tu sais que c’est une voix narratrice, ou intérieure, en stéréo avec de l’espace et de la

latéralisation tu es dans la diégèse plutôt. Mais ces codes tout le monde les a, le public les a. On reconnaît aussi les espaces par les réverbérations des lieux, c'est de la culture que tout le monde partage. La radio est un média qui a 100 ans, on n'invente rien en discutant ce soir, mais on n'est pas nombreux à se poser ces questions.

## Annexe 2 : Interview de Sabine Zovighian

**Sabine Zovighian (SZ) :** Mon travail de réalisation commence avec les auteurs. A partir du texte, j'essaie d'élaborer une mise en ondes. Je viens du théâtre et je m'inspire de ce que j'ai pu apprendre de la mise en scène pour la mise en son avec l'idée que la parole peut ouvrir toutes sortes d'espaces, par la seule force d'énonciation. Dans une première phase de travail sur la dramaturgie sonore d'un objet, j'essaie de comprendre où est-ce que le son est tapi dans le texte, et comment le faire émerger, comment faire en sorte que l'histoire acquière une musicalité. Il y a aussi la question de l'adresse, du point d'écoute, de la présence du micro et les différents dispositifs qui peuvent s'imaginer autour de ces réponses. Le travail se poursuit avec le choix des voix, la direction d'acteur, puis le montage, la mise en musique et le mixage avec mes collaborateurs. La conception d'un objet sonore est très difficilement dissociable de sa réalisation : pour moi, idéalement, un script radiophonique devrait davantage ressembler à une sorte de partition littéraire plutôt qu'à un texte à proprement parler. Le thème principal de cette partition, c'est la voix (souvent la narration). C'est à partir de la ligne de la voix que j'essaie d'ouvrir les espaces sonores et de créer des variations.

**LJP :** Quand tu parlais de savoir où est le micro, de quoi s'agit-il ?

**SZ :** Ca peut revenir à se demander pourquoi est-ce que cette histoire-là se raconte par les sons, pourquoi est-ce radiophonique. Pourquoi ça pourrait difficilement exister autrement. Une fiction sonore n'est pas un film sans image ou un livre audio. C'est une histoire qui se raconte et se déploie pour les oreilles. Ce « *Pourquoi le micro ?* » ou -et c'est une question sensiblement différente- « *Pourquoi le son ?* », peut créer des réponses de natures très différentes. Pour *Les chemins de désir* de Claire Richard, où la narratrice explore sa biographie pornographique, cela se justifie par fait que l'auditeur suit une aventure qui se mène à l'abri des regards, dans un monde caché. L'utilisation du son se prête à cette intimité et l'absence d'images pour parler à la radio d'un imaginaire qui en est saturé est très pertinent. Je pense aussi à Benjamin Abitan et à *La dernière séance* qui dit en substance « puisque mon psy dort et ne m'écoute pas et que ce n'est pas très pratique de s'adresser à un chat, je vais parler à mon téléphone ». Dans *57 rue de Varenne* je me raconte que ça se passe dans les coulisses du pouvoir, à un endroit où on n'est pas censé être. Je pense aux micros planqués, à ce que ça peut avoir d'indiscret. Même si les scènes ne sont pas tournées de manière à donner l'impression que le micro est caché (au contraire, la réalisation est très soignée), j'ai l'impression d'assister à quelque chose auquel je n'aurais pas dû assister. C'est très radiophonique.

**LJP :** C'est indispensable que les fictions arrivent à justifier leur existence ainsi ?

**SZ :** Non c'est juste que ce sont celles auxquelles je suis le plus sensible ou qui me donnent envie de les réaliser. J'aime quand le son prime, gagne sur l'image. Que ce

soit vraiment le medium le plus adéquat, et pas juste une bonne histoire à raconter pourquoi pas à la radio parce que c'est moins cher que de faire de la TV. Il faut que cette histoire ait une raison d'être sonore.

**LJP** : Je m'interroge sur l'utilisation assez courante de la voix narratrice dans un grand nombre de fictions radio. Comment utilises-tu les voix de narration ? Celles qui ne sont pas in ?

**SZ** : Une voix de narration a la capacité d'interpeller. On peut ouvrir une fiction avec une scène choc qui va marquer, mais la voix de narration peut vraiment diriger l'écoute, harponner plus facilement l'oreille de l'auditeur. Elle permet d'avancer dans l'intrigue tout en accompagnant l'auditeur. Par exemple dans *De Guerre en Fils*, l'auditeur progresse en même temps que le personnage/narrateur. Il est à égalité avec lui tandis que celui-ci découvre son histoire, que l'intrigue et que l'enquête avancent. La voix de narration peut assumer "l'état actuel des choses", affirmer la subjectivité du personnage dans ses tâtonnements, ses découvertes et le cheminement de ses affects. C'est plus simple d'avoir de l'empathie pour qui dit « *je vais te raconter ce qui s'est passé pour moi, on va faire le chemin ensemble* ». Ça permet de balader l'auditeur dans l'architecture mentale du personnage/narrateur. On peut ainsi faire entendre toutes les façons qu'à la réalité de résonner, se distordre, se comprendre. L'utilisation d'une voix de narration offre un potentiel de plasticité dans le son. On peut plus facilement changer de dispositif avec cette voix parce que l'auditeur peut suivre le personnage dans ses associations d'idées. Il y a des sauts dans la pensée qui sont permis, des sauts esthétiques aussi.

**LJP** : Ça me rappelle une de tes créations, La jeune fille endormie, dans laquelle on a beaucoup de plasticité qui vient s'éloigner d'une narration plus classique.

**SZ** : La narration est une espèce de point fixe autour de laquelle on peut beaucoup varier et utiliser le dispositif qui nous semble le plus juste pour transmettre la séquence en cours.

**LJP** : Qu'entends-tu par dispositif ?

**SZ** : Un ensemble d'éléments qu'on met en place, une configuration esthétique que l'on choisit pour mettre en son telle ou telle séquence. Dans *De Guerre en Fils* par exemple, qui raconte l'histoire du grand-père de François, un policier assassiné par des membres du FLN à la sombre époque de la guerre d'Algérie, comment raconter le point de vue des algériens ? Du point de vue du personnage de François, l'Algérien est un personnage quasi-antagoniste. Ici par exemple, c'est le rappeur Médine, qui incarne une sorte de contre-personnage. Dans le dispositif que l'on a choisi avec lui, il s'agissait de reprendre l'un de ses raps qui aborde la même histoire mais du point de vue d'un petit fils d'algérien. C'était rappé a capella, de manière à s'adapter à la musicalité de la fiction. Ce n'était pas enregistré au même

endroit. C'était mis en musique sur un thème particulier. Bref, tous ces choix accumulés ont créé ce que j'appelle un dispositif pour répondre à une nécessité de la narration. Ce changement esthétique n'était je crois pas déroutant pour l'auditeur qui en revenait toujours à la ligne de François, voix à laquelle il s'est identifié dès le début.

**LJP** : Tu penses que sans, l'auditeur serait vite perdu ?

**SZ** : Non mais encore une fois c'est une ligne rouge. Par ailleurs, plus le sujet est sensible, plus il peut être polémique, plus cette voix peut prendre en charge les contradictions et les ambivalences des personnages/narrateurs.

**LJP** : J'ai réécouté De Guerre en Fils et dans le premier épisode je me suis posé une question. Pour une scène en particulier comment en tant que réalisatrice, on fait le choix de la raconter au travers une voix narratrice, ou de la faire entendre ?

**SZ** : C'est une histoire de rythme, ça revient à ce que je disais sur la partition. Il faut aussi offrir une diversité de sons. Par exemple, dans l'épisode 2, il y a une scène où François se rend chez un archiviste, mais il ne peut pas vraiment l'enregistrer parce que les archivistes ont un devoir de réserve. Il fallait donc rejouer cette scène qui avait de toute façon l'avantage d'avoir un côté théâtral. On a donc choisi un comédien, c'est logique. Mais ça s'entend que d'un coup c'est un comédien, et il y a un pacte avec l'auditeur qu'il ne faut pas briser. Donc on admet qu'on va prendre cette convention, celle qui nous semble la plus juste, la plus agréable, la plus drôle. Elle rend le mieux compte de la situation telle qu'elle a été ressentie par le personnage. Ça a été vécu comme un sketch, donc jouons la comme un sketch. Cette liberté formelle est permise par la narration qui peut fixer et changer les règles du jeu à tout moment.

**LJP** : Dans 57 rue de Varenne, le dispositif ne change pas, tous les dialogues se font in situ.

**SZ** : C'est pas la même production, pas la même équipe, pas la même économie, pas la même écriture. Il n'y a pas tellement l'usage de cette narration dont vous parlez. Seulement le griot africain qui d'ailleurs vient amener un contrepoint et placer l'histoire du côté de la fable.

**LJP** : Pour revenir dans De Guerre en Fils, François décrit les attentats du 13 novembre. Ici il n'y a que des voix qui décrivent des sons, un chœur qui dit des choses.

**SZ** : Dans De guerre en fils, ce sont les sons qui ont rappelé ces souvenirs et qui sont le point de départ de l'histoire. C'est un effet d'écho, de résonance, dans une mémoire aussi individuelle que collective. Le temps et l'espace se mettent en boule

dans l'espace mental. Puis un souvenir sonore déclenche un autre souvenir, pour ainsi déplier toute l'histoire. François avait écrit ce récit dix ans avant que nous le fassions. 5 ans auparavant, j'avais eu connaissance de cette histoire. Puis en 2015, quand je lui ai suggéré de collaborer dessus, les attentats venaient de se produire et il m'a appris qu'il était tout près des lieux ce soir-là et que le son des attentats avaient éveillé le cauchemar de l'assassinat de son grand-père. La fiction démarre avec un souvenir d'enfance : sa passion pour les pétards. Ce son rebondit sur un son de kalachnikov et en conclusion du premier épisode, il termine en disant : c'est par les oreilles que cette histoire m'est revenue en pleine poire, c'est par les oreilles que je vais la raconter.

**LJP** : Est-ce que pour l'imaginaire, plutôt que d'avoir des voix qu'on ne connaît pas qui nous parlent, pourquoi ne pas faire entendre les attentats ?

**SZ** : Ce serait trop premier degré. Ce qui nous intéresse c'est comment ça résonne chez François, pas comment ça résonne en général.

**LJP** : L'utilisation de la voix, de savoir laquelle on choisit, voix in ou voix narratrice, doit être en accord avec le point de vue que tu choisis en fait.

**SZ** : Oui, il faut que ce soit raccord avec la caisse de résonance que l'on veut faire vibrer.

**LJP** : C'est le point de départ de la réalisation pour toi ?

**SZ** : Quand il y a des voix à la première personne, oui tout à fait. Je me demande comment cette personne se représente une situation avec du son.

**LJP** : La bande son tu la crées pour le personnage plutôt que pour l'auditeur.

**SZ** : Je la crée pour l'auditeur mais en considérant que la bande son est le point de vue d'un personnage. Comment le réel est métabolisé par le personnage suivant les types de représentation qu'il y a dans son imaginaire.

**LJP** : Ma sensibilité va beaucoup du côté du paysage sonore, et j'y suis plus sensible que des voix descriptive. Je préfère entendre des oiseaux et des buissons plutôt qu'on me dise qu'il y a des oiseaux et des buissons.

**SZ** : Dans la partition, je recherche toujours les passages où le son pourrait remplacer la voix. Quelles descriptions peuvent être remplacées par un son. Quand François dit « *La suite de la soirée (du 13 novembre) vous la connaissez déjà, je ne vais pas vous la raconter* », on a les alarmes, les jingle tv, etc. Ça suffit à créer des images mentales qui absorbent les mots un maximum.

**LJP** : Je vais développer une partie dans mon mémoire sur le rapport des voix et des espaces dans lesquelles elles sont mises en scène. Il y a une convention qui vient de Paranthoen avec une voix mono très proche pour les narratrices, et une voix stéréo, dans l'espace, pour tout ce qui est action. Quelle est ton point de vue là-dessus ?

**SZ** : Cela rejoint ce que je te disais sur le point fixe. Déjà on n'utilise pas le même registre de langage suivant les personnes à qui on parle. Le point fixe essaye de parler le plus droit au cœur, et donc le plus au centre. Les autres versions du langage sont déployées autour de ce centre. La voix de narration a acquis un certain recul, une volonté de raconter, et donc doit prendre ses distances par rapport aux choses qui se passent. La narration a un côté réfléchi, plus pensé. On peut décliner les versions et les différents temps de nous dans l'espace radiophonique, dans lequel passé présent et futur se rencontrent. Le temps du présent c'est le temps de l'action. L'équilibre est recherché avec la voix de narration. Voix in et voix de narration sont deux reflets de la même chose, du même personnage. Un personnage vient de faire des découvertes, il est pris d'émotion, ne sait pas quoi dire. La voix de narration, peut dire « Je ne savais plus quoi dire jusqu'à ce que etc. ». Pour l'instant je garde cet aspect de voix narratrice au centre en mono et l'action en stéréo. Après il reste tout le temps le choix du micro, de la proximité. Mais la narration est souvent au centre, j'installe le narrateur dessus pour après l'envoyer à droite à gauche dans différentes esthétiques, avec des textures différentes etc. Quelle différence tu fais entre voix intérieures et voix de narration ?

**LJP** : La voix intérieure se rapporte toujours à un personnage qu'il est facile d'identifier, alors que la voix de narration n'est pas forcément un personnage. Il s'agit d'une interface entre le récit et l'auditeur.

**SZ** : Moi j'ai tendance à envisager de la même manière voix intérieures et voix narratrices. Mais il y a aussi la voix off, qui est différente, parce que c'est une voix désincarnée dont on ne sait trop donner d'existence ou d'origine. Mais voix narratrice et voix intérieure je les traite plutôt de la même manière.

**LJP** : François Pérache m'a dit que pour lui les voix narratrices sont des personnages.

**SZ** : Pour moi c'est pareil oui. Jusqu'ici j'ai surtout travaillé sur des fictions à la première personne, où la voix narratrice est le personnage principal. Mais quoi qu'il en soit, une voix narratrice quel que soit sa fonction dans la fiction sera toujours un personnage car personne ne croit à une voix mystérieuse qui viendrait de nulle part. La voix de narration, c'est la voix du personnage qui s'adresse directement à l'auditeur. C'est d'une certaine manière et je crois que j'aime quand c'est le personnage principal qui tient la narration parce qu'il peut prendre le pouvoir sur la fiction.



### Annexe 3 : Interview de Katell Guillou

**Katell Guillou (KG) :** J'ai fait la FEMIS en département scénario avant de faire de la radio. Au cours de mon cursus je devais faire un stage professionnel de deux mois que j'ai fait au service Fiction de France Culture. J'ai travaillé pour eux d'abord en faisant des commandes, des adaptations, puis en proposant des textes originaux.

**LJP :** Ça a été difficile de passer de l'écriture cinématographique à l'écriture radiophonique ?

**KG :** La fiction radio, quand je l'ai découverte, se trouvait à un moment charnière de son histoire. Blandine Masson essayait de moderniser la fiction, à l'époque on l'appelait encore « dramatique radiophonique » et c'était très imprégné par la culture théâtrale. Ça ressemblait beaucoup à du théâtre enregistré. Et depuis une dizaine d'années la fiction se réoriente pour ressembler davantage au cinéma. Une bonne fiction radio c'est presque un film sonore. Les dialogues doivent être aussi percutants qu'au cinéma, avoir une spontanéité, un pouvoir d'immersion. Les jeunes réalisateurs radiophoniques ont aussi cette sensibilité-là. Ça n'a pas été si difficile, non. Bien évidemment quand on écrit pour la radio on n'a pas à écrire de didascalies visuelles. Une grande part d'un scénario pour le cinéma c'est de la description : des décors, des lieux, des personnages, de leurs actions. Donc tout ça c'est en grande partie éliminé dans un scénario radiophonique, mais pas complètement parce qu'on garde quand même certaines didascalies, comme les mouvements des personnages. Il faut conserver toutes les descriptions qui peuvent avoir une présence au son et qui ont un rôle dans la progression de l'action ou l'intelligibilité de l'histoire. Par exemple, si un personnage change de pièce, on va entendre une porte qui s'ouvre, éventuellement des pas : cela, on le précise dans le texte. Ça passe souvent par des détails. Quand j'ai adapté *Les aventures de Tintin* il a fallu trouver des moyens de retranscrire des gags purement visuels à travers le son.

**LJP :** J'ai écouté deux de tes créations *La Force de Coriolis* et *Écoutes sensibles*. Je retrouve deux manières de faire dans ces deux créations. Dans *Écoutes sensibles* on se rapproche du théâtre radio. On a des moments un peu oniriques mais sinon tout se tient par les dialogues, comme au théâtre. Alors que *La Force de Coriolis* s'ouvre sur un chœur de voix narratrices. Et je m'interroge dans mon mémoire sur ces voix et quand-est ce qu'on les utilise.

**KG :** Ça dépend vraiment des projets et des histoires. C'est une question qui se pose quand on adapte un roman. Dans les romans il y a forcément un narrateur mais ce n'est pas forcément un personnage. Dans le premier roman que j'ai adapté (*Le Poète de Gaza*, de Yishai Sarid) le narrateur était aussi le personnage principal. La voix narratrice qui était celle du personnage principal guidait complètement

l'écoute. C'était très fluide, très rythmé : la narration à la première personne était entrecoupée de scènes dialoguées qui faisaient avancer l'action. C'est une formule très efficace à la radio. Dans d'autres cas, on se pose vraiment la question. J'ai adapté *Pars vite et reviens tard* de Fred Vargas. Dans ses romans il y a un narrateur qui n'est pas un personnage. On s'est beaucoup posé la question : doit-on conserver ce narrateur extérieur à l'histoire, ou bien transposer la narration uniquement à travers des scènes dialoguées ? Toi, ça te fait penser au théâtre, pour moi c'est cinématographique. Ce sont des scènes dialoguées qui s'enchaînent, et le montage des scènes crée le sens. Moi ça me semblait plus moderne, plus dynamique de faire une adaptation sans narration. C'est un peu un défi car dans le roman il y a plein de choses qui passent par la narration. Donc il faut traduire des passages qui ne relèvent que de la narration dans des scènes incarnées, vivantes. C'est pour moi d'ordre cinématographique. Après, tout dépend du style de réalisation. Cédric Aussir, qui avait réalisé l'adaptation de Vargas il est comme ça, il a cette culture du cinéma. Pour moi, la fiction radiophonique se rapproche moins du théâtre que du cinéma. Quand il y a une voix narrative, c'est un emprunt à la littérature, mais les voix narratives subjectives sont souvent très radiophoniques. C'est ce que j'ai fait dans *La Force de Coriolis*, où il y a de nombreux personnages qui s'entrecroisent et qui ont tous une voix intérieure. Il n'y a qu'à la radio que je pouvais faire ça. J'ai voulu trouver une histoire qui était faite pour la radio, qui utilisait les spécificités du medium au maximum. La voix narrative traduit l'histoire de manière incarnée. Cette spécificité est liée selon moi au succès actuel des podcasts. Contrairement à la radio de flux, le podcast, c'est quelque chose que l'on choisit, et c'est souvent une voix qui s'adresse à une oreille. L'intimité est plus forte. Il y a cette capacité de toucher davantage l'auditeur.

**LJP** : Tu considères donc vraiment les voix narratives comme des personnages.

**KG** : Oui, la voix narratrice omnisciente est trop littéraire et me met personnellement à distance. Quand on écoute des adaptations littéraires, comme *Madame Bovary*, on accepte parce que c'est de la littérature classique. Mais dans les fictions plus contemporaines, ça m'attire moins. Je ne dis pas que c'est moins bien ou que ce n'est pas pertinent, mais ça me semble moins radiophonique. En tant qu'auteur, je cherche à trouver les caractéristiques propres de chaque medium. J'écris pour le cinéma et la scène, mais la radio c'est avant tout une voix qui s'adresse à une oreille. Un narrateur omniscient n'est pas incarné, c'est une entité abstraite. Je trouve ça moins stimulant, moins jubilatoire.

**LJP** : Tu choisis donc dès l'écriture s'il y a une voix narratrice, et quel est son rôle.

**KG** : Oui. Cela se décide bien avant la réalisation.

**LJP** : Trouves-tu plus difficile de faire passer des informations de manière fluide à la radio ?

**KG** : C'est difficile aussi au cinéma. On risque toujours de tomber dans des dialogues explicatifs. Dans les manuels d'écriture, il est souvent conseillé de faire passer des informations « en contrebande », sans en avoir l'air. On doit laisser entendre qui sont les personnages, qui parle, mais sans l'expliciter. Il faut dans la mesure du possible éviter de faire s'exprimer les personnages comme s'ils ne s'adressaient qu'à l'auditeur ou au spectateur pour lui faire passer des infos. Quand les personnages se parlent entre eux, il faut vraiment qu'ils s'adressent les uns aux autres, et pas à l'auditeur. Ça se travaille. Les premières versions des dialogues sont souvent grossières, trop explicites, ou trop bavardes, et c'est pour ça qu'il faut réécrire de nombreuses fois pour chercher à affiner en permanence l'écriture. Si tu as un personnage narrateur qui dit « *Je m'appelle Machin, je sors de taule, voilà ce qui m'est arrivé* », c'est lourd et pas très intéressant. Alors que tu peux faire comprendre la même chose mais en empruntant des détours, des métaphores. Par exemple : « *Quand je pense que c'est la première fois depuis cinq ans que je vois le ciel* ». Ça donne aussi plus de singularité aux personnages. Leur style verbal peut en dire beaucoup sur leur identité.

**LJP** : J'aimerais revenir sur l'analogie que tu fais avec le cinéma. Je fais le parallèle dans mon mémoire entre le statut des voix et la nature des fictions. Une voix narratrice seule ramènera beaucoup au livre audio. Au contraire, le dialogue seul rapproche du théâtre radiophonique pour moi, et donc j'aimerais comprendre comment toi tu le rapproches davantage du cinéma.

**KG** : Paradoxalement, le théâtre est pour moi en deux dimensions, il n'y a pas de profondeur à part la profondeur de la salle. Le cinéma, par le travail sonore, par la musique, crée de l'espace, une ambiance. Il crée une profondeur qui est de l'ordre de l'imaginaire. Les fictions radio anciennes, celles qu'on appelait encore « dramatiques radio », ont un côté très plat, on entend les gens dans une pièce. On entend les murs. Dans les fictions plus récentes de la jeune génération, il n'y a pas ce côté « boîte » de la scène ou du studio. Beaucoup de réalisateurs arrivent à donner une espèce d'ampleur au récit, souvent en utilisant la musique. Cela donne une profondeur aux personnages, à l'histoire, qui ne sont pas rattachés à un décor, mais qui peuvent se déployer dans l'imaginaire des auditeurs. Cette esthétique sonore relève pour moi d'une ambition cinématographique. Je pense par exemple à l'adaptation de *Millenium*, réalisée par François Christophe. C'est une grande réussite radiophonique. À l'écoute, tu ne sens pas un instant le côté théâtral, tu te dis « je suis dans un film ». Pour moi c'est une façon de se détacher du réel. Les bruitages trop réalistes ont un aspect théâtral qui moi me plaît pas du tout. Je préfère des bruitages plus oniriques, moins fonctionnels. En atténuant les bruitages réalistes, on peut aller plus loin dans l'imaginaire. Orson Welles aurait dit : « Je préfère la radio au cinéma, parce qu'à la radio l'écran est plus large ». Quand

t'entends du théâtre radiophonique, tu entends la scène, tu vois la scène, et c'est limitatif. Quand tu entends une fiction radio qui a une ambition cinématographique, tu vois le film sur l'écran intérieur de ton cerveau.

**LJP** : Tu as ça en tête à l'écriture ?

**KG** : Oui. Le côté « dramatique théâtral » est pour moi un repoussoir. Quand j'ai écrit *La Force de Coriolis*, je voulais atteindre une certaine ampleur lyrique, une ouverture sur l'imaginaire. Je voulais donner à l'auditeur la sensation de voyager de continent en continent, et de se retrouver au cœur d'un cyclone... La radio permet ça, il n'y a pas de limite à ce que tu racontes. Si tu veux raconter une histoire qui se déroule sur Mars, tu peux, alors qu'au cinéma ce sera mission impossible pour rassembler le budget nécessaire. A la radio, tout est possible.

**LJP** : François Pérache m'a parlé des conditions de production des fictions radio et du peu de répétitions qui pouvaient se faire.

**KG** : Oui, le temps manque à la radio, ça en fait sa grande contrainte. Mais même au cinéma, les durées des tournages sont tellement réduites par les contraintes économiques qu'il n'y a aussi de moins en moins de temps. Tout va plus vite. En radio, il y a très peu voire pas de répétition. Mais les réalisateurs s'adaptent plus ou moins, certains vont très vite et donc s'accommodent de ces contraintes. Les comédiens peuvent aussi proposer des modifications s'ils le sentent ainsi. Il n'y a pas de sacralisation du texte. Ce n'est pas moi non plus qui choisis la personne qui réalisera, ça dépend du planning, des disponibilités de chacun, et parfois auteurs et réalisateurs n'ont pas la même vision du texte. Comme dans tous les arts collectifs, la réussite tient à une alchimie, il faut que les bonnes rencontres se fassent. Mais c'est vrai qu'il y a des grandes disparités de jeu à la radio et parfois le manque de répétition s'entend. Il y a aussi des comédiens qui ont une telle expérience qu'ils peuvent arriver, découvrir le texte et être justes immédiatement. C'est toujours surprenant d'entendre des textes plats, banals, devenir fabuleux une fois prononcés par tel ou tel comédien. C'est le mystère de l'incarnation par les acteurs. Quand tu as la chance d'avoir un grand acteur, c'est magique. Bertrand Tavernier se disait lui-même mauvais directeur d'acteur, et il considérait que son rôle était terminé une fois le casting fait. Si les bons choix sont faits au casting, tout est fait. Le choix de l'acteur, c'est déjà énorme pour un personnage. La justesse du choix peut compenser le manque de répétition.

**LJP** : Est-ce que tu penses à la mise en espace à l'écriture ?

**KG** : Non, je sais que la réalisation s'en chargera, et donc je n'y réfléchis pas. J'aime l'idée que mon texte sera enrichi des trouvailles d'ingénierie sonore, je ne l'anticipe pas. Un scénario radiophonique est comparable à une partition. Il y a diverses couches qui se superposent. Je fantasme beaucoup sur la musique quand

j'écris, j'y suis assez sensible. J'anticipe les chevauchements de lignes narratives, la polyphonie etc. Au cinéma je ne vois pas les choses de la même manière.

**LJP** : J'imagine que tu entends les voix que tu écris au moment où tu les écris. Est-ce que tu participes aux castings ?

**KG** : Ça dépend des fictions. Pour les fictions de commande, ça ne me dérange pas de laisser pleinement ce rôle au réalisateur ou à la réalisatrice. Mais pour d'autres textes plus personnels, je regrette parfois que la discussion entre auteur et réalisateur ne soit pas plus poussée. J'ai parfois eu de mauvaises surprises concernant le choix ou la direction des acteurs, le tempo des dialogues, ou la musique qui a été choisie. C'est comme au théâtre, l'auteur a écrit son texte et après les metteurs en scène s'occupent du reste. A France Culture on écrit un texte, il est validé, et dans ce cas il est transmis à un réalisateur, et ça devient alors sa chose.

**LJP** : Tu en viendras à réaliser pour la radio ?

**KG** : Le concours pour être réalisateur à France Culture est très difficile, c'est très sélectif il y a peu de places.

## Annexe 4 : Interview de Benjamin Abitan

**LJP** : Dans les fictions je distingue deux familles, les fictions avec voix narratrice et les fictions sans voix narratrices.

**Benjamin Abitan (BA)** : Tout dépend si c'est la voix d'un personnage impliqué dans l'histoire ou celle d'un narrateur extérieur. Dans *57 rue de Varenne* il y a un quatrième mur radiophonique qui est éclaté. On ne sait pas pourquoi on entend ce qu'on entend, il n'y a pas de micro dans l'histoire. J'avais fait quelque chose qui s'en rapprochait qui s'appelait *L'apocalypse est notre chance*, il y avait un personnage qui introduisait les scènes comme si elle en parlait dans le futur. Ces scènes étaient enregistrées avec ce quatrième mur radiophonique, on ne sait pas pourquoi on peut l'entendre, pourquoi il y a un micro. Mais c'est facilité parce que quelqu'un nous raconte une histoire. La voix narratrice permet d'installer un dispositif d'énonciation et d'installer la place de l'auditeur. S'il y a une adresse directe à l'auditeur via une voix narratrice ce n'est pas pareil que s'il était témoin de choses qui se passent indépendamment de lui. Si j'éteignais la radio, ces personnages continueraient-ils à parler ou ont-ils besoin de notre écoute ? La voix de narration sert à impliquer l'auditeur.

**LJP** : Cela fonctionne moins bien avec des dialogues ?

**BA** : Oui, je crois. Le dialogue pose problème de toute façon parce qu'il est de plus en plus difficile d'écrire de bons dialogues parce qu'il est de plus en plus difficile d'accepter la convention du dialogue. Pourquoi en tant qu'auditeur je suis témoin de ce dialogue ? Le dialogue va me faire entendre beaucoup plus les nécessités dramaturgiques qui amènent l'auteur à faire se parler ces personnages-là plutôt que les nécessités qu'ont les personnages de se parler. Cela pose un problème d'adresse. Pourquoi ces personnages prennent la parole ? La narration permet de contourner ce problème. Elle facilite la chose en donnant une nécessité de prise de parole.

**LJP** : Le dialogue est pour toi amené à disparaître ?

**BA** : Non je pense pas. Une forme de dialogue peut-être. Ça me pose problème quand j'entends le dialogue comme une succession de répliques comme si j'étais à un match de ping-pong. Comme si c'était des entités abstraites qui s'exprimaient. On me fait entendre l'écriture dans le mauvais sens du terme. J'entends l'encre sur la page et la typographie. Intuitivement en tant qu'auditeur je sais que ces personnages n'ont pas de substance, qu'ils n'existent pas vraiment ; ils n'existent pas en dehors du moment où ils parlent. On pourrait l'opposer au podcast *Homecoming*, un podcast qui m'a beaucoup marqué quand je l'ai découvert car c'est la première fois que j'entendais du dialogue qui ne ressemblait pas à ce que je viens

de te dire. C'était une situation avec des personnages plutôt que des idées dépliées sous forme dialoguées. C'était lié au fait que les comédiens connaissaient le texte par cœur. C'était des acteurs qui avaient appris leur texte comme pour une fiction avec de l'image.

**LJP** : J'ai discuté de ça avec François Pérache et Katel Guillou. J'ai découvert au cours de l'écriture du mémoire que les conditions de production des fictions, du moins à France Culture, prévoyaient peu de temps de répétition pour le tournage. Les comédiens et comédiennes arrivent, découvrent un texte et le liste au tournage. Il y a peu de temps pour rectifier le texte et le jeu.

**BA** : Absolument. C'est quelque chose qu'on essaye de faire bouger. J'ai fait par exemple une fiction qui s'appelle *Le point sur la carte*, j'avais demandé aux comédiens d'apprendre le texte par cœur, mais du coup la convention qui lie comédiens et radio prévoit qu'ils soient payés plus cher. Ces conventions datent d'une époque où la fiction s'apparentait davantage à la lecture, il y avait une influence moindre des fictions audiovisuelles sur les fictions radiophoniques. On faisait moins de la télé sans images. Le langage, les productions, l'écriture a changé, mais les modalités de production ne suivent pas nécessairement ces changements.

**LJP** : C'est intéressant que tu aies abordé cette question. Qu'une œuvre marquante était une œuvre où des comédiens connaissaient le texte. J'ai fait souvent le constant inverse aussi sur les voix, à savoir que les voix narratrices pouvaient passer les plats contenant les informations. Et qu'une fois que les dialogues *in situ* démarraient, je me sentais plus à l'aise dans mon écoute.

**BA** : C'est une question d'écriture avant tout. Si c'est bien écrit, s'il y a des nécessités dramaturgiques qui s'imposent alors il faut le faire. Pour certaines fictions issues de la même production il y a ces problèmes-là d'exposition bidon. On aura des informations contextuelles qu'on n'aurait jamais eu autrement, que les personnages ne se seraient jamais échangées. Il faut se demander à quelle nécessité ça répond. Parfois c'est le format de l'émission qui contraint l'écriture des voix.

**LJP** : J'ai écouté deux de tes créations *La dernière séance* et *La pré histoire du futur*. Dans ces deux fictions tu as des audaces formelles assez assumées dans l'écriture et le montage, avec des superpositions de voix narratrice et d'action *in situ*, de redire plusieurs fois les mêmes répliques. Et notamment dans *La préhistoire du futur* tu contres la convention classique d'avoir la voix narratrice au centre, puisqu'il y a un chœur narrateur qui est distribué sur tout l'espace, de la gauche à la droite.

**BA** : La préhistoire du futur raconte l'histoire de l'humanité par la fin, comme si les survivants racontaient. Je les imagine très peu nombreux ces survivants. C'est une demi-douzaine de personnes qui débriefent. J'ai voulu représenter l'humanité

dans son ensemble avec très peu de moyens. J'ai voulu faire en sorte qu'il y ait des jeunes et des vieux, même si c'est pas aussi équilibré que ce que j'aurais voulu. Ce chœur représente l'humanité. C'est important qu'il n'y ait pas de personnages dans la préhistoire du futur, d'autant que c'est une pièce sur les contrastes. Le premier contraste consiste à raconter une très longue période en très peu de temps. Le format s'appelait *Microfictions* donc j'ai raconté ce qui se passait sur des siècles ou des millénaires en très peu de temps. C'est pour ça qu'il n'y a pas de personnages et que la voix est éclatée. Et le fait que les voix soient étalées dans la stéréo c'est purement pratique c'est pour pouvoir les distinguer plus facilement, c'est une histoire de confort d'écoute.

**LJP** : Souvent la narration est très centrée, très proche, on a moins l'habitude d'avoir des voix qui ont une fonction narratrice qui soient traitées comme des voix dialoguées.

**BA** : C'est purement lié au fait qu'elles soient plusieurs. Si on les avait toutes mises au centre ça aurait donné un truc un peu confus. Pour un épisode de *Autant en emporte l'histoire* j'avais fait la prise de son de la même manière que les péplums étaient faits. Pour toutes les pièces dialoguées, je mettais un micro au milieu de la pièce et les comédiens étaient autour et faisaient leurs lignes. Et en revanche la narration, enregistrée dans notre présent, était prise en stéréo légèrement ouverte. C'était une manière de renverser ce va et vient fatiguant entre stéréo et mono. La mono évoque d'une certaine manière un espace également. Il s'agit plutôt d'un espace englobant qui renvoie à l'écoute intra utérine, ou sous-marine. On ne fait pas disparaître l'espace, on s'immerge dans un espace plus ramassé. Pour moi mono n'égale pas abstraction de l'espace. Quand on essaye de décorréler la voix du corps, de l'espace, ça donne pas de très bons résultats. Quand je fais des stages, je fais écouter des extraits de fictions et je diffuse toujours un extrait du film *Les dix commandements* où on entend la voix de Dieu qui parle dans le désert avec une énorme reverb dessus. J'explique qu'il n'y a pas de reverb dans le désert mais qu'elle est là pour justement incarner la voix divine. Je sais plus qui disait que « Dieu parle en mono ». Je ne sais pas pourquoi on associe la mono à la suppression de l'espace. C'est une fausse piste pour moi. Dès lors qu'il y a une prise de parole, ça suppose un corps et un espace. J'imagine toujours dans quel espace la narration se passe même pour une prise en mono.

**LJP** : Un élément de réponse que j'ai par rapport à ça est que la voix mono prise avec un micro large membrane, avec du détail et un spectre large, permet d'avoir une voix qui parle directement au cœur.

**BA** : Tout à fait. Mais j'ai l'impression que c'est maintenant tellement conventionnel, ça me crispe quand j'entends ce genre de voix. J'ai l'impression que c'est une manière de flatter mon écoute. Je le sens aussi dans le réflexe qu'ont les preneurs de son de foncer chercher un U87 dès lors que le comédien a une voix un

peu chaude. J'essaye de casser ça. C'est comme l'effet cabine de douche. Tu as l'impression de bien y chanter du coup tu chantes plus fort. Les comédiens c'est pareil, ils placent leur voix là où elle sera le plus flattée, comme un comédien qui sait prendre la lumière présente son meilleur profil. Cette convention me fait décrocher de la situation, du dispositif d'énonciation. Je pense que cette convention d'usage de micro large membrane en proximité en supprimant toute sensation d'espace autour a des conséquences délétères sur l'ancrage dans le concret des choses.

**LJP** : Je me questionne justement sur la manière d'incarner une voix narratrice sans tomber dans cette méthode.

**BA** : C'est lié justement à l'espace. Par exemple en prise de son il y a des choses qui sont réputées proscrites, comme le détimbrage, le masquage, les comédiens qui tournent le dos au micro. Tout ça est absolument interdit. Moi j'essaye de m'en servir le plus possible car c'est une des manières de faire entendre qu'il y a un micro et de nous ancrer dans le présent de la prise de son. On peut relier l'auditeur et le rendre complice dans le présent de la prise de son, comme un effet de *flare* dans une caméra. Un autre exemple c'est la chasse systématique des ingénieurs du son aux bruits de corps. Je comprends l'idée qu'il faille enlever tout ce qui déforme ce qu'on entendrait avec nos oreilles. Parfois ça va trop loin, et on enlève toutes les respirations.

**LJP** : François me disait que selon lui il y avait besoin de dévoiler la fiction à un moment si on voulait y croire davantage.

**BA** : C'est vrai que faire entendre les coutures ça permet de rendre l'auditeur complice de la prise de son. Dans *La dernière séance* on laisse planer le doute au contraire, on peut croire qu'on n'écoute que des rush.

**LJP** : Tu me parlais de choses proscrites à la prise de son, on retrouve quand même des choses qui sont proscrites en montage comme faire entendre deux fois ta voix en même temps.

**BA** : Oui c'est vrai. On a même été dans les paramètres du logiciel de montage pour enlever les fondus automatique en début et fin de son pour qu'on entende inconsciemment ce montage brut. Il n'y a pas de mouvement organique au potentiomètre qui viendrait aider les entrées et sorties de scènes. C'est vraiment coupé à la serpe.

**LJP** : Tu penses que l'implication de l'auditeur peut passer par la manipulation de l'espace ?

**BA** : Oui, c'est une manière d'indiquer où il est. J'enregistre à un moment, mais je fais la narration à un autre. Et le moment où je parle est pas confondu avec le moment dont je parle. C'est une manière de redéplier les choses.

**LJP** : Parfois tu vas loin dans le dévoilement de la fiction, comme si au cinéma une caméra se retournait pour filmer l'équipe technique.

**BA** : Dans la dernière séance je passe d'un moment où je dis *ça va mieux avec ma copine* et après *cut* et *en fait on se sépare*. Et cette dernière partie je l'ai enregistrée au mixage. J'ai continué à en ajouter dès que je pouvais. Je prends l'exemple de A bout de souffle souvent aussi. Quand Belmondo se retourne vers la caméra et dit « *Si vous n'aimez pas la mer, si vous n'aimez pas la montagne, si vous n'aimez pas la campagne, allez-vous faire foutre.* » Il insulte le spectateur mais symboliquement il fait l'inverse, il tend la main en disant « *vous aussi faites partie du tournage.* »

**LJP** : La préhistoire du futur m'a beaucoup rappelé les pastilles des deux minutes du peuple de François Pérusse. Et cet héritage de saga mp3 existe encore aujourd'hui et du coup je me suis demandé si la fiction radio ne pouvait pas se démarquer par sa radicalité et ses aspérités.

**BA** : Il y a peut-être encore quelque chose de scolaire dans la manière de faire de la fiction sonore aujourd'hui, un manque de prise de recul. C'est aussi parce que la fiction radio n'a pas encore écrit sa propre histoire. On n'a pas atteint notre nouvelle vague ou notre Dogme 95. Le moment où on se demande quels sont nos outils, comment on les utilise et comment on implique l'auditeur là-dedans. Je suis en train d'écrire une fiction et avec mon co-auteur une grande question qu'on se pose est de justifier l'écoute, la présence du micro. Moi j'ai besoin de savoir pourquoi on entend ce qu'on entend. Vladimir lui me dit qu'on s'en fout, que la convention veut que quand l'histoire démarre on écoute l'histoire. Et pour moi il faut une raison parce qu'on n'a pas écouté assez de fiction, on n'a pas assez de référence dans notre histoire culturelle commune. Le champ contre champ au cinéma on ne le questionne plus parce qu'on l'a intégré et que son utilisation vient d'un réseau de référence très solide. Ou la musique qui accompagne les émotions des personnages. La fiction est centenaire mais elle a été largement moins distribuée ni consommée que le cinéma. Plein de gens ignorent qu'il y a de la fiction radio, alors que personne n'ignore l'existence du cinéma. Parfois je trouve qu'on fait trop comme si on était le cinéma, il manque une autonomie de la fiction sonore par rapport à l'image, et une prise de recul par rapport à son histoire qui devrait être partagée avec ses auditeurs. C'est un peu comme le jeu vidéo, il y a un grand public mais peu de critiques. Il y a un énorme fossé entre les gens qui fabriquent et leurs interrogations sur l'écriture des jeux, et l'expérience qui en est faite par les joueurs. La critique sert à savoir si tu vas acheter le jeu, et non à critiquer une écriture ou une volonté artistique. Il y a une culture de la consommation des jeux, mais pas de

culture d'écriture ni de production. Alors qu'au cinéma critique et consommation se confondent, tout le monde est critique. En fiction radio on n'a pas ce corpus commun de référence. L'an dernier il y a eu des Parodiecast, une émission qui parodie les podcast les plus écoutés. Ça voulait dire que les codes de création des podcast étaient suffisamment connus pour qu'on puisse les parodier, donc en discuter. Maintenant ,par exemple, la convention de la voix mono très proche pour la narration peut être parodiée donc discutée. Ça concerne le podcast donc ce n'est pas tout à fait pareil que la fiction mais c'est un début.

## **Annexe 5 : Scénario de la fiction Martinaise**

### **SEQ 0 - INTEXT - Le néant**

#### ***COUR INTÉRIEURE***

*Ouvre les yeux.*

*Que vois-tu ? Des reflets. Là, devant toi. Le tourbillon qui t'emporte va s'arrêter à un moment. Tssss. Il va s'arrêter. L'univers tient dans un oeuf à la coque, qui tourne et tourne et tourne et tourne. Et le jaune deviendra du pétrole avant que le grand Harry Du bois comprenne qu'il devrait s'arrêter maintenant. ça ne sert à rien. Il va s'arrêter. Cela fait combien de temps que tu ne vois pas clair ? 1 mois ? 1 an ? Dix mille ans ? Rien de ce que tu fais ne changera ça. Tu es né dans l'oubli et disparaîtras dans le néant, avec moi. Il va s'arrêter. Tout va s'arrêter.*

### **SEQ 1 - EXT - Une rue passante.**

#### ***COUR INTÉRIEURE***

*Tu dois faire semblant, cette cavité s'affaisse trop vite. Si tu t'endors à nouveau, ce sera une des dernières fois. Si tu te réveilles à nouveau, n'oublie pas que tu es insignifiant. Comme ce cadavre, cette lanterne, cet arbre, ce terrain vague. Et change de cravate, elle est dégueulasse.*

L'officier marche dans une rue bondée à l'heure de pointe.

#### ***ELECTROCHIMIE***

*Tu t'allumerais pas une petite clope toi des fois ? ça passerait ta migraine.*

L'officier s'allume une cigarette

#### ***ELECTROCHIMIE***

*Haaaaaaaaaaaaa. Voilà. Et on boit quoi en arrivant? Une Caïpi ? Ou on commence juste par une ptite bière ?*

**VOLONTÉ**

*On boit rien. On est là pour bosser.*

**DEDUCTION**

*78, 80. L'adresse qu'on t'a donnée est au 94 de la rue, c'est la bonne direction.*

**ELECTROCHIMIE**

*Tu te souviens que les interrogatoires ça t'a toujours tendu mon con. Un flic stressé ça fait sale impression, il faut que t'aies le souffle long, la main stable. Et tu sais ce qui fait que tu ressembles pas à un caniche diabétique et que tu es le plus grand flic du monde ? Du vin. c'est pas de ta faute si la nana que tu cherches est au bistrot. C'est même un heureux hasard, c'est comme jouer à domicile.*

Harry rentre dans le bar.

**SEQ 2 - INT - Le bar**

L'officier Harry reste un temps dans l'entrée, puis se remet en marche.

**HARRY**

Evrat ? Claire Evrat ? Inspecteur Du Bois du poste 47, j'enquête sur la mort du type qu'on a retrouvé dans la cour.

**EVRAT**

Inspecteur, quelle bonne nouvelle de vous savoir enfin arrivé. Cette nouvelle est un drame absolu qui risque une nouvelle fois de ternir la réputation de notre voisinage.

**ELECTROCHIMIE**

*ça a l'air bon ce qu'elle boit. ça lui donne l'oeil vif*

**HARRY**

On peut pas dire que la réputation du quartier soit vraiment bonne de toute façon.

### **EVRAT**

Allons, vous n'allez pas vous aussi faire des liens absurdes entre les faits tragiques qui se passent ici et la responsabilité de ses habitants. Regardez autour de vous et répondez honnêtement. Vous voyez des malfrats ? Comment sont les malfrats généralement ? Hein ? Pas en bleu de travail. Non. Pas en bottes.

### **DEDUCTION**

*Elle a un tailleur violet qui lui va à merveille. Il a dû être fait sur mesure.*

### **EVRAT**

Les malfrats n'ont pas non plus de suie sur leurs mains calleuses. Vous ne voyez ici que d'honnêtes ouvriers qui puisent chaque jour dans les forces qui leur restent pour maintenir ce pays à flot.

### **ELECTROCHIMIE**

*Prends un truc*

### **SERVEUR**

Vous buvez quelque chose ?

### **HARRY**

Un whisky svp.

Le serveur s'éloigne. Un silence s'installe.

### **HARRY**

J'ai pas envie d'y passer la journée Evrat. Ce macchabé est en train de me priver d'une de ces journées de gueule de bois que j'affectionne.

### **EVRAT**

Le mot a couru ce matin qu'il y avait un nouvel illuminé en ville. Plus atteint que les autres, complètement débraillé, incapable de donner son nom, et hurlant à qui voulait l'entendre qu'il était le roi du disco, que la vie se jouait en 7 temps.

### **COUR INTÉRIEURE**

*Une lumière s'éteint*

**EVRAT**

J'ai eu peur un instant que ce soit vous, ce type. Mais j'ai dû me tromper, vous avez l'air en pleine forme, j'en suis soulagée.

**EMPATHIE**

*Elle ne semble pas soulagé. Elle jubile, depuis le moment où elle t'a vu passer la porte.*

La serveuse de retour, pose un verre sur la table et s'éloigne.

**EMPATHIE**

*Une araignée qui voit approcher un moucheron*

**HARRY**

Merci.

Harry boit une gorgée.

**HARRY**

Haaaa

**ELECTROCHIMIE**

*Haaaa.*

**DEDUCTION**

*Elle sait forcément quelque chose. Ton indic t'a dit qu'Evrat venait ici tous les jours.*

**VOLONTÉ**

*Les faits. Seuls les faits comptent.*

**HARRY**

Hier en ouvrant sa fenêtre, une voisine du bar dans lequel nous sommes, s'est retrouvée nez à nez avec un homme pendu au seul arbre de la cour. Après ça, routine habituelle, le téléphone du poste 47 qui sonne, une équipe débarque, une pré-autopsie parcellaire révèle que notre client ne s'est pas suicidé tout seul. on conclut à un meurtre, l'équipe revient, et c'est à mon tour de poser mes valises.

**EVRAT**

Et de vous détendre un peu.

**ELECTROCHIMIE**

*Et de prendre une sacrée cuite.*

**VOLONTÉ**

*Et d'enquêter sur un homicide.*

**HARRY**

Et d'enquêter sur un homicide.

**EVRAT**

Oui oui. Bien sûr.

**EMPATHIE**

*Ses 8 yeux se focalisent sur toi. Ses mandibules claquent d'excitation.*

**VOLONTÉ**

*Elle te rabaisse.*

**DEDUCTION**

*Elle sait quelque chose*

**EMPATHIE**

*Les deux glandes à venin gonflent.*

**DEDUCTION**

*La lanière floquée, pleine de sel. MARTINAISE. 250KG MAX.*

**HARRY**

On veut tous les deux la même chose, que je me casse d'ici le plus vite possible. La lanière qui retient le type à sa branche vient des docks. Et personne ne le connaît le gars. Alors quoi ? Il est allé sur les quais pour faire un larcin et s'est pendu de remords ?

**EVRAT**

Allez savoir ce qui peut traverser une âme qui se grise pour la première fois.

**COUR INTÉRIEURE**

*Elle est de quelle couleur ton âme Harry ?*

**DEDUCTION**

*Gustave Evrat, 42 ans, Président du STPM,  
Syndicat des Travailleurs du Port de Martinaise.*

**HARRY**

Y'a pas un mouvement de container dont vous n'avez pas connaissance Evrat, vous savez tout, jusqu'aux dettes de cigarettes qui existent entre les dockers. Donc elle vient d'où cette lanrière ?

**EVRAT**

Écoutez. J'ai pas envie d'envoyer des camarades au pilori. On n'est pas dans les beaux quartiers de Jamrock, la misère est déjà assez lourde sans qu'en plus on laisse le premier flic qui passe foutre son bordel. Qu'est-ce qui fait qu'aujourd'hui vous êtes là, pour cet inconnu ?

**DEDUCTION**

*Elle ne sait pas qui est le macchabée.*

**EVRAT**

Qu'est-ce qui fait que le poste 47 a décidé de venir aujourd'hui ? Et pas hier ? Et sûrement pas demain.

**EMPATHIE**

*L'araignée n'a pas si bien tissé sa toile*

**HARRY**

Je suis là parce qu'on m'a appelé, c'est tout.

Un silence.

**ELECTROCHIMIE**

*Pas encore ce sourire de connasse!*

**EVRAT**

On n'a pas l'habitude de voir des uniformes s'intéresser à quoi que ce soit ici. Mais maintenant que j'y pense, ce triste incident n'est pas la seule chose sur

laquelle vous pourriez vous rendre utile. Je vous l'ai dit, la misère rampe entre tous les taudis de Martinaise, la force ouvrière pourrait respirer un peu mieux grâce à vous. J'ai un service à vous demander. Un transporteur retient des paiements depuis quelques jours, et on commence à voir le fond de la caisse de solidarité. Il faudrait pouvoir expliquer à Madame Joyce que tout travail mérite salaire. Je ne connais pas vos méthodes, mais qui sait, peut-être que le propriétaire de cette lanrière se sera signalé d'ici à votre retour.

### **HARRY**

Je suis policier, pas votre homme de main.

### **EVRAT**

Je vous en prie, je ne cherche pas à vous amadouer, j'ai un infini respect pour l'uniforme. Voyez ça comme un échange de bon procédés face à un ennemi commun.

### ***COUR INTÉRIEURE***

*Un frisson glacial te parcourt. Il y a des nuages orangés chargés de larmes dans le ciel.*

### ***VOLONTÉ***

*Elle ne te laisse pas le choix. Si tu ne veux pas passer ta semaine ici, il faut que tu fasses ce qu'elle te dit.*

### ***ELECTROCHIMIE***

*Et toi aussi t'es un prolo, il faut aider tes frères prolos.*

Harry se lève.

### **HARRY**

Si vous n'avez rien à me dire quand je reviens, je vous coffre.

### **EVRAT**

Je mettrai moi même les menottes.

### ***EMPATHIE***

*Ses huit yeux te suivent du regard. Tu fais semblant de ne pas voir la morsure qu'il y a au bas de ton cou. Le venin se mélange à l'alcool.*

***COUR INTÉRIEURE***

*Tu es un bras amputé qui gît sur le pavé,  
arraché de la conscience sans anesthésie, sans  
autorisation.*

## Table des figures

<i>Figure 1 Le foyer narratif</i> .....	15
<i>Figure 2 Statuts de voix en fiction radio</i> .....	58
<i>Figure 3 Changement de statut mis en place pour l'expérience</i> .....	60
<i>Figure 4 Questionnaire soumis aux sujets</i> .....	74
<i>Figure 5 Disco Elysium, illustration principale du jeu</i> .....	61
<i>Figure 6 Capture d'écran du jeu Disco Elysium - L'arbre des talents</i> .....	62
<i>Figure 7 Capture d'écran du jeu Disco Elysium - Discussion avec Garte</i> .....	63
<i>Figure 8 Répartition des sujets par tranches d'âge</i> .....	75
<i>Figure 9 A quelle fréquence écoutez-vous des fictions radio ? Toutes versions confondues</i>	76
<i>Figure 10 A quelle fréquence écoutez-vous des fictions radio ? Version 1</i> .....	77
<i>Figure 11 A quelle fréquence écoutez-vous des fictions radio ? Version 2</i> .....	77
<i>Figure 12 Pensez-vous avoir compris l'intrigue ? Toutes versions confondues</i> .....	78
<i>Figure 13 Nombre de personnages différents identifiés par les sujets</i> .....	79
<i>Figure 14 Moyenne et écart type du nombre de personnages différents identifiés par les sujets – Comparatif suivant les versions</i> .....	79
<i>Figure 15 Moyenne et écart type des notes données aux émotions – Version 1 (non déboitée)</i> .....	80
<i>Figure 16 Moyenne et écart type des notes données aux émotions - Version 2 ( déboitée)</i> 80	
<i>Figure 17 Graphique des notes attribuées à l'émotion Chaos – Comparatif suivant les versions</i> .....	81
<i>Figure 18 Graphique des notes attribuées à l'émotion Oppression - Comparatif suivant les versions</i> .....	81
<i>Figure 19 Graphique des notes attribuées à l'émotion Confusion - Comparatif suivant les versions</i> .....	82