

De Duras à Littell : quelle vocalité pour quel imaginaire sur les ondes ?

par MOTT Anne-Outram « anne-outram.mott@socio.unige.ch »
Sciences de l'information, de la communication et des médias - Genève

Le propos porte sur une étude diachronique de deux aspects fondamentaux du fonctionnement de la médiation radiophonique : son activité de mise en condition de la matérialité vocale et les portées symboliques qui y sont liées. Nous commencerons par faire le point sur les implications théoriques que nécessite une étude de la voix initialement inscrite dans le champ des sciences de l'information et de la communication. Prenant ensuite appui sur la relative longévité du genre « entretien radiophonique », nous étudierons les régimes de vocalité sollicités à quarante d'ans d'intervalle dans le cadre de deux entretiens, l'un avec Marguerite Duras, l'autre avec Jonathan Littell, diffusés respectivement en 1964 et 2006 sur les ondes de la Radio Suisse Romande. Puis nous chercherons à mettre en évidence ce que leurs grammaires vocales et verbales sont susceptibles de révéler des imaginaires médiatiques dont elles émanent et qu'elles nourrissent en retour.

Mots-clés : médiation radiophonique, voix, imaginaires contemporains

This paper is based on a diachronic study of two fundamental aspects of radio-based mediation : its activity in terms of conditioning vocal materiality and the symbolic scope it divulges. We will start by exploring the theoretical implications of a voice study and then examine the vocality from two radio interviews with Duras and Littell broadcast in 1964 and 2006. Finally, we will seek to demonstrate what their vocal and verbal grammar is capable of revealing about media-related imagination.

Keywords : radio-based mediation, voice, contemporary imagination

Si nous avons choisi d'aborder notre étude par le biais de ce que M. Chion (1982) a nommé dans une acception schaefferienne « l'acousmètre », la voix dont on ne peut visualiser la source, c'est parce qu'elle représente, sans doute pour quelques temps encore, la spécificité première de l'expression radiophonique : la rupture effectuée au bénéfice de la dimension voco-acoustique préside aux activités de mise en scène de la parole à la radio. Nous proposons de revenir ici sur deux aspects, fondamentaux nous semble-t-il, du fonctionnement de la médiation radiophonique : le premier ayant attiré à la matérialité vocale, orale et verbale qu'elle permet, le second à ses portées symboliques et socioculturelles. Ceci avec pour objectif principal celui d'articuler ces deux dimensions l'une à l'autre, et avec pour leitmotiv à sensibilité médiologique l'idée qu'en dépit des apparences, le dispositif radiophonique n'est pas transparent. Un tel projet part d'un principe de symétrie solidaire impliquant que le repérage d'une évolution du premier aspect peut témoigner de mutations du second. D'un point de vue épistémologique, on considérera que cette solidarité qui redonne corps aux entre-deux est le propre de toute médiation, qu'elle soit technique, culturelle ou médiatique, et que l'exigence de composer simultanément avec les deux versants reste le meilleur moyen de périmé certaines « dualités » qu'A. Hennion (1993) qualifie de « partages désastreux ». D'un point de vue plus spécifique à notre étude initialement inscrite dans le champ des sciences de l'information et de la communication, on remarquera que les deux aspects de notre examen tendent de manière spécifique vers la dimension du discours. Sans doute parce

qu'en dépit de leur hétérogénéité parfois rebutante, les approches socio-sémio-discursives permettent précisément de progresser dans l'analyse de complicités consanguines, comme celle que l'expérience singulière entretient avec les imaginaires collectifs, ou celle qui relie l'indomptable du corps de la voix aux opérations de codification et de scarification générées par les schémas linguistiques et culturels. En un mot, elles permettent d'insister sur la stérilité des oppositions binaires.

La voix comme objet d'étude

Aborder la matérialité de la médiation radiophonique nécessite un positionnement préalable de la notion de « voix », notamment par rapport à celles de parole, d'oralité et de discours. Un tel détournement ne va pas sans déployer un éventail disciplinaire conséquent. En effet, si l'on peut envisager de procéder, grossièrement il est vrai, par définitions négatives pour les notions de « parole » et d'« oralité » en les opposant respectivement au système de la langue et aux registres de l'écrit ou de l'image – sans omettre de situer la parole avec P. Breton (2003) en amont des moyens que l'on se donne pour l'énoncer –, la notion de « voix » semble quant à elle réclamer une attention particulière. Issue de l'intérieur, elle revêt un rôle d'émissaire à la fois pluriel et originel vers l'extérieur. Pluriel, car la voix porte aussi bien le langage que de multiples conjonctures affectives, relationnelles et contextuelles. Originel, car au-delà de sa mécanique physiologique, l'occurrence vocale est un puissant marqueur ontologique, révélateur de l'appartenance et de l'origine. De cette double équation découle l'idéal de présence authentique que l'on prête généralement à la voix. A l'image d'un opérateur de contact souvent fidèle, elle bénéficie comme le souligne H. Quéré (2001 : 21) « d'un coefficient d'intimité ou, davantage encore, d'un privilège d'intériorité qui la situe au plus près de l'être. D'où son rapport étroit avec l'authenticité et la véridiction ». Si elle semble « s'incorporer » pleinement au sens qu'elle met au jour par les mots, c'est que la voix fonctionne au plan sémiotique sur les modes de la métonymie, de la contiguïté et du renvoi, autant de principes révélateurs de l'activité indicielle telle que l'a montrée E. Véron (1987) dans son ouvrage consacré à la sémosis sociale. A la manière d'un fragment arraché à son point d'origine (à son « objet », pour le dire en termes peirciens), elle dote la parole de ces apories idiosyncrasiques et contingentes que la tradition saussurienne a relégué sans détour au rang des appoggiatures. Dans son approche esthétique de la voix, H. Parret (2002) pose la question du corps d'une manière similaire. Il insiste en effet sur la corporéité de la voix, plus précisément sur ce qu'il nomme « le corps faisant voix » dont les manifestations se déclinent en trois sphères, identifiables à divers degrés dans toute prise de parole : une corporéité indéniable, car viscérale et somatique, dans la voix d'avant le langage dont les principales expressions sont le cri, le gémissement, le balbutiement, certains types de rires ou de toux ; une présence perceptible mais sous-jacente dans la voix-parole ; une présence à nouveau majorée, car surcodée et « pathémisée », dans la voix d'après le langage particulièrement manifeste dans la voix chantée ou la voix théâtrale.

Ainsi, la vocalité défie l'immanence de la langue, parce qu'elle l'infléchit et la meurtrit en y apposant sa signature : c'est bien dans ce sens que M. de Certeau (1990) qualifie la voix de *Nympha Fugax*, la nymphe sauvage et fugitive qui procède au « marquage de la langue par le corps » (ibid. : 226), et que R. Barthes (1982 : 226) identifie son grain à la « matérialité du

corps qui surgit du gosier ». On est donc au plus proche de l'idée d'une mise en acte individuelle de la langue dans un contexte particulier, aisément compatible avec la notion de « parole », mais aussi avec celle de « discours » envisagée ici dans une acception pragmatique à la fois énonciative, sensible au degré de subjectivité véhiculée, et interactionniste, réhabilitant aussi bien la sphère de l'intersubjectivité que les marges de manoeuvre dont disposent les individus-acteurs face aux contraintes d'un contexte social, institutionnel ou politique. Ainsi, s'il fallait tenter de la situer, la voix constituerait un point de bascule en constante évanescence entre corps et discours, « l'entre-deux originaire » dont parlait D. Vasse (1974 : 185), agrégeant l'un à l'autre de manière purement éphémère dans l'acte de parole. Aussi, étudier des régimes de vocalités comme nous proposons de le faire semble nécessiter tant la prise en compte de la dimension du corps que celle du discours. L'intérêt d'une approche aussi plurielle, oscillant entre préoccupations sémiotiques et esthétique d'une part, linguistico-pragmatiques et sociologiques de l'autre, vient de ce qu'elle permet d'effectuer des mouvements d'allers-retours pensés en termes de complémentarité plutôt que d'opposition entre l'infiniment particulier des corps et des intentionnalités et l'infiniment collectif des cadres et des normes. Il est vrai qu'en retour, ces mouvements devraient être à même d'éclairer certains plis des croyances collectives et des représentations dominantes inhérentes à une époque, c'est-à-dire de rendre intelligibles les traits d'un certain « esprit du temps », pour reprendre le terme d'E. Morin.

Les régimes de vocalité radiophonique

Saisis à même leur dimension discursive, les deux entretiens radiophoniques diffusés respectivement en 1964 et 2006 sur les ondes de la Radio Suisse Romande constituent un corpus privilégié pour l'analyse de ce que C. Kerbrat-Orecchioni (2005) nomme le discours-en-interaction. Des contraintes évidentes de format nous obligent à n'en soulever ici que deux aspects qui nous ont parus essentiels pour la suite du propos : l'un, situé au niveau de la constitution du sens, souligne l'importance, tant au niveau verbal que paraverbal, du travail de collaboration, de négociation et d'adaptation de la part des interactants, autant d'activités impliquant la construction commune d'un discours susceptible d'être revisité tout au long de la rencontre ; l'autre, situé au niveau du contexte, souligne l'importance des données externes (socioculturelles, situationnelles) et internes (intra-interactionnel, cotexte) livrées d'emblée en amont de la rencontre, mais également sujettes à révision durant l'échange. D'où l'importance de prendre en considération la notion de « script » (Schank & Abelson 1977), proche des données situationnelles du concept du genre, pour introduire l'idée d'une structuration plus ou moins marquée de l'interaction en termes d'espace et de temps, mais aussi en termes de finalité et de thématiques attendues, ainsi que la notion de « cadre participatif » (Goffman 1987) pour envisager la nature des participants à l'échange, tant dans leur nombre que dans leurs rôles et statuts.

La nécessaire prise en compte du contexte discursif

Le script commun aux deux échanges correspond à un entretien d'une vingtaine de minutes, enregistré en studio en co-présence des interlocuteurs mais diffusé en différé (le montage est perceptible lors des séquences musicales insérées a posteriori). Il s'agit d'une interaction dialogale à dominante complémentaire reposant en principe sur une activité conjointe de coopération. Elle est prise dans un champ socio-professionnel et intégrée dans la grille des

programmes d'une chaîne, ce qui en fait un acte récurrent prenant la forme d'un rendez-vous aux pourtours organisés (ouverture, séquences, clôture) mais dont le contenu bénéficie a priori d'une marge d'improvisation. Il s'agit d'un échange dont la forme a été initialement nourrie par d'autres genres (Lejeune 1980), tels que l'enquête, le portrait ou l'autobiographie – une hétérogénéité originaire que l'on retrouve à l'œuvre dans l'hybridité de sa logique constituante : à la fois objectivante, en ce qu'il s'agit de décrire un « réel biographique » (si l'on accepte qu'une forme culturelle est à même de traduire un réel) et individualisante en ce qu'il s'agit de mettre en valeur la présence subjective d'une personnalité. Car en effet, si les variations de script sont nombreuses, on peut dire que l'objectif majeur du genre consiste, depuis son apparition dans la grille des programmes à la fin des années 40, à faire parler une personne invitée pour l'inciter à se dévoiler.

Le mode d'existence exclusivement médiatique de ce type d'entretiens détermine la nature imbriquée de leur cadre participatif. A un premier niveau se situe l'échange en face à face unissant l'intervieweur à son invité, à un second l'instance de production escomptant l'écoute d'un public dont la présence surdétermine la finalité de l'échange. On est au cœur de ce que F. Jacques nomme « l'art de la parole bi-adressée » (cit. in Kerbrat-Orecchioni 1997 : 95). L'intervieweur conduit, questionne et consacre, puis s'efface pour permettre l'épanchement de son invité. Condottiere au grain de voix modestement célèbre, il est le fil qui relie ces « cérémonies » ou « causeries », celui qui façonne leur profil et leur confère une identité : c'est en premier lieu avec lui que les auditeurs ont rendez-vous. Les personnalités conviées à se dire font partie du cercle de ceux qu'E. Morin (1962) a nommé les Olympiens, des célébrités du monde de la littérature, du cinéma ou du théâtre, désormais sélectionnées en fonction de leur prise sur l'actualité socioculturelle et de leur agenda promotionnel. Morin nous prévient qu'avec eux, il y a toujours inscription préalable dans un rapport au public, ce qui d'une part implique un flottement des frontières entre leur vie publique de divinité et leur vie privée d'humain, et d'autre part déclenche des mécanismes complexes d'identification-projection auprès du public. Certains protègent leur sphère privée, d'autres l'exposent, mais les meilleurs candidats à l'interview sont des « exhibitionnistes-narcissiques, que le goût à parler de soi peut amener à parler profondément d'eux-mêmes » (Morin 1965). De toute évidence, s'il s'agit pour eux de promouvoir une activité artistique ou littéraire et d'œuvrer à leur renommée, ils ne sont pas prioritairement interrogés au nom d'un savoir, mais au nom d'un savoir-faire et d'un savoir-vivre, c'est-à-dire pour expliciter leur singularité, leur vécu et parfois leurs rêves.

De la vocalité à la performance publique

Si l'on accepte premièrement que la parole « parlée » ou « oralisée » se charge de significations qui débordent le sens véhiculé par la sémantique des mots et la syntaxe ; deuxièmement que la voix est soumise à des variations qui ne sont pas le seul jeu de facteurs individuels mais également situationnels et socioculturels ; et troisièmement que l'acousmatisation du son radiophonique, en ce qu'elle fait converger l'attention sur la voix parce qu'elle l'excise, l'isole et la décuple, instaure inéluctablement une performance publique de la voix au micro, alors l'étude de notre corpus devrait pouvoir fournir quelques éléments de réponse à des questions portant sur la tonalité de l'échange initialement

instaurée par l'intervieweur, sur le « phonostyle » (Léon 1993) caractérisant plus particulièrement la vocalité de l'invité, et leur impact respectif sur la performance publique que représente la rencontre. C'est dans cet ordre que nous procéderons.

1964 : l'entretien d'Antoine Livio avec Marguerite Duras

(Visiteur d'un soir, diffusion du 7 septembre 1964, RSR La 1ère)

La tonalité de l'échange qu'installe Antoine Livio en 1964 dans son dialogue avec Marguerite Duras s'inscrit dans l'économie de l'artifice. La rencontre débute sur une longue présentation monologale effectuée par l'intervieweur. Elle remplit visiblement la fonction de prologue d'une œuvre littéraire et semble d'ailleurs relever du registre de l'oraison quasi-scripturale. Le ton que donne Livio à sa voix paraît forcé, exalté, affecté, moulé dans la préciosité. Son travail exagéré des écarts de rythmes et des contours mélodiques renvoie à l'univers de la dramaturgie théâtrale, oscillant entre assertions déclamées à la cantonade et confidences benoîtement soufflées sur le mode de la rêverie songeuse. Il s'adresse à son invitée avec une emphase frisant souvent la vénération et la dévotion, débordante de précaution et truffée d'accents pédagogiques lourds, installant Marguerite Duras dans la position d'une divinité hyper fragile qu'il faut à tout prix préserver. Face à cette vocalité qui ne laisse aucun espace à l'improvisation d'un parler naturel, Duras apparaît dans toute son agilité, arpentant des registres à la sonorité bien plus fine, presque aérienne. Certes, elle part régulièrement à la rencontre de son interlocuteur, notamment lorsque celui-ci la questionne sur des thèmes anodins, proches du badinage. Sa voix prend alors des allures coquettes, son timbre limpide et cristallin joue avec des groupes monosyllabiques qu'elle allonge et fait sautiller à l'aide de mélismes harmonieux mais inégaux, et qu'elle parsème de petits ricanements légers, un peu futiles et convenus. Elle est dans l'expressivité, dans l'antériorisation, dans la recherche de l'acquiescement de son interlocuteur. Cette vocalité de badinage tranche avec le registre qu'elle emprunte lorsque son expertise du monde littéraire est convoquée. Sa voix quitte alors immédiatement le répertoire du frétillement mondain pour se faire arc tendu, contracté, prêt à tirer. La fréquence fondamentale de sa voix chute, l'intensité vocale et l'ambitus également, les écarts mélodiques et les rythmes syllabiques s'aplanissent. Sa mâchoire est serrée, elle dentalise, mouille les consonnes. Elle fait des pauses, prend ses distances, on la sent convaincue. Puis elle tire, presque en silence, sans éclat. Son registre vocal et ses tracés mélodiques remontent, elle travaille ses accents d'insistance, renforce les toniques initiales, mais sans coup de glotte, sans agression, avec esprit. Elle est dans la retenue, la maîtrise, dans l'argumentation intellectuelle vive, pas dans l'impérativité politique écrasante. Enfin, le troisième registre que l'on peut discerner chez elle est celui d'une Duras songeuse, attendrie et réflexive. Elle l'emprunte notamment lorsqu'elle en vient à parler de ses personnages. Là encore, elle réduit fréquence, débit et intensité, mais cette fois-ci pour laisser couler ses mots, les laisser s'éteindre autre part. Les contours mélodiques dessinent alors des mouvements plus amples et descendants, elle y met plus de souffle, semble même parfois aller jusqu'au chuchotement tout en conservant cette irréprochable diction qui caractérise son parler.

L'impression générale que laisse aujourd'hui cet entretien est celle d'une cérémonie qui peine à convaincre de son authenticité, malgré l'indéniable bienveillance de l'invitée à jouer le jeu sans se dérober et à fournir les différentes parures vocales censées sonner au plus juste. On reste somme toute dans le répertoire du jeu de rôles ou de la performance dramaturgique,

dans le spectacle scrupuleusement élaboré mais lisse. Livio est manifestement trop soucieux de la qualité du dialogue qu'il peut offrir à Duras, et son empressement lui fait occuper massivement l'espace de l'échange. Surgit alors l'étrange impression pour l'auditeur d'aujourd'hui qu'il a laissé son public en amont de la rencontre et que la place offerte à son invitée pour s'exprimer librement ou rebondir à son gré est finalement trop maigre. C'est donc sans doute « l'attitude purement intérieure » que réclame le micro qui semble lui faire défaut, cette attitude dont parlait Jacques Copeau en 1943 au stage de Beaune, et au sujet duquel P. Schaeffer (1970 : 101) écrit dans ses Notes sur l'expression radiophonique : « [Copeau] qui avait enseigné le travail du masque, a-t-il songé qu'après tant d'exercices, le masque allait devenir inutile ? Il avait été conçu pour gonfler les traits, mais aussi la voix, pour que l'acteur disparût derrière le personnage. Le micro est un autre masque qui renverse les rapports : le cri porte moins que le chuchotement, le héros cède la place à l'homme ».

2006 : l'entretien de Patrick Ferla avec Jonathan Littell

(Presque rien sur presque tout, diffusion du 3 novembre 2006, RSR La 1ère)

Bien entendu, à quarante ans d'écart, le contraste avec la rencontre entre Patrick Ferla et Jonathan Littell est flagrant. Au plan pragmatique, Ferla ne cherche pas à « faire passer une heure agréable en compagnie de... » à ses auditeurs, il cherche à faire comprendre. Son ton est direct, inquisiteur, souvent distant. Lui aussi s'est préparé, connaît parfaitement le fil rouge qu'il souhaite donner à l'entretien mais n'impose à aucun moment ses points de vue. Rapide et réactif, il interroge, cumule les demandes de dire puis s'efface, entendant faire parler son invité réputé difficile et peu prolixe. On se situe bien plus dans le registre de l'enquête, voire de l'interrogatoire à certains moments, que dans celui du spectacle ou du divertissement cultivé. A ce style assez ferme, Littell oppose un registre vocal relativement homogène : celui du parler quotidien, courtois mais teinté d'indifférence. Il semble en effet exécuter l'exercice attendu auquel on le soumet, celui du dévoilement de soi en public ou de la révélation du secret. L'intensité et l'ambitus relativement faibles qu'il donne à sa voix font ressortir la sonorité légèrement gutturale, un peu graveleuse et pourtant veloutée de son timbre. Il ne paraît pas rechercher la mise en relief, mais la neutralité ou la linéarité, si ce n'est l'effacement, comme s'il souhaitait en finir au plus vite. A aucun moment il ne marque un silence. Il colmate ses propos avec de nombreuses scories – beaucoup de « euh » prolongés dans le souffle – qui confèrent à sa vocalité un caractère brouillon et peu soucieux de l'impression suscitée, du moins en apparence. Son aversion pour la performance pédagogique ou stylistique semble en effet renvoyer à la singularité du dandy, à l'ethos de l'écrivain citadin et pourtant détaché du régime de l'« économie médiatico-publicitaire » telle qu'O. Donnat (1994) la décrit. Il émet régulièrement de petits ricanements ironiques et nerveux opérant comme autant de facteurs de distanciation et traduisant un refus presque constant de prise en charge. Tout dans sa voix indique le recul qu'il souhaite conserver par rapport au succès de son ouvrage et par rapport à son ici et maintenant : il articule peu, postérionise, pharyngalise, palatalise, cumule les assimilations et les ellipses de consonnes. Les accents que l'on perçoit ne sont pas des accents d'insistance traduisant une volonté d'expliquer et de hiérarchiser son propos, mais des clausules de finalité dont le cliché prosodique est constitué par une montée mélodique suivie d'un accent fort puis d'une chute mélodique abrupte sur les dernières

syllabes. Courantes chez les présentateurs TV ou radio pour annoncer un changement de séquence, elles semblent vouloir dire sans relâche : « Voilà, vous savez tout, c'est à vous de voir » et donc remplir la fonction d'un passage de relais.

Le climat de l'échange s'en ressent forcément. Ce que le déficit de coopération met au jour, c'est en effet toute la mécanique de l'interview, sa face B en quelque sorte. On sent Ferla porté à bout, impatient de voir son invité prendre l'initiative et s'épancher enfin, ne serait-ce qu'un peu, pour que l'entretien « prenne ». Il redouble de vigilance, s'accroche aux paroles de son invité et rebondit nerveusement pour ne pas risquer de perdre son attention fuyante. Le rendu général est donc plus agressif, plus direct, mais aussi plus efficace que le spectacle imperméable qu'offrait Livio dans son dialogue avec Duras. D'un régime de conventionalité vers un régime de naturalité

L'impression d'embrayage sur le réel qu'éveille le second entretien lui confère une certaine profondeur. Elle agit comme une moire aux reflets certes moins esthétiques et iréniques, mais plus authentiques. Il en découle un effet de désacralisation de l'invité rendant poreuse cette proximité élective qui unissait autrefois l'intervieweur à l'Olympien. Cet effritement, qui s'effectue bien évidemment au bénéfice de la place attribuée au public, laisse augurer les mutations profondes qu'ont rencontré les paysages audiovisuels occidentaux durant les trois dernières décennies. Sans entrer ici en matière, nous soulignerons seulement que cet effet va de pair avec la liberté de ton et la recherche du naturalisme des voix repérable dès le début des années 80 marquées par la libéralisation des ondes. Cette quête d'authenticité vocale, à interpréter ici au sens d'une réduction maximale des écarts entre l'antenne et le hors-antenne, s'inscrit dans une stratégie plus globale d'effacement qui, selon C. Méadel, caractérise la chaîne de médiations radiophoniques. L'auteur insiste en effet sur l'élaboration d'un « spectacle invisible », dont l'objectif consiste à rendre transparent un dispositif déjà souple et réactif : « Idéalement [la radio] n'existerait qu'à rendre présents les autres, machine invisible à rendre le monde visible à lui-même » (Méadel 1986 : 46). Si cette stratégie d'effacement ne paraît pas s'appliquer à la totalité des programmes ni à toutes les chaînes de radio (on pense notamment aux propos d'H. Glevarec sur les émissions de libres antennes des « radios jeunes », et sur leur capacité à créer une performance autonome en partie auto-référencée), elle semble être de mise pour une chaîne généraliste comme la Radio Suisse Romande, a plus forte raison dans le cadre d'un genre aussi solidement institutionnalisé que l'entretien culturel.

Saisie à même la vocalité, l'hypothèse du canal invisible renvoie à ce que P. Schaeffer écrivait, en 1944 déjà, au sujet de la radio américaine. Celle-ci paraît en effet avoir été à même de faire, dès ses débuts, l'économie du détour par l'expression théâtrale, parce qu'elle a échappé à l'imposition culturelle des exercices de styles, et que les hommes de radio « parlent comme ils sont, parce que leurs pensées sont des pensées de tous les jours et de tout le monde [...] ». Chez eux, l'intérieur et l'extérieur, l'homme public et l'homme privé, coïncident aisément » (Schaeffer 1970 : 117-118). C'est également la position que défend J. Bourdon (2003) dans le cadre de son étude des « régimes de croyance » attachés aux voix de l'audiovisuel. Selon lui, ces voix ont un travail de réparation à accomplir afin de rétablir ce qu'il nomme « le scandale originaire de la désincorporation », à savoir le fait qu'elles appartiennent à des corps souvent connus et identifiables mais intouchables, et qu'elles sont toujours inscrites dans un rapport

potentiellement mensonger à la réalité de leur émission. Il en vient à distinguer l'apparition progressive durant la seconde moitié du 20^{ème} siècle de régimes d'autorité, puis de familiarité et enfin d'intimité (que nous taïrons ici), gommant par degrés la part de subjectif et d'aléatoire à laquelle une étude strictement synchronique de la vocalité est susceptible d'aboutir. Sont ainsi venues se mêler aux voix distantes de l'autorité institutionnelle (représentants de la religion, de la justice ou du savoir, qui servaient alors vraisemblablement de modèle à l'expression journalistique), celles d'animateurs-présentateurs au ton plus familier et plus personnel susceptible de leur permettre de restaurer la proximité perdue, et d'atténuer les risques engendrés par l'imposture fondamentale du dispositif.

C'est bien dans le sens d'un régime contemporain de familiarité que se laisse déchiffrer la vocalité de l'entretien mené avec Littel, et dans ce sens également que le contraste d'avec le premier entretien est à interpréter. Cependant, la question des corps telle que la pose Bourdon mérite selon nous d'être amendée, sans doute parce qu'il y a divergence d'objet d'étude. L'auteur synthétise en effet dans son acception du terme « voix » tant la vocalité que la verbalité, ce qui lui permet d'envisager le glissement de la tonalité des voix vers les aspects sémantiques du discours. Or en ce qui nous concerne, nous avons défini la voix plus haut au sens strict de vocalité et l'avons située dans l'entre-deux du corps et du discours. En empruntant une fois encore à P. Schaeffer la notion de « pouvoir séparateur du micro », qu'il dit agir par « rupture de l'ordre établi, cassure de l'habitude et renouvellement, perception différente des éléments dissociés » (ibid. : 103), on est tenté d'avancer que ce que le micro dissocie avant d'en grossir les traits, c'est précisément cet entre-deux originaire de la voix. Le micro travaille à la séparation de ce qu'unifie la voix dans la parole : il dissocie le corps du discours, c'est-à-dire la matérialité vocale du sens véhiculé par les mots. En reprenant alors la distinction tripartite d'H. Parret (2002), il est possible d'observer une divergence de corporéité dans la vocalité des deux entretiens : alors que dans le premier dialogue mené par Livio, la voix-parole tend constamment vers la voix d'après-le-langage, on oscille dans le second proposé par Ferla entre voix-parole et voix d'avant-le-langage. D'où l'impression d'artificialité surcodée qu'éveille le premier cas dont la sonorité paraît ancrée dans la conventionalité, à la différence du second dont la vocalité atteste plus aisément l'idée de naturalité. Toutefois, en convoquant le binôme conventionalité vs naturalité, nous ne voudrions pas suggérer une opposition triviale entre prégnance et absence de médiation médiatique qui viendrait souligner ou infirmer la logique de construction d'un réel. Il s'agit pour nous d'insister sur le régime indicel du rapport de sémiose, ou, pour reprendre les termes d'E. Véron (1987), de permettre au sujet de retrouver son corps. C'est dire combien la dimension du contact est présente ; c'est dire aussi combien la dimension de la vocalité, au plus près de son rôle d'intermédiaire, permet au sens de renouer avec sa matérialité naturelle sans pour autant s'affranchir de son code culturel. Il reste toutefois décisif d'interroger cette évolution des registres au plan de la lisibilité de la réalité sociale qu'elle permet. Car au final, la question que pose le changement de vocalité renvoie à celle des modes de présence et de prises de parole publiques dans un contexte socioculturel marqué par l'assomption progressive de l'individu et de l'espace privé.

Le glissement des imaginaires sur les ondes Axé sur la composante symbolique de la médiation radiophonique, le second aspect de notre examen est intimement lié au principe de publicité de la parole. En effet, ce principe renvoie toujours, nous dit L. Quéré (1982), à la

médiation du « tiers symbolisant », c'est-à-dire à une symbolique « à l'aide de laquelle les sujets trouvent accès au réel, construisent leur identité et leur communauté, acquièrent la capacité de penser et d'agir » (ibid. : 84). Nous proposons de l'aborder à l'intérieur d'un champ disciplinaire cette fois-ci résolument circonscrit à celui de la sociologie de la seconde (ou post-) modernité – un pavillon sous lequel les notions d'incertitude, individualisation, risque, détraditionnalisation ou encore d'horizontalisation ont trouvé résonance. Articulant cette pensée post-moderne à la perspective des industries culturelles ainsi qu'à la forme spécifique de médiation qu'elles impliquent, l'approche des imaginaires médiatiques récemment proposée par E. Macé (2001, 2006) actualise et renouvelle le concept d'« esprit du temps » avancé en 1962 par E. Morin. Parce qu'elle cherche à se départir des traditions légitimiste et critique qui ont marqué respectivement les notions de « culture » et de « culture de masse » pour lui restituer son sens anthropologique initial d'élaboration commune du sens et de partage des ressources interprétatives, cette approche permet d'envisager notre corpus comme autant d'objets culturels concourant – certes à leur manière et à leur échelle, car il ne saurait être ici question de représentativité – à une forme d'expression et de construction sociales de la réalité. Leur intérêt découle donc moins de leur éventuelle fidélité par rapport à un réel plus ou moins objectivable, que de leur capacité à révéler les imaginaires communs de l'époque qui les a produits. Il est utile à cet effet de garder avec P. Bénichou (cit. in Heinich 2005 : 39) à l'esprit que « les êtres se définissent autant par leurs chimères que par leur conditions réelles. Cette vérité, qui vaut pour chacun d'entre nous, vaut aussi pour une société ou pour une époque ».

Alors que l'étude de la vocalité des deux entretiens livre une évolution marquée par l'effacement du registre théâtral et de ses jeux de rôles artificiels en faveur d'une sonorité plus naturelle et plus directe mais aussi plus floue, il s'agit d'interroger ici la nature des représentations communes auxquelles l'examen des composantes sémantiques des discours produits dans le cadre des deux entretiens permet d'accéder. En empruntant au groupe du CAD le concept d'« univers référentiels » (Charaudeau et al. 2001), on peut mettre en évidence les activités de cadrage thématique relatives aux demandes de dire des deux intervieweurs dans une perspective diachronique. Une approche sociologique de l'identité à la fois sensible à la fois à la dimension réflexive (le rapport à soi) et à la dimension relationnelle (le rapport à autrui) des individus permet alors de distinguer les univers référentiels suivants : l'univers biographique (origines, trajectoire, affinités), l'univers du savoir (compétence, expérience et expertise du métier d'écrivain), l'univers relationnel (rapports aux proches, à la scène culturelle, à la société dans son ensemble) – chacun de ces trois univers pouvant être envisagé dans une perspective énonciative à dominante objectivante et factuelle ou subjectivante et réflexive.

Contrairement aux attentes alimentées par les thèses d'une sociologie soulignant l'avènement de l'individualisme contemporain, les préoccupations concernant l'univers biographique de l'invité, qu'il soit réflexif ou non, perd fortement de son acuité. En revanche les deux autres univers rencontrent des progressions significatives : celui du savoir, qu'il soit factuel ou réflexif devient la préoccupation principale de l'intervieweur ; celui du rapport à autrui, prédominant au plan factuel dans l'échange avec Duras est quasi-absent de celui avec Littell, tandis qu'il bénéficie au plan réflexif de la progression la plus marquée : ce ne sont plus les rapports avérés à des personnes côtoyées qui intéressent, mais la relation pensée et réfléchie au monde, c'est-à-dire à un autrui généralisé au sens meadien du terme.

L'analyse du cadrage thématique propose ainsi un bilan contrasté de l'évolution des représentations générées dans l'intimité du dispositif de l'entretien radiophonique : ce sont de nos jours moins la mise en évidence d'éléments biographiques hétéroclites que la compréhension tangible du rapport à autrui, et moins l'inscription dans un réseau relationnel privilégié que la compréhension du rapport à la société dans son ensemble qui prédominent. Cela transforme le statut de la célébrité, qui n'est plus mise en scène comme un privilège divin fédérateur de cultes, mais comme un moyen spécifique de vivre une subjectivité pleinement légitimée par un « régime de singularité » (Heinich 2005). Elle devient vecteur de l'être soi-même, faisant écho à cette inconfortable injonction du « Be yourself ! » que décrit F. Flahault (2006) à partir des contes, mais prioritairement inscrit dans un rapport à autrui, ce qui brouille les frontières entre l'individuel et le collectif. Ainsi la question médiatique du rapport à soi reste posée, mais elle le fait d'une manière indirecte qui tend à débarrasser les Olympiens de leur tenue d'apparat. L'exceptionnalité de la personnalité est reléguée à l'arrière-plan au bénéfice de son aptitude à l'introspection dont les propriétés cathartiques permettent d'affronter l'incertitude du rapport au monde. On assiste ainsi à la mutation contemporaine sur les ondes d'un imaginaire désormais travaillé par un « dispositif d'authenticité » (Ehrenberg 1995) que la radio a certes rencontré très tôt au travers de ses émissions de témoignages d'auditeurs, mais qui jusqu'alors concernait des prises de parole profanes et portait sur des préoccupations personnelles voire intimes. Cette quête d'authenticité s'avère ici paradoxale en ce qu'elle oblige à la conciliation des extrêmes, c'est-à-dire à confronter l'intériorité d'une personnalité à son ouverture béante sur le monde. En ce sens, elle fait glisser les ressorts du spectacle de son régime initial de la représentation basée sur l'évasion vers un régime de la présentation basée sur l'accès à la réalité, aussi subjective, incertaine ou désenchantée soit-elle. Voilà qui nous renvoie, faut-il s'en étonner, à ce que suggéraient chacune en leur temps les voix de Duras et de Littell.

Bibliographie

- Barthes R., 1982, L'obvie et l'obtus. Essais critiques III, Paris, Seuil
- Bourdon J., 2003, A corps perdu. Les voix de l'audiovisuel, Médiamorphoses 7, pp. 37-45
- Breton P., 2003, Eloge de la parole, Paris, La découverte
- Charaudeau P. (dir.), 2001, La télévision et la guerre. Déformation ou construction de la réalité ? Le conflit en Bosnie, 1990-1994, Paris, Ina De Boeck
- Chion M., 1982, La voix au cinéma, Paris, Editions de l'Etoile
- De Certeau M., 1990 (1980) L'invention du quotidien, 1. Arts de faire, Paris, Gallimard
- Donnat O., 1994, Les Français face à la culture, Paris, La Découverte
- Ehrenberg A., 1995, L'individu incertain, Paris, Calman-Lévy
- Flahault F. 2006, Be yourself ! Au-delà de la conception occidentale de l'individu, Paris, Mille et une nuits
- Glevarec H., 2004, Quel objet social est la radio pour les adolescents ? in : Médiamorphoses n°10, pp. 51-56

Goffman E., 1987, *Façons de parler*, Paris, Editions de Minuit

Heinich N., 2005, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard

Hennion A., 1993, *De l'étude des médias à l'analyse de la médiation : esquisse d'une problématique*, in : Bougnoux D., *Sciences de l'information et de la communication*, Paris, Larousse

Kerbrat-Orecchioni C., 2005, *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin

Lejeune P., 1980, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil

Léon P., 1993, *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Nathan

Macé E., 2001, *Eléments d'une sociologie contemporaine de la culture de masse. A partir d'une relecture de l'Esprit du temps d'Edgar Morin*, in : *Hermès* 31, pp. 235-257

Macé E., 2006, *Les imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*, Paris, Editions Amsterdam

Méadel C., 1986, *Publics et mesures. Une sociologie de la radio*, Paris, CSI-CNRS

Morin E., 1962, *L'esprit du temps I. Névroses*, Paris, Grasset

Morin E., 1965, *L'interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision*, Communication présentée au XI^e colloque international sur le film ethnographique et sociologique de Florence, [consulté le 4 septembre 2006]. Disponible sur : http://pagesperso-orange.fr/jean-paul.desgoutte/ressources/itw/itw_morin.htm

Parret H., 2002, *La voix et son temps*, Bruxelles, DeBoeck Université

Quéré H., 2001, *La voix est-elle saisissable ?*, in : Badir S., Parret H. (ed.), *Puissances de la voix, corps sentant, corde sensible*, Limoge, PUL, pp.13-24

Quéré L., 1982, *Des miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne*, Paris, Aubier Montaigne

Schaeffer P., 1970,, *Machines à communiquer I. Genèse des simulacres*, Paris, Seuil

Schank R., Abelson R., 1977, *Scripts, plans, goals, and understanding : An inquiry into human knowledge structures*, Hillsdale

Vasse D., 1974, *L'ombilic et la voix. Deux enfants en analyse*, Paris, Seuil

Véron E., 1987, *La semiosis sociale. Fragments d'une théorie de la discursivité*, Saint-Denis, PUV