

Ligia Tudurachi

## La spectralité dans la voix de l'écrivain : les « éditions radiophoniques »

### ON THE SPECTRALITY OF THE WRITER'S VOICE: "RADIO EDITIONS"

**Abstract:** Our aim is to analyze, from the perspective of interest in the spectrality manifested in the writer's voice, a cultural radio object from the Romanian space which, despite its resilience (the format still exists today), remained little known in its initial project.

We are referring to the "radio editions", as they were produced for more than ten years, between 1963 and 1975. It was an attempt to transfer, in its entirety, the work of some of the great Romanian writers, accepted into the communist canon, from the regime of writing to that of voice. The written edition and the radio edition were to correspond perfectly. The idea for these editions belonged to some critics who had survived the interwar period and who also wrote the prefaces: Tudor Vianu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Perpessicius, Alexandru Rosetti, and Al. Philippide. In order to achieve this conversion of the work from one medium to another, for which reading aloud proved insufficient, (historical) recordings of the writer's voice were used, from the "Fonoteca de aur" archive, the speculated quality of these voices being spectrality.

**Keywords:** Spectrality; "Radio Edition"; The Writer's Voice; Spiritualism; Sound Archive; Dark Ambient.

### LIGIA TUDURACHI

Académie Roumaine, Institut de Linguistique et d'Histoire Littéraire « Sextil Pușcariu »  
ligia.tudurachi@acad-cj.ro

DOI: 10.24193/cechinox.2026.50.02

### Les « éditions radiophoniques »

Projet radiophonique majeur, notamment en raison de sa longévité, les « éditions radiophoniques » sont, en même temps, l'un des objets sonores de la littérature roumaine dans lesquels l'investissement dans la spectralité a été bien important<sup>1</sup>. Il s'agit toutefois d'un objet culturel qui est resté peu connu dans sa formule initiale, précisément en raison de cette longévité qui l'a transformée et élargie. L'idée qui a guidé ces « éditions » lors de leur apparition en 1963 (le projet se poursuivra sous cette forme jusqu'au milieu des années 70) était de transposer l'œuvre littéraire d'un écrivain, dans son intégralité, du domaine de l'écriture à celui de l'oral, et d'accompagner la lecture à haute voix des textes, faite par divers lecteurs avec de petits extraits des enregistrements existants avec la voix de l'auteur (la bande magnétique était apparue début des années 1950). Si nous avons une « intégrale » de Camil Petrescu dans son œuvre écrite, ayons aussi une « intégrale » de Camil Petrescu dans son œuvre sonore, et entendons, à côté des textes, comme un supplément nécessaire, la voix de celui qui les a produits. L'initiative était venue de critiques littéraires, qui avaient également rédigé les préfaces de

ces éditions. Ce n'est pas un hasard si ces quelques critiques étaient des survivants de l'entre-deux-guerres : ils s'étaient donc formés à l'exercice des premières expériences « sonores » de la littérature, faite à la radio lors de son époque inaugurale. Parmi eux, Tudor Vianu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Perpessicius, Alexandru Rosetti<sup>2</sup> et Al. Philippide<sup>3</sup>. Ayant à traiter de grandes quantités de texte, les éditions avaient été conçues sous forme de séries, s'étalant sur plusieurs semaines, parfois plusieurs mois, chacune comprenant entre 15 et 50 épisodes. Les écrivains concernés étaient canoniques, ils faisaient partie du panthéon national, mais d'un panthéon qui avait déjà fait l'objet d'une sélection opérée par l'institution communiste de la littérature. La plupart d'entre eux n'étaient plus en vie. Leurs voix enregistrées se présentaient ainsi, à proprement parler, comme des voix « d'outre-tombe ».

Une chronique de 1976, parue dans *Săptămâna*, montre – étonnamment – à quel point ce format était loin d'avoir réussi à souligner sa spécificité, bien qu'il ait fonctionné pendant plus de 10 ans et qu'il ait été, comme on le verra, non seulement particulier, mais aussi audacieux dans nombre de ses positions. En 1976, l'expression était déjà devenue vague, plutôt une sorte de « fourre-tout » pour regrouper, pêle-mêle, selon un critère thématique, des auteurs et des textes de différentes époques.

L'« édition radiophonique » (rédactrice Ileana Corbea) en est à sa XXI<sup>e</sup> édition ! Nous ne savons pas exactement ce que signifie « édition radiophonique », les dictionnaires n'en donnent que les sens bien connus que ni l'espace ni la patience des lecteurs ne

nous permettent de reproduire. Il est vrai que l'émission a des sous-titres, le dernier étant : « La littérature – moyen d'affirmer la volonté d'indépendance de notre peuple », un sujet vaste qui nous permet de prévoir encore une cinquantaine d'éditions. Seulement, regrouper à tout prix sous ce titre tout ce qui relève de la littérature d'inspiration historique ne se justifie ni du point de vue de l'histoire littéraire, ni d'un point de vue logique, d'autant plus que le matériel nécessaire à la rédaction du sommaire est, heureusement, disponible en abondance ! Le résultat, sans doute indésirable pour le rédacteur et ses collaborateurs, est un élargissement du champ sémantique, source potentielle de confusions. Nous ne voulons pas dire que, par association, un certain nombre d'écrivains ou d'œuvres littéraires n'ont aucun rapport avec le thème en question. Mais nous n'avons pas réussi – et ce n'est peut-être pas uniquement de notre faute – à dépasser le critère selon lequel les éditions sont organisées dans leur succession. Car mélanger Ureche avec Argehezi et Ioan Nenițescu, G. Sion avec G. Călinescu, Ibrăileanu avec un scénario de film signé par un auteur contemporain, uniquement parce que tous ont fait de leur littérature un moyen d'affirmer la volonté d'indépendance de notre peuple, n'est pas un critère<sup>4</sup>.

Il est possible que cet effet soit dû à la quantité réduite de phrases explicites formulées par les critiques impliqués dans le projet et au fait qu'en l'absence de précisions, leurs enjeux devaient plutôt être déduits de la pratique effective. Or, il aurait fallu, pour

cela, que les éditions constituent une archive autonome, permettant de les réécouter dans leur ensemble. Une telle archive n'est toutefois pas disponible, aujourd'hui non plus, malgré le format électronique dans lequel de nombreuses émissions avaient été enregistrées. C'est le handicap dont a souffert ma recherche aussi.

Avant d'entrer dans les détails du projet roumain, je voudrais fixer un repère qui me semble utile. Un format qui présente de nombreux points communs avec celui des « éditions radiophoniques » a été réalisé en France entre 1949 et 1957, sous le nom d'« Entretiens littéraires radiophoniques ». Son créateur, Jean Amrouche, les appellera également « impromptus radiophoniques ». Le genre, que le nom d'« entretien » rend aujourd'hui banal, comme c'est aussi le cas en Roumanie avec les « éditions », concerne une nouvelle forme spécifique à la radio, définie à la croisée de la littérature professionnelle et de la critique savante. Les interviews d'écrivains d'Amrouche sont également construites en série, en successions pouvant atteindre 40 épisodes, de 14 à 18 minutes chacun. Ils se proposent de réaliser, avec la participation de l'écrivain, une exploration à la fois de son œuvre et de sa vie : en fait, un approfondissement de la vie à travers l'œuvre (dans un parcours inverse à celui de Sainte-Beuve). Sont visés Claudel, Mauriac, Jean Giono, Montherlant et Roger Martin du Gard. Mais le projet, dans sa phase expérimentale, débute avec Gide et doit beaucoup à sa disponibilité d'expérimenter. La voix (audible) de l'écrivain est, là aussi, essentielle. Amrouche met en parallèle « les paroles écrites » et « les paroles parlées » de l'écrivain. L'accent tombe, toutefois, dans son cas, sur la parole *vivante* et *spontanée* de celui-ci, puisqu'il

est présent dans l'émission. Amrouche prononce le 10 décembre 1952 au Centre d'études radiophoniques un texte document formidable, une sorte d'art poétique du genre<sup>5</sup>, dans lequel il expose le but, les conventions, les contraintes diverses et les principes selon lesquels il avait construit ses interviews. Dès lors, nous apprenons qu'une fois qu'on entend cette voix d'écrivain, même si elle ne fait pas une lecture de l'œuvre, la voix avec laquelle le lecteur peut lire les textes change à jamais (« nous ne pouvons plus en effet lire un livre avec une voix imaginaire, ou, seulement, notre propre voix »<sup>6</sup>). Mais nous apprenons également que l'écrivain se voit ainsi obligé de « parler son œuvre écrite » – c'est-à-dire une œuvre « composée précisément sur d'autres modes que ses modes naturels de parler, et qu'elle avait été écrite pour d'autres voix que la sienne »<sup>7</sup>, ce qui signifie implicitement qu'il se situe, avec ce parler, dans une sorte de « contre-voix » : « et voici que précisément, nous restituons sa voix en un lieu d'où il avait essayé de la bannir »<sup>8</sup>. Il en résulte la qualité qu'Amrouche considère comme « la règle principale du jeu » dans ses interviews : « un mouvement pathétique »<sup>9</sup>. Car toutes ces paroles prononcées exposent l'écrivain, le placent dans un état d'« improvisation »<sup>10</sup> impossible à contrôler (« ce sont des paroles qui peuvent compromettre une œuvre, cette œuvre qui les gage »<sup>11</sup>). D'autre part, ces mots ne peuvent pas être totalement « arrachés » à l'écriture, qui aurait irrémédiablement formaté, chez le grand écrivain, son mode d'articulation discursive : c'est pourquoi ils ne peuvent pas vraiment signifier, ils restent ambigus. Ce ne sont plus les mots *de* la phrase (déjà) écrite, mais ils explorent la forme d'une autre phrase possible, également écrite.

C'est pourquoi ils restent dans un désordre formel, dans un état de suspension et de virtualité (« Et dès qu'il parle, il parle, et il semble qu'il soit toujours à la recherche des paroles qui lui permettront de remplir certains moules préétablis, qui constituent la préfiguration de ses phrases écrites »<sup>12</sup>). Ce serait à cette ambiguïté que l'entretien doit, surtout, le pathos de sa formule. Et c'est également celle-ci qui produit une transfiguration musicale de la voix de l'écrivain : « Cette parole a donc cette valeur de mélodie, qui signifie par elle-même comme une espèce de musique indépendamment de son contenu formel »<sup>13</sup>.

Pathos, musicalité et improvisation – telles sont les facettes de la voix de l'écrivain, révélées dans le cadre d'une interaction radiophonique qui a pour objet l'œuvre déjà réalisée. L'écrivain est invité dans ces émissions pour lui-même, bien sûr : pour être *entendu* – en tant que grand écrivain, pour aider à comprendre certains aspects et nuances de ses textes, et pour se comprendre lui-même (c'est l'un des enjeux d'Amrouche qui fonctionne de manière terroriste, dans le cas de certains écrivains interviewés). Et pourtant, l'écrivain y est (Amrouche le dit explicitement), avant tout, un *appendice* de son œuvre – un *appendice vivant*. Il assure à cette œuvre un *accompagnement* dans l'espace public. La « création » (nouvelle) que produit le microphone<sup>14</sup>, dans le milieu d'éphémérité et de vulnérabilité qu'il crée, tient précisément à la transformation de la voix de l'écrivain – par le régime d'improvisation et de risque auquel celui-ci est exposé – en un produit esthétique en soi, un produit qui est dérivé de son œuvre. Cet investissement esthétique de la voix elle-même, de ses tonalités oscillant dans une gamme

infinie, apparaît comme une sorte d'effet de contamination produit par sa fonction d'« escorte » de l'œuvre (l'interlocuteur, figuré par Amrouche comme « barbier », a lui aussi un rôle à jouer ici : car les tonalités de l'écrivain deviennent, dans une certaine mesure, mimétiques par rapport aux siennes ; le « barbier » peut utiliser sa voix comme un diapason).

Que se passe-t-il si une voix enregistrée de l'écrivain doit remplir la même fonction ? Une voix qui ne s'articule plus dans le présent, qui n'hésite plus, dans laquelle on ne sent plus le risque de la parole, de la confrontation avec un public immense et invisible ; une voix qui ne promet rien de nouveau, qui n'improvise pas. Une voix dont le message s'est figé au moins autant que celui de l'œuvre écrite. Une voix « enfermée », ancienne, désuète – qui souligne son ancienneté et son éloignement, qui renforce son inactualité. Que se passe-t-il si, à la place de l'écrivain présent et vivant, on choisit que l'œuvre soit accompagnée, dans sa représentation, par l'écrivain mort : lorsque l'œuvre est suivie/ ou portée par un spectre ?

C'est, précisément celui-ci, le projet des « éditions radiophoniques ».

Le seul document qui clarifie sa poétique est signé par Edgar Papu et date de 1973 : « Mesajul vocilor » (Le message des voix)<sup>15</sup>. Papu, qui avait rédigé jusqu'en 1973 plusieurs préfaces pour les éditions radiophoniques, formule ici une différence importante entre l'édition écrite d'une œuvre et son édition sonore. En lisant les textes d'un écrivain sur la page, dit-il, il ne nous viendrait jamais à l'esprit que cet auteur n'est plus parmi les vivants. Nous n'avons absolument pas conscience (ou, pour cela, il faudrait des conditions très

particulières) que cette lecture que nous faisons silencieusement dans la tête nous met en dialogue avec un spectre, que celui qui nous parle n'est plus de ce monde. En revanche, dans le cas de l'édition sonore, ce contrat de lecture change. Et cela surtout à cause de la décision de faire appel à la voix enregistrée de l'écrivain et de souligner son caractère spectral. L'écrivain qui devient l'objet de l'« édition » n'est plus parmi les vivants. L'événement de sa mort, dont il est question dans l'émission, s'insinue, avec tout son dramatisme, dans la conscience des auditeurs. Mais la voix qu'on entend est « ancienne » non seulement parce qu'il s'agit, au sens propre, d'une voix « d'outre-tombe », mais aussi parce que la qualité de l'enregistrement nous conduit à cette perception : les parasites qui l'encombrent, les bruits de fond, les imprécisions, les effets d'écho et d'éloignement, tous caractéristiques de la technologie d'enregistrement d'une époque révolue. On ne garde la moindre illusion que l'écrivain puisse s'adresser à nous du moment présent. Accompagnée de cette voix spectrale, la lecture se déplace dès le début dans un cadre commémoratif. Construite sur une absence, et marquée par cette absence, l'œuvre va laisser l'impression de se dérouler, elle aussi, dans une sorte de deuil d'elle-même.

Cette perception aigüe de *la disparition* de l'auteur, à la place de sa *présence*, est la première chose significative qui caractérise, dans le projet des « éditions radiophoniques », le passage de l'œuvre littéraire de la sphère de la lecture silencieuse et solitaire à celle de la lecture vocale et publique. On explore ainsi le paradoxe même qui caractérise la spectralité, à savoir qu'une absence se construit comme une

présence ; qu'un être enfermé dans un temps passé, irréversible, revient dans le présent vivant de l'expérience. Nous devons être conscients du fait que l'écrivain n'est plus parmi nous pour pouvoir le sentir – de manière événementielle – à travers sa voix restituée, comme étant « encore vivant ». Nous devons savoir qu'il a disparu pour percevoir, dans le présent de l'émission, son immortalité. Chose curieuse, pour indiquer cette fonction que la voix enregistrée de l'écrivain a dans la réalisation de « l'œuvre sonore », Papu parle d'une « annexe », tout comme Amrouche. En permettant à l'écrivain de se manifester dans ses « réflexes habituels », la voix lui rendrait une ressource « énergétique » – et ce serait précisément l'énergie nécessaire pour « accompagner » la lecture, pour la faire avancer.

La radio roumaine possède une riche collection d'enregistrements vocaux de nos grands écrivains, devenus des classiques. En parcourant *aujourd'hui* leurs œuvres, Arghezi, Bacovia, Blaga reviennent à la vie, avec leurs réflexes habituels (...) Leurs voix nous apparaissent comme des *annexes énergiques* de leur immortalité. Ces hommes qui étaient arrivés au-delà du temps et du prestige, les voici *vivants* dans notre présent immédiat, au moment où nous les écoutons, moment d'émotion qui ne trouve son équivalent dans rien d'autre (n.tr., n.s.)<sup>16</sup>.

À peu près à la même époque où le projet des « éditions radiophoniques » voit le jour, vers la fin des années 70, les premières expériences Dark Ambient apparaissent dans la musique, utilisant des extraits d'enregistrements folkloriques des

années 1920 et 1930<sup>17</sup>. Dans *Spectres de ma vie/ Ghostes of my life* (2021), Mark Fisher observe que l'intérêt de Dark Ambient pour la production d'une nouvelle musique à partir d'échantillons tirés de ces anciens enregistrements folkloriques est dû précisément à la possibilité de spéculer sur les déformations provoquées par la réverbération, l'écho ou la détérioration acoustique afin d'obtenir des effets de spectralité. Inspiré par le concept derridien d'*hantologie*, Fisher tente d'élaborer, à partir de ce phénomène, une science musicale des spectres<sup>18</sup>. Je reviendrai un peu plus loin sur la manière dont il procède. Ce que je retiendrai pour l'instant, c'est un point que Richard Bégin souligne également dans un article de 2024<sup>19</sup> dans lequel il parle d'une hantologie spécifique aux archives, en partant toujours du phénomène Dark Ambient : cette musique tente de construire, en restituant des enregistrements d'archives, pas autant la restauration d'une mémoire, que la perception d'une perte<sup>20</sup>. Plus précisément : l'archive (toute archive) serait intrinsèquement spectrale, car entre le passé de l'enregistrement et le présent de la consultation, elle mesure une sorte de temps arrêté, stationnaire, qui est ainsi condamné à la dégradation (« Bref, nous avons tort de ne concevoir l'archive que sous la forme d'une conservation des traces du passé. Ce que l'on conserve, peut-être surtout, c'est un temps à l'arrêt, condamné à la déchéance et à la dégradation »). Le Dark Ambient exploiterait précisément cette temporalité (Mark Fisher l'appelle « temps disloqué ») pour créer à l'aide de celle-ci un *milieu*/un *médium* dans lequel la perception de cette disparition deviendrait possible dans le présent.

Plus spécifiquement, la question se pose de savoir si l'usage des archives en musique ne permet pas d'instaurer un milieu, ou un médium de perception : un médium au sein duquel, grâce au caractère fragmentaire et spectral de ces archives, l'écoute elle-même sombre dans la chair d'une réalité hantée par la perte (...) L'atmosphère est ici une chose actuelle que les voix du passé nourrissent de leur absence. Il ne s'agit donc pas d'une atmosphère se dégageant des faits qui se déroulaient auparavant, mais bien de celle, actuelle, liée à l'expérience de perception que l'on fait aujourd'hui de leur capture médiatique.

le média (...) qui pérenise, en apparence, la capture et permet du même coup l'existence de l'archive, possède ce pouvoir de faire du passé une médiation, voire un milieu d'où il est possible de percevoir le monde actuel<sup>21</sup>.

Une perception semblable de l'archive a pu contribuer à la décision prise dans les années 60 par les critiques roumains de l'entre-deux-guerres de diffuser, dans une émission qui se proposait de parcourir par la lecture et le commentaire l'œuvre complète d'un écrivain, l'enregistrement historique de sa voix<sup>22</sup>. Néanmoins, il est impossible de négliger l'importance que revêt le fait de déplacer ainsi la lecture de l'œuvre dans un cadre commémoratif et un décor funéraire. Et le fait qu'accompagnée d'une telle voix, l'œuvre/toute œuvre se transforme en occasion de célébrer une perte. Y a-t-il eu un projet éthique qui s'est ainsi construit – sur le deuil de l'écrivain disparu, comme deuil d'un monde entier disparu ? Cette

*œuvre réalisée avec le mort* aurait-elle inscrit le besoin d'une conversation avec les morts<sup>23</sup>, et celui de constituer avec eux une communauté d'un certain type ? Dans une réflexion datant de 2023, *Les morts à l'œuvre*<sup>24</sup>, Vinciane Despret parle justement d'un tel projet éthique. Chaque fois que les vivants s'ouvrent pour accueillir un disparu, dit Despret, ils l'investissent comme un objet sensible. Pour cela, ils se construisent un état de conscience élargi, une « conscience modifiée »<sup>25</sup>, semblable à celle des spirites, qui met en contact le monde des morts et celui des vivants et les fait communiquer. Par la commémoration, par l'intermédiaire et l'intégration du défunt, ils créent alors *une œuvre avec les morts*. Et il est important de savoir quel type d'œuvre, destinée à servir quels besoins.

Mais quel projet communautaire avec les morts pouvait-on soutenir, dans l'espace roumain, à une époque qui, aussi libérale qu'elle puisse paraître, restait cantonnée dans un régime totalitaire ? Comment parler des morts dans un régime qui avait fait de l'athéisme une doctrine officielle et obligatoire de l'État ? Comment parler de ses prédécesseurs, de leur héritage, de son devoir envers eux, dans un régime qui réinventait le passé, qui sélectionnait sévèrement les auteurs selon des critères strictement idéologiques, dans un régime qui fonctionnait par élimination et interdiction ?

Si on vérifie une telle possibilité, la réponse ne serait autre que celle qui a fonctionné comme mécanisme plus général pour le rapport entre la littérature et le politique sous le régime totalitaire. À la place d'un projet éthique, pour assumer (également) des enjeux éthiques, on construit un objet esthétique.

Car ce qui est certain, c'est que « l'édition radiophonique » se réalise comme un tel objet esthétique. L'écrivain disparu n'est pas un (vrai) fantôme qui hante. C'est un auteur d'un certain prestige, accepté par le régime communiste et choisi par ce régime pour devenir représentatif. Sa qualité spectrale est obtenue avec un dispositif spécialement conçu pour la produire. On doit s'habituer à lui, pour qu'il nous manque ; on doit créer une intimité partagée. Cette familiarité et cette habitude, cette forme d'intimité nous sont induites à travers l'usage de sa voix.

Je vais tenter d'élucider, en ce qui suit, la manière dont ce dispositif esthétique est construit.

## Les aspects esthétiques du projet

### 1. La formule

Ce qui frappe surtout dans les échantillons de voix enregistrées utilisés dans l'« édition radiophonique », c'est leur nombre réduit. Il n'y a que deux extraits, trois au maximum, repris identiques d'une édition à l'autre. Ils prennent ainsi l'aspect d'un refrain. Cela pourrait s'expliquer par le nombre réduit d'enregistrements dont dispose la « Fonoteca de aur ». Mais dans « Mesajul vocilor »/Le message des voix, Papu parle, aussi, de la voix enregistrée de l'écrivain comme d'une « voix fixe » : une voix qui se stabilise, qui ne varie plus, qui se reproduit à l'infini, identique à elle-même. Plus qu'à un choix imposé, on a donc affaire à un effet recherché : la valence répétitive peut assurer à cette voix une fonction rituelle.

Cette « fixation » est-elle si importante pour l'édition sonore, car c'est elle qui réalise – de la manière la plus directe et la plus

simple – le transfert de l'œuvre du régime de l'écrit au régime de l'oralité ? Dans un article devenu célèbre, *L'épithète traditionnelle chez Homère*<sup>26</sup>, le philologue américain Milmar Parry avait formulé, en 1928, une nouvelle « théorie de l'oralité », à partir des textes d'Homère. Il observait l'importance d'une forme de répétition dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* : le fonctionnement redondant de certaines séquences textuelles. Parry les appelle *formules* (un « fonds de formules, réitéré »). Et, selon lui, c'est cette *formularité* de l'œuvre homérique qui inscrit l'oralité du texte, une oralité tout à fait différente de celle de la création populaire<sup>27</sup>, car elle tient précisément du système de contraintes qui s'applique aux textes *écrits*, afin de permettre leur transmission orale.

Parry<sup>28</sup> souligne aussi que, chez Homère, ces formules s'illustrent exclusivement dans le domaine de la (dé)nomination. Elles se concrétisent à travers les épithètes qui accompagnent les noms des personnages, devenant si stables qu'elles se soudent aux noms. Sur un total de 40 personnages, 36 sont « qualifiés » par Homère à chaque fois par le même attribut. Afin de garantir l'unicité de chacun de ces personnages, la qualité qui les identifie n'est accordée à personne d'autre. La récurrence (selon un schéma complexe) de ces personnages, avec leurs qualités uniques, est, selon Parry, une solution imaginative grâce à laquelle Homère parvient à inscrire (déjà) l'oralité *dans* la structure du texte écrit. Dans les éditions radiophoniques, la voix enregistrée de l'auteur se trouve sur la place de cette qualité unique (physique ou morale) qui, tout comme l'épithète homérique, n'a qu'une seule variante : elle articule toujours la même chose, sur le même ton ; elle a la même durée. Elle fonctionne comme une

sorte de matrice à valeur originelle. Cet échantillon de la voix de l'écrivain s'ajoute donc au nom de l'écrivain et s'y soude : c'est la *formularité* de l'édition radiophonique.

## 2. Le chant

Pour désigner l'écrivain ramené à la vie par sa voix enregistrée, dans le cadre de l'émission radiophonique, Papu évoque la figure d'Orphée (« comme un Orphée revenu »). C'est une figure mythique puissante, qui déplace le discours de l'écrivain dans le domaine de la musique (Amrouche avait lui aussi investi, par l'improvisation et le pathos, une telle musicalité). Orphée est le héros grec, poète *et* musicien, qui parle depuis l'Enfer. Il est le seul à ne pas entendre sa voix, à ne pas être conscient des effets qu'elle produit. C'est un *vivant* descendu dans le royaume des morts pour ramener à la vie Eurydice, son épouse. Tout comme l'écrivain enregistré, il est *déjà* mort et *encore* vivant. À travers la figure d'Orphée, la position de l'écrivain entre les deux mondes devient encore plus explicite.

On a beaucoup écrit sur l'importance du passage par la vocalité spectrale, dans le cas d'Orphée, pour la relation entre la poésie et la musique. Je retiendrai ici deux éléments de cette riche bibliographie. Tout d'abord, une observation faite par la philosophe et musicologue française Danielle Cohen-Levinas, dans une réflexion qu'elle consacre en 2006 à « la voix au-delà du chant ». Cohen-Levinas insiste sur la relation que le cri d'Orphée initie avec le cri d'Eurydice, sur le fait que, de cette manière, la voix d'Orphée est là pour une autre voix. Ce n'est pas simplement la voix d'un fantôme, mais une voix traversée par les voix d'autres morts. Sa spectralité se réalise

comme un effet de résonance. Au lieu d'un « visage vocal »<sup>29</sup> unique, la voix orphique acquiert une qualité à la fois générique et plurielle. Elle devient une sorte de « cartographie de (tous les) états de la voix » (« voix vocalisante, voix lyrique, voix-bruit, voix-cri, voix-geste, voix-théâtre, voix animale, voix-signes »<sup>30</sup>), obtenant une dimension presque atmosphérique (« insignifiante et au-delà de toute catégorie chronologique et discursive »<sup>31</sup>). Il est difficile de dire si, en invoquant Orphée, les réalisateurs roumains des « éditions radiophoniques » ont pensé à autre chose qu'à l'association de la voix enregistrée avec le chant : s'ils ont voulu impliquer une interprétation plus complexe du mythe. Avec Cohen-Levinas, nous ne pouvons toutefois rater de comprendre cette invocation orphique comme une approche qui ouvre vers la possibilité d'imaginer la voix de l'écrivain comme un fond sonore d'où émergent plusieurs vocalités. Après avoir écouté les éditions qui sont disponibles de cette archive, on sent qu'il existe en elles une sorte de facteur unificateur. Comme si, en réalité, l'important n'était pas d'entendre la voix précise et unique que nous entendons, en accompagnement d'une œuvre tout aussi unique. Mais d'entendre *une* voix qui accompagne *une* œuvre, révélant ainsi – chaque fois – l'essence musicale de la littérature.

L'autre élément d'interprétation de la voix d'Orphée qui peut être utile pour comprendre le projet roumain se trouve chez Peter Szendy, dans une réflexion de 2007<sup>32</sup> dans laquelle il met l'écoute en relation avec ce qu'il appelle « l'esthétique de l'espionnage »<sup>33</sup>. L'objet philosophique que Szendy y construit avec Orphée – mais pas à partir des sources antiques (Ovide, dans *Les Métamorphoses*, Virgile dans

*les Géorgiques*), mais à partir de l'œuvre musicale composée par Montverdi en 1607 d'après le livret d'Alessandro Striggio – est celui d'une « oreille mortelle »/ d'une « écoute mortelle ». Dans l'opéra de Montverdi, Orphée revient pour voir si Eurydice le suit, après l'avoir retrouvée dans l'Enfer, mais il ne le fait pas autant par crainte de la perdre encore une fois, mais parce qu'il entend un bruit inconnu. L'existence de ce bruit chez Montverdi et le fait qu'Orphée l'entende – qu'il ait l'oreille pour l'entendre, alors qu'il chante à ce moment-là, et que son chant est la Musique elle-même, dans toute sa perfection – est le signe, selon Szendy, que l'oreille d'Orphée perd, à cet instant précisément, sa perfection, se transformant en une « oreille finie, faible et désastreuse »<sup>34</sup> : « l'oreille du fabuleux musicien aura été en défaut »<sup>35</sup>. C'est cette faiblesse de l'ouïe d'Orphée (et non sa curiosité) qui, chez Montverdi, cause la mort d'Eurydice.

L'oreille d'Orphée, c'est-à-dire l'oreille du musicien par excellence, est donc bien mortelle. Deux fois mortelle : c'est une oreille qui porte la mort, une oreille criminelle, qui tue Eurydice ; et c'est l'oreille d'un être fini, d'un être livré à sa finitude et à son défaut, à son doute qui touche jusqu'à la musique elle-même<sup>36</sup>.

La présence, dans la « version radiophonique », d'un espace réservé à la voix enregistrée de l'écrivain, le fait qu'il devient obligatoire que la lecture soit accompagnée et guidée par celui qui a produit l'œuvre (l'œuvre suivrait de cette manière les « pas » d'Orphée, comme, dans l'Enfer, ils avaient été suivis par Eurydice) est certainement

liée à l'investissement de cette voix en tant qu'autorité qui décide de cette œuvre – d'une manière absolue. L'écrivain offre ainsi l'accès au « son » authentique, véritable, le son dans lequel l'œuvre s'essentialise, qui peut la reproduire simplement : il révèle au public un « accord » secret. L'articulation vocale peut être banale. Elle n'est pas moins révélatrice. C'est le « comment » de cette parole qui compte. C'est une question de ton, de tonalité. Si l'écrivain est investi comme Orphée dans les « éditions radiophoniques », c'est parce que, depuis le seuil liminal où il se trouve (où il a été ramené), ayant désormais accès aux significations ultimes, il est devenu, en effet, Musicien, et pas seulement Poète. En suivant sa voix, le « son » de cette voix, l'œuvre peut se transfigurer, devenant elle aussi son – et chant (c'est là l'enjeu même de l'édition sonore).

Il existe toutefois un risque (fatal) lié à cette expression, le même risque dont parlait Amrouche lorsqu'il situait l'écrivain vivant de son interview dans une « contre-voix ». Si, dans le cadre de l'entretien, dans la France des années 50, le risque des « paroles prononcées » par l'écrivain tenait à la réalisation de l'improvisation (« ce sont des paroles qui peuvent compromettre une œuvre, cette œuvre qui les gage » ; « Le simple fait d'entendre *ainsi* la voix de Midas altère sensiblement nos rapports avec son œuvre »<sup>37</sup>), dans le cas de l'écrivain mort, qui revient dans le monde et dans le présent par l'intermédiaire de sa voix spectrale, le risque est précisément celui de « l'oreille mortelle », dont parle Szendy. Au lieu du son parfait attendu, sa voix est le plus souvent caverneuse et altérée : ce n'est pas le son pur qui est entendu, mais le bruit – « les bruits inconnus ». Les mêmes

qualités qui confèrent à la voix son caractère spectral, et lui octroie l'autorité dont elle a besoin, sont aussi celles qui risquent de la compromettre. Investi comme éternel, l'écrivain trahit, précisément par sa voix, sa condition mortelle. Et guidée par cette voix « mortelle », la lecture enchantée se trouve tout le temps à la limite d'une lecture désenchantée. Le mystère peut s'évanouir. Pour l'Orphée de la « version radiophonique », comme pour celui de Montverdi, et non pour celui de Virgile ou d'Ovide, la qualité de demi-dieu est moins garantie. Les deux cordes supplémentaires, ajoutées aux sept cordes de la lyre habituelle, y risquent de rester muettes. C'est une « fable de l'écoute », comme l'appelle Szendy, qui reproduit, sous un autre angle, le sentiment de perte qui accompagne ces « éditions ».

une fable de l'écoute, en somme, dont la morale fabuleuse énoncerait, pour qui saurait la surprendre ou la surentendre, que l'oreille fautive et défectueuse d'Orphée n'appartient pas, n'appartient plus au royaume de Musique, à son pouvoir absolu. Qu'elle est même peut-être ce qui interrompt son flux ou son flot, et qu'elle n'arrive, cette oreille mortelle porteuse d'une écoute mortelle, que là où la Musique, en quelque sorte, *fait défaut*<sup>38</sup>.

### 3. La Présence

Outre *la formule et le chant*, il existe une troisième fonction investie dans la voix spectrale de l'écrivain. C'est d'ailleurs la plus évidente. Au moment de sa diffusion à la radio, la voix fait apparaître l'écrivain : elle l'appelle à se manifester. Cependant,

bien qu'elle semble naturelle, une possibilité déjà inscrite dans la voix, cette présence ne se réalise pas simplement. Comme dans les pratiques spirites, le disparu a besoin d'être entouré, de se sentir désiré et protégé avant de se manifester. Le premier épisode de chaque édition, distinct des suivants, se concentre sur la mise en place d'un dispositif qui organise les voix des invités présents dans le studio (généralement cinq ou six personnes qui ont connu le défunt) de manière à donner l'impression qu'ils s'assoient *autour* du défunt, encore absent de la scène. D'abord individuellement, puis en chœur, ils procèdent à son invocation. La voix de l'écrivain étant généralement illustrée par deux extraits, chacun d'eux est précédé par l'organisation d'un tel moment d'attente. Comme s'il fallait répéter l'expérience, et qu'une deuxième apparition confirme la première, pour que la présence du défunt se stabilise. Au cours des épisodes suivants, la voix est reprise avec exactement ces mêmes extraits, sans continuer de passer par ce moment préparatoire. Ce premier épisode de la série radiophonique remplit, en effet, la même fonction que l'invocation du disparu dans les séances spiritistes : le mort est appelé à se manifester, il est invité à parler, un dialogue s'ouvre.

« La voix simule la conservation de la présence »<sup>39</sup>, formule Derrida dans *La voix et le Phénomène*, son ouvrage publié en 1967. Et il ajoute, quelques lignes plus loin : « Le privilège de la présence comme conscience ne peut s'établir que par l'excellence de la voix »<sup>40</sup>. Ce lien entre présence et conscience me semble, là aussi, important. Car il est évident qu'une initiative qui vise à diffuser massivement une œuvre doit avant tout établir un lien efficace avec la conscience de l'auteur. La présence de

celui-ci, médiatisée par la voix, fonctionne comme un substitut et une garantie de sa conscience. Le spectre est invoqué comme une voix porteuse de différence. « Nous ne savons pas ce qu'est un spectre, dit Derrida : une chose insaisissable, incontrôlable, anachronique et secrète, un autre qui donne des ordres, fait la loi et nous regarde sans être vu »<sup>41</sup>. Pour illustrer ce type de contrôle et ce genre de regard, Derrida parle de « l'effet de visière »<sup>42</sup>. Le spectre serait comme un soldat en armure, qui ne laisse ouverte qu'une fine fente de son casque. À travers cette fente, il voit ce qui se trouve à l'extérieur, et cela lui permet d'assister à l'événement (dans notre cas, l'événement est la lecture de son œuvre) ; mais, de lui-même, il ne laisse voir que l'objectivation de son regard extérieur. Il reste complètement impénétrable. Il pourrait être bienveillant, mais il pourrait aussi être capricieux et malveillant. En tout cas, la lecture faite *en sa présence* devient une lecture *surveillée*<sup>43</sup>.

Il est important de comprendre à quel point cette *présence* de l'écrivain est celle qui transforme la lecture de l'œuvre en événement. En fait, il s'agit de l'organisation de deux événements différents de la parole, qui se succèdent dans le même cadre. Le premier concerne l'enregistrement d'archive diffusé. Après l'invocation de l'apparition de l'écrivain, le fait que la voix de l'écrivain se fait entendre est comme une confirmation de la résurrection : elle est donc tout aussi extraordinaire que le moment où, dans une séance de spiritisme, on sent tourner la table. La deuxième parole événementielle est la lecture à laquelle assiste l'écrivain, revenu parmi les vivants. Sa présence dans le cadre oblige les participants, ceux qui interprètent les textes et ceux qui les

commentent, à ce qu'Andrei Minzétanu appelle une « pratique de fidélité »<sup>44</sup>. En théorie, il s'agit de l'engagement à faire une lecture continue et complète de l'œuvre d'un auteur. Mais, en pratique, c'est à une sélection qu'on procède – et à un montage sur scène, sous les yeux de l'auteur-spectre. Cette sélection doit être donc représentative pour toute son œuvre. L'obligation est énorme. D'une part, on doit transformer l'œuvre dans un immense *mémorable*. C'est une sorte de « littérature citationnelle »<sup>45</sup> à grande échelle qu'on doit produire pour un large public : et on attend de cette littérature qu'elle crée une prise de conscience sans retour : qu'elle forme des sujets fidèles

à cet événement (et, à travers lui, fidèles à l'œuvre : ils doivent s'engager à le suivre tout au long des épisodes). D'autre part, on se sent obligé à une *fidélité* qui soit orientée vers l'auteur-*en présence*. Et cela signifie une fidélité au texte (à chaque partie du texte), une fidélité au projet d'écriture dans son ensemble, et – surtout, une fidélité face à l'auteur lui-même (à ses valeurs morales et à sa vie), exactement comme lors d'une commémoration<sup>46</sup>. C'est dans ce point-ci que la pratique de lecture que propose l'« édition radiophonique » souligne, probablement, le plus son affinité profonde avec les rituels de la commémoration.

## BIBLIOGRAPHIE

- Giorgio Agamben, *Vocation et voix*, in *La puissance de la pensée. Essai et conférences*, traduit de l'italien par Joël Gayraud et Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2011.
- Günther Anders, *Phénoménologie de l'Écoute*, édition établie par Reinjardt Ellensohn, traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker et Diane Meur, préface de Jean-Luc Nancy, Paris, La rue musicale, 2020.
- Jean Amrouche, « Le roi Midas et son barbier ou L'écrivain et son interlocuteur devant le micro », dans *Les écrivains à la radio : les Entretiens de Jean Amrouche*, études et documents écrits et sonores réunis par Pierre-Marie Héron, Montpellier, Centre d'Étude du XXe siècle, Université Paul Valéry, p. 13-20.
- Philippe Baudoin, « Machines nécrophoniques », in Thomas A. Edison, *Le Royaume de l'au-delà*, Grenoble, Jérôme Million, 2015.
- Richard Bégin, « Hantologie de l'archive : le Dark Ambient et la sonographie du désastre », in Christine Esclapez et Luis Velasco-Pufleau (coord.), *À l'écoute de l'archive : usages artistiques des traces sonores*, la revue *Filigranes. Musique. Sons. Esthétique. Société*, no. 29, 2024, <https://journals.openedition.org/filigrane/2182>.
- Raluca Bungărzan, « Cronica radio. Emisiuni utile »/ Chronique radio. Émissions utiles, in *Săptămâna*, 1976, nr. 48.
- Danielle Cohen-Levinas, *La voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*, Paris, J. Vrin, 2006.
- J. Derrida, *La Voix et le Phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie*, Paris, PUF, 1967.
- J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Ed. Galilée, 1993.
- Vinciane Despret, *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, Paris, Les Empêcheurs de Penser en rond/ La découverte, 2015.
- Vinciane Despret, *Les morts à l'œuvre*, Paris, Les Empêcheurs de Penser en rond, 2023.
- Thomas A. Edison, *Le royaume de l'au-delà*, précédé de Philippe Baudouin, « Machines nécrophoniques », Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2015.
- Constantin Eretescu, *Mission en Roumanie. Culegere de folclor românesc a lui Hubert Pernot (1928)*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2009.

- Mark Fisher, *Spectres de ma vie. Écrits sur la dépression, l'hantologie et les futurs perdus*, Paris, entremonde, 2021.
- Irène Gayraud, *Chants orphiques européens, Valéry, Rilke, Trakl, Apollinaire, Campana et Goll*, Paris, Garnier, 2019.
- Gérard Grisey, „Devenir du son” (1978), in *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, édition établie par Guy Lelong avec la collaboration d'Anne-Marie Réby, Paris, Musica falsa, 2008.
- Raphaëlle Guidée et Denis Mellier, « Hantologies : les fantômes et la modernité », in *Otrante* no. 25, Éditions Kimé, 2009.
- Pierre-Marie Héron, *Les écrivains à la radio : les Entretiens de Jean Amrouche*, études et documents écrits et sonores réunis par Pierre-Marie Héron, Montpellier, Centre d'Étude du XXe siècle, Université Paul Valéry, 2000.
- Achille Mbembe, « Necropolitics », in *Public Culture*, vol. 15, nr. 1, 1 janvier, 2003, p. 11-40.
- Andrei Minzétanu, *Carnets de lecture: Généalogie d'une pratique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2016.
- Andrei Minzétanu, „La lecture comme événement”, in *Littérature*, 3(187), 2017, p. 97-110.
- Andrei Minzétanu, *La lecture vertueuse*, Strasbourg, Circé, 2020.
- Will Montgomery, « Passé et présent dans les enregistrements sonores de l'avant-garde poétique », in Abigail Lang, Michel Murat, Céline Pardo, *Archives sonores de la poésie*, Dijon, Les Presses du Réel, 2020, p. 175-184.
- François Noudelmann, *Penser avec les oreilles*, Paris, Max Milo Éditions, 2019.
- Oana Panaïté, *Necrofiction and the Politic of Literary Memory*, Liverpool University Press, 2022.
- Ioan Pânzaru, *Cercetare de estetică a oralității/ Recherche esthétique sur l'oralité*, București, Univers, 1989.
- Edgar Papu, „Mesajul vocilor”/ Le message des voix, in *Informația Bucureștiului*, 19 oct., 1973.
- Céline Pardo, « Avec un écrivain, les yeux fermés. L'art du portrait d'écrivain à la radio », in Ivanne Rialland (dir.), *Critique et médium*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 271-285.
- Milman Parry, *L'épithète traditionnelle chez Homère*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.
- Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.
- Horațiu Rădulescu, *Sound Plasma: Music of the Future Sing*, München, Ed. Modern, 1975.
- Horațiu Rădulescu, « Musique de mes univers », in *Silences*, nr. 1, 1985, p. 50-56.
- Avital Ronnell, *Telephone Book, Technologie, schizophrénie et langue électrique*, trad. Daniel Loayza, Paris, Bayard, 2006.
- Anne-Christine Royère, „Les voix acousmates de la poésie sonore”, in Sylvie Bauer, Claudia Desblaches, Claude Jamain (dir.), *Des voix acousmates en littérature*, Actes du colloque organisé par Sylvie Bauer et Claudia Desblaches, Université de Rennes 2, 6-8 septembre, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 49-65. <https://hal.science/hal-03283047>.
- Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, trad. Frédérique Vargoz, Paris, Les Presses du réel, 2018.
- Peter Szendy, « L'oreille mortelle, ou le retournement d'Orphée », in *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, Minuit, 2007, p. 93-100.
- Francesco Viriat, « Orphée phonographe, le rêve du disque poétique », in Claude Jamain (éd.), *La Voix sous le texte*, Angers, Presses universitaires d'Angers, 2000, p. 51-60.
- Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.
- Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la littérature médiévale*, Paris, Seuil, 1987.
- Paul Zumthor, *L'oralité* (1994), in „Intermedialités/ Intermediality”, no. 12, automne, 2008, pp. 164-167, <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039239ar/>.
- Aleen S. Weiss, „Radio Phantoms, Phantasmic Radio”, in *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, edited by Maria del Pilar Blanco and Esther Peeren, Bloomsbury Academic, 2013, p. 279-286.

## NOTES

1. Cet article a été réalisé dans le cadre du projet FONLIT: Pentru un « stil microfonic » interbelic: Vocile scriitorilor români ca obiect de arhivare între 1928 și 1944 (GAR 2023-157), financé par l'Académie Roumaine, par la fondation « Patrimoniou ».
2. La situation d'Al. Rosetti (impliqué dans la réalisation de l'« édition radiophonique Călinescu » en 1973 et de l'édition Camil Petrescu en 1969) est, dans cette liste, quelque peu différente de celle des autres. Son expérience phonographique antérieure ne se limite pas à son activité radiophonique entre les deux guerres, mais remonte à l'expérimentation de l'enregistrement sur cylindres de cire. Chef du Laboratoire de phonétique expérimentale, Rosetti s'était impliqué, aux côtés de Nicolae Iorga, Emil Riegler-Dinu et Mihai Vulpescu, dans le projet d'enregistrements que Hubert Pernot avait mené à Bucarest à l'automne 1928, sous le nom de *Mission phonographique en Roumanie*. Il s'agit des premiers enregistrements phonographiques réalisés dans un cadre autre que national, sur le patrimoine roumain de création populaire, que Pernot, professeur à la Sorbonne et directeur, à l'époque, du Musée de la Parole et du Geste (fondé à Paris en 1911), considérait comme faisant partie d'un vaste projet de musée des langues parlées dans le monde (il enregistrera, après la Roumanie, en Turquie, en Grèce et en Tchecoslovaquie). Pendant un mois, entre le 27 septembre et le 28 octobre, Rosetti avait participé, à côtés de Iorga, dans une salle de l'université de Bucarest, à l'enregistrement de plus de 70 interprètes venus de toutes les provinces du pays. Et c'est lui qui devait ensuite recevoir, pour équiper son laboratoire de phonétique expérimentale (ce qui, malheureusement, ne s'est pas réalisé), cinq des onze copies produites à partir de ce matériel, après son transfert des cylindres de cire sur des disques Pathé (voir à ce sujet Constantin Eretescu, *Mission en Roumanie. Culegerea de folclor românesc a lui Hubert Pernot (1928)*, Bucarest, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2009, p. XVII, XIX).
3. L'édition radiophonique Camil Petrescu, par exemple, réalisée en 1969, comprend 17 épisodes, diffusés entre le 16 avril et le 29 août. Au cours des épisodes, ont participé à sa réalisation : Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Al. Piru, Edgar Papu, C. Ciopraga, Ov.S. Crohmalniceanu, G. Ivașcu, Al. Balaci, Boris Cazacu, N. Tertulian, Liviu Călin, B. Elvin, Paul Everac, N. Manolescu, Al. Paleologu, George Gană et Dinu Săraru.
4. Raluca Bungărzan, « Cronica radio. Emisiuni utile »/ Chronique radio. Émissions utiles, in *Săptămâna*, 1976, nr. 48, p. 190.
5. Jean Amrouche, « Le roi Midas et son barbier ou L'écrivain et son interlocuteur devant le micro », in *Les écrivains à la radio : les Entretiens de Jean Amrouche*, études et documents écrits et sonores réunis par Pierre-Marie Héron, Montpellier, Centre d'Étude du XXe siècle, Université Paul Valéry, p. 13-20.
6. *Ibid.*, p. 19.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. « le phénomène d'une forme, oui, je dis bien pathétique » (*Ibidem*, p. 16).
10. Cette improvisation est la deuxième « règle du jeu » dans l'entretien : « être dans l'improvisation, avec les limites que ce genre peut comporter » (*Ibidem*, p. 15).
11. *Ibid.*, p. 18.
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. « son rôle [de l'entretien] est de provoquer et de soutenir une création verbale, en présence du micro » (*Ibid.*, p. 16).
15. Edgar Papu, « Mesajul vocilor »/ Le message des voix, dans *Informația Bucureștiului*, 19 octobre 1973.
16. *Ibid.*
17. Ces archives étaient riches en Roumanie de l'entre-deux-guerres, qu'il s'agisse des enregistrements des archives Brăiloiu, de ceux réalisés à Cluj par Sextil Pușcariu, dans le cadre des enquêtes de

terrain préparant l'Atlas linguistique roumain, ou, en 1928, dans le cadre d'une *Mission phonographique en Roumanie*, des enregistrements réalisés par Hubert Pernot, à l'invitation de Nicolae Iorga. La manière dont ces archives auraient pu être exploitées n'avait pas seulement suscité beaucoup d'intérêt au cours des premières années d'existence de la station Radio București (une émission de 5 heures intitulée « Ora satului » avait alors été conçue). La possibilité de diffuser ces archives avait été l'une des principales justifications de la création d'un poste de radio national, dont le rôle principal, dans le projet, était justement celui de la patrimonialisation.

18. Ce n'est peut-être pas un hasard si, à la fin des années 70, le genre *musical spectral* créé par le Français Tristan Murail et celui de *la musique liminale*, créé par les Français Tristan Murail et Gérard Grisey, trouvent leurs précurseurs dans deux musiciens roumains, Iancu Demetrescu et Horațiu Rădulescu, qui avaient exploité les ressources spectrales de la musique populaire roumaine et de la musique byzantine. Rădulescu a inventé un instrument, les *icônes sonore*, pour décomposer les sons, et a également pratiqué une écriture basée sur la *scordatura spectrale* (V. Horațiu Rădulescu, *Sound Plasma: Music of the Future Sing*, Munich, Ed. Modern ; 1975 ; Horațiu Rădulescu, *Musique de mes univers*, dans « Silences », nr. 1, 1985, pp. 50-56).
19. Richard Bégin, « Hantologie de l'archive : le Dark Ambient et la sonographie du désastre », in Christine Esclapez et Luis Velasco-Pufleau (coord.), *À l'écoute de l'archive : usages artistiques des traces sonore*, de la revue « *Filigranes*. Musique. Sons. Esthétique. Société », n° 29/ 2024, <https://journals.openedition.org/filigrane/2182>.
20. « l'usage des archives au sein du Dark Ambient consiste moins à représenter la mémoire à l'œuvre, qu'à instaurer un Médium (un milieu de perception) » (*Ibidem*).
21. *Ibid.*
22. Il existait toutefois, pour cela, des émissions proprement commémoratives.
23. Il me semble utile, à ce stade de la démonstration, de suivre Despret et de faire la distinction entre deux formes : le dialogue avec les morts et la conversation avec les morts. La conversation (du latin *conversatio* : relation, intimité, fréquentation) fait référence à la projection d'une action à réaliser ensemble ; une action ou, selon Despret, plus que cela : *une œuvre*. Grâce à notre disposition à (re) recevoir les morts dans notre monde, nous acquérons une familiarité avec eux, une forme d'intimité qui rend possible le partage d'une même sensibilité. Le geste essentiel dans la conversation est donc celui de « lier » (ce n'est pas un hasard si l'on dit « lier une conversation ») : c'est *le lien* qui se crée, également grâce au temps passé ensemble pendant la commémoration. Dans le dialogue (du grec *dialogos*), l'action consiste plutôt à suivre une pensée, à produire un mot rationnel et actif, qui pénètre, coupe et traverse complètement et méticuleusement. Le dialogue est un mode spécifique de conversation qui implique la raison, le discernement, la sagesse, la précision. Il est orienté vers la connaissance, représentée comme un processus. Il en résulterait que, par le biais de l'« édition radiophonique », ce qui est réalisé n'est pas un « dialogue avec les morts », mais une « conversation » avec eux. L'intérêt, même de nature didactique, ne réside pas dans ce que communique la voix de l'écrivain, dans la connaissance vers laquelle elle ouvre (éventuellement une connaissance – enrichie – de l'œuvre). Ce que l'on souhaite, à travers la diffusion de cet échantillon sonore, c'est tout simplement d'obtenir une familiarité et une intimité avec l'écrivain disparu : nous devons parvenir à le *reconnaître*. Car cette reconnaissance rendra le deuil possible. Elle nous aidera ensuite à ressentir son absence, comme celle d'une connaissance.
24. Vinciane Despret, *Les morts à l'œuvre*, Paris, Empêcheurs de penser en rond, 2015. Voir également Vinciane Despret, *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, Paris, Empêcheurs de penser en rond/ La Découverte, 2015 (en particulier le chapitre *Protéger les voix*, pp. 133-15 ; et le chapitre *Prolonger une œuvre. La générosité des morts*, pp. 73-93).
25. *Idem*, *Les morts à l'œuvre*, p. 32.
26. Milman Parry, *L'épithète traditionnelle chez Homère*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.
27. Dans ce cas, il ne s'agirait pas de l'oralité comme étape évolutive de la littérature, mais comme mode littéraire susceptible de disparaître et de réapparaître au fil des siècles : « L'oralité médiévale

- des chansons de geste, par exemple, fondée sur des réinterprétations imaginaires, se présente ainsi comme symétrique à l'oralité moderne des moyens de communication de masse, dans son rapport à une scripturalité sacrée, dépôt – inaccessible ou rarement consulté – des vérités incontestables » (Ioan Pânzaru, *Cercetare de estetică a oralității/ Recherche esthétique sur l'oralité*, Bucarest, Univers, 1989, p. 13).
28. Après Milmar Parry, Paul Zumthor parlera, en ce qui concerne les textes médiévaux, d'une oralité qui s'incarne par la voix, qui est due à la corporéité de la voix et du geste (voir Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris, 1983 ; *La lettre et la voix : De la littérature médiévale*, Seuil, Paris, 1987).
  29. Danielle Cohen-Levinas, *La voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*, Paris, J. Vrin, 2006, p. 22.
  30. *Ibid.*, p. 22-23.
  31. *Ibid.*, p. 23.
  32. Peter Szendy, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, Minuit, 2007.
  33. V. chap. *Sur les pas d'Orphée* (*Ibid.*, p. 81-141).
  34. *Ibid.*, p. 95.
  35. *Ibid.*, p. 96.
  36. *Ibid.*, p. 97.
  37. Jean Amrouche, « Le roi Midas et son barbier ou L'écrivain et son interlocuteur devant le micro », p. 18.
  38. Peter Szendy, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, p. 95.
  39. J. Derrida, *La Voix et le Phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie*, Paris, PUF, 1967, p. 15.
  40. *Ibid.*, p. 16.
  41. *Ibid.*, p. 32. Voir aussi à ce sujet le concept d'« effets-spectres » chez Derrida et celui de « spectre audio » – comme « voix off » (J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Ed. Galilée, 1993).
  42. *Ibid.*, p. 26.
  43. L'horizon esthétique interfère ici subtilement avec celui de la nécropolitique, telle que la définit en 2003 Achille Mbembe (Achille Mbembe, « Necropolitics », in *Public Culture*, vol. 15, nr. 1, 1 janvier, 2003, p.11-40).
  44. Andrei Minzatanu, « La lecture comme événement », dans *Littérature*, 3(187), 2017, p. 97-110, <https://shs.cairn.info/revue-litterature-2017-3-page-97?lang=fr>. Peu connu par le public roumain, bien qu'il soit roumain, Andrei Minzatanu s'intéresse dans plusieurs de ses réflexions à l'élaboration d'une phénoménologie de la lecture (V. *La lecture vertueuse*, Strasbourg, Circé, 2022 ; *Carnets de lecture : Généalogie d'une pratique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2016).
  45. v. Andrei Minzatanu, chap. « La lecture citationnelle ou l'*ars legendi* comme *ars excerpenti* », in *Carnets de lecture*, p. 123-140).
  46. « Donc, la fidélité n'est ni la fidélité à une situation historique ou à un objet positivement descriptible, comme le voudrait l'histoire littéraire, ni la fidélité à un donné textuel, comme le voudrait la critique formaliste, sa fidélité est celle qui se réfère à un événement » (Andrei Minzatanu, « La lecture comme événement »). Selon Minzatanu, il y a trois caractéristiques de la lecture-événement ; on les retrouve tous les trois dans l'« édition radiophonique » : 1. La rencontre d'un lecteur et d'une œuvre ; 2. L'empreinte subjective et durable de la lecture ; 3. La lecture de ce texte comme un fait notable pour un individu, pour toute une communauté.