
N° 1 | 2026

Marges et contre-voies(x). De la liste au tweet : les micro-textes au sein des écritures scéniques et textuelles contemporaines

Chansons et radio : le personnage-fantôme chez Melquiot, Hilling et Cartwright

Ariane ISSARTEL Docteur
University of Strasbourg

Édition électronique :

URL :

<https://plateaux21.numerev.com/articles/revue-1/3537-chansons-et-radio-le-personnage-fantome-chez-melquiot-hilling-et-cartwright>

ISSN : 3131-0273

Date de publication : 15/04/2026

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : ISSARTEL, A. (2026) Chansons et radio : le personnage-fantôme chez Melquiot, Hilling et Cartwright. *Plateaux 21*, (1). <https://doi.org/10.34745/>

Cet article se propose d'explorer la place de la chanson de radio dans les textes de théâtre contemporain. Depuis la révolution industrielle et l'arrivée de la musique enregistrée dans les foyers, on peut entendre son chanteur préféré partout dans le monde, au même moment, en le répétant à l'infini. En perdant son corps, la chanson devient le fantôme qui peut hanter tous les foyers. De toutes les modalités de présence d'une chanson dans les textes de théâtre, l'irruption par la radio est probablement la plus mystérieuse et celle qui questionne le plus les catégories de représentation et d'incarnation : qui parle ? Cherche-t-elle à donner des éléments de signification que le drame ne saurait dénouer par lui-même ? Vient-elle suppléer à la parole dramatique ? La parole radiophonique peut-elle être considérée comme un nouveau personnage sans corps ?

This article proposes to explore the place of radio songs in contemporary theatre texts. Since the industrial revolution and the arrival of recorded music in homes, one can hear their favourite singer everywhere in the world, at the same time, repeating it endlessly. By losing its body, the song becomes the ghost that can haunt all homes. Of all the ways in which a song is present in theatre texts, the irruption by radio is probably the most mysterious and the one that questions the categories of representation and incarnation the most: who is speaking? Does it seek to give elements of meaning that the drama cannot unravel by itself? Does it help the dramatic word? Can radio speech be considered as a new character without a body?

Mots-clés :

Dialogue, Personnage, Radio, Chansons, Fantome

De tous les objets discursifs qui viennent dialogiser l'écriture théâtrale contemporaine de l'intérieur, la chanson occupe une place singulière. Héritière d'une longue tradition théâtrale, irriguée par la mémoire du théâtre grec et de la place du chœur, des intermèdes des pièces shakespeariennes, du mélodrame ou des *songs* de Brecht, la chanson occupe depuis longtemps une place de choix, multiple et mouvante, dans le rapport avec le texte théâtral. Ses fonctions évoluent d'un genre et d'une époque à l'autre, et permettent tantôt de resserrer le sens de la fable dans une forme courte, d'ouvrir des espaces d'expression à un personnage, ou encore de clore une action – « tout finit par des chansons », comme le dit Brid'oison à la fin du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Dans le théâtre contemporain, cette présence de la chanson prend

cependant d'autres formes : d'une chanson portée par un personnage, incarnée dans un corps ou un chœur et exécutée en direct, l'écriture glisse parfois vers l'intégration des technologies modernes à l'intérieur de son discours. Sortie de son corps, flottant dans l'espace, la chanson peut également se manifester sous l'angle de la présence fantomatique de la radio.

Dès lors, ses fonctions se modifient : elle n'est plus un élément de langage porté par un personnage, mais se manifeste dans l'espace des didascalies, comme un élément de récit ou d'ambiance. Parfois on n'en cite que le titre, et c'est aux lecteur·ices ou aux metteur·es en scène d'activer leur propre souvenir, ou de se mettre en quête pour aller y chercher un sens caché, un indice sur le texte, la situation ou les personnages. Parfois, le texte théâtral cite également les paroles de la chanson, et c'est alors un discours concurrent qui vient se superposer avec la parole des personnages, s'exprimer d'un autre endroit et se constituer même comme un élément de dialogue possible.

A partir de la seconde moitié du XIXe siècle, la révolution industrielle est en marche, les tout premiers phonographes sont commercialisés, permettant la diffusion de la musique enregistrée, et au début du XXe siècle, c'est la radio qui fait progressivement son apparition, supprimant les distances. Si la chanson se goûte toujours en personne (café-concert, *music-hall*, tour de chant...), elle se déploie aussi dans un autre espace intime, celui de la chanson « médiate », où la performance fixée par l'enregistrement est à chaque fois similaire, rejouable à l'infini et diffusable à une vaste communauté au même moment. La radio entre dans les foyers à partir des années 1920 ; et en même temps que le concert s'invite chez les particuliers, il diversifie aussi ses sources : on ne vient plus chanter avec les gens de son quartier, de sa communauté, qu'elle soit professionnelle, religieuse ou politique, on a subitement accès à des musiques de tous horizons. L'œuvre « pop », diffusée à la radio, obéit ainsi selon la musicologue Agnès Gayraud à deux caractéristiques : la reproductibilité et la déterritorialisation (Gayraud, 2018, p.246). L'enregistrement fait l'œuvre, plus que la partition ou une exécution particulière, et c'est cette version qu'on écoute « en boucle », jusqu'à la connaître par cœur, et qui se réactualise chaque fois en faisant irruption dans des situations nouvelles qui n'ont rien à voir avec la situation initiale de production de la chanson. De cette manière, le jazz fait son entrée dans les maisons par l'entremise de la radio en 1920, comme plus tard le fera le rock'n'roll dans les années 1950, et enfin plus tardivement le hip-hop. Par vagues successives, ces musiques « populaires » qui ne sont plus rattachées à un peuple particulier, à une seule réalité historique ou sociale, viennent nourrir les imaginaires d'une communauté extrêmement vaste et déliée, et signent l'avènement de la « culture de masse ».

L'omniprésence de la radio, et plus largement de la musique enregistrée, vient alors

dynamiter l'espace-temps en ramenant dans le présent un temps et un corps absents, dont un support matériel a fixé la trace fugitive. C'est en soi une incongruité que le musicologue Simon Reynolds décrit en ces termes : « L'enregistrement phonographique est, en quelque sorte, un scandale philosophique, dans la mesure où il s'approprie un moment et le rend perpétuel ; il remonte l'avenue du Temps à contresens. [...] Le moment devient monument » (Reynolds, 2012, p.36). Dans l'écriture théâtrale, l'irruption d'un objet figé vient concurrencer le présent dramatique en ramenant concrètement et physiquement un autre temps dans le temps. Cette voix détachée de son corps peut alors, dans le système dramatique du texte et de la représentation, venir mettre en crise les fonctions du langage théâtral : qui parle via la radio ? Celle-ci peut-elle être considérée comme une nouvelle instance du dialogue, ou ne demeure-t-elle, à l'instar des réflexions de Sarrazac sur le partage des voix dans le théâtre contemporain, qu'un « dialogue des lointains » (Sarrazac, 2004, p.13-24) ?

Pour Sarrazac en effet, le théâtre moderne et contemporain tend à retirer au dialogue sa capacité à faire avancer une action, à avoir une fonction proprement *dialogique*, c'est-à-dire dialectique, permettant l'affrontement et le progrès ; celui-ci devient surtout l'expression d'une certaine « insularité » du personnage, y compris lorsque plusieurs personnages parlent. Sarrazac utilise même l'expression de « monodrame polyphonique » pour décrire ces drames contemporains fondés sur l'homme seul, l'homme séparé – du sens, de son partenaire, du public – et souffrant de la séparation. Mais c'est aussi cette solitude qui devient paradoxalement la condition de possibilité d'une polyphonie : lorsque le personnage de théâtre est seul avec la radio, c'est une autre forme de croisement des voix qui se joue. Mis au contact d'une collectivité dont il est à la fois séparé mais dont il fait aussi mystérieusement partie, le personnage de théâtre ouvre l'espace de sa parole à d'autres voix dans sa voix, en dynamitant les conditions normales du dialogue ; et cela se produit en accordant de l'importance à ce qui pourrait n'être qu'une didascalie de contexte. Dans les écritures contemporaines pour le théâtre, le personnage n'est plus le carrefour dramaturgique permettant l'avancée de l'action, comme l'analyse Jean-Pierre Ryngaert, mais vient interroger avant tout le rapport du personnage à sa/la parole : on passe d'une « dramaturgie de l'action » à une « dramaturgie des actes de parole » (Ryngaert, 2008, p.106), et celle-ci se diffracte entre la figure du personnage et les autres instances de dialogue possibles, y compris les didascalies. C'est ce dialogue, réel ou imaginé, mélangeant parfois plusieurs strates de fiction, qui devient la matière principale du drame. Comme le dit Ryngaert, il s'agit « d'interroger la façon dont les dramaturgies racontent », et par là mettre en question la place de cette voix parallèle, didascalique, narrative, parfois explicative ou répondante, qui selon Ryngaert vient augmenter les capacités du personnage plutôt que de « l'amaigrir » : voix fantomatique et non-incarnée, elle pourrait presque mimer une voix de l'auteur à couvert, dans ces dramaturgies où « l'auteur sort de l'ombre et, qu'il soit encore installé dans les marges ou qu'il apparaisse à la lumière, il entame une relation directe avec le personnage derrière lequel il faisait mine d'être caché [...] ; jouissant de pouvoirs étendus, [le personnage] se construit en s'énonçant, et prend de l'avance sur ce qu'il a à raconter » (Ryngaert, 2008, p.111).

Entre didascalie de contexte et voix magique aux traits quasi auctoriaux, marginale voire méprisée pour son appartenance aux « masses », à la musique commerciale, au bruit de fond de la modernité, la voix de la radio vient proposer une alternative aux impasses apparentes de certaines fonctions théâtrales traditionnelles – dialogue, action, personnage – pour en renouveler la poétique.

Bulles de temps

« C'est indéniable : les disques nous ont acclimatés à vivre en compagnie de fantômes, de Caruso à Cobain. A certains égards, les disques sont eux-mêmes des fantômes : l'empreinte physique d'un musicien, la persistance de son souffle et de son activité. Il existe un parallèle entre le phonographe et la photographie : tous deux sont le masque mortuaire de la réalité », déclare Simon Reynolds (Reynolds, 2012, p.348). La présence de la radio dans les textes théâtraux contemporains est le signe de cet envahissement des fantômes, de ce bousculement des temporalités, qui selon un certain point de vue réifie le vivant en lui ôtant sa « présence réelle » – son « aura » au sens de Walter Benjamin, *l'hic et nunc* de l'œuvre d'art étioilé par sa reproduction technique (Benjamin, 2011).

C'est bien ce que critiquent les penseurs de l'intermédialité, à commencer par Jean-Marc Larrue lorsqu'il évoque la pensée essentialiste qui a dominé le théâtre jusqu'à la fin du XXe siècle, opposant farouchement la qualité inamovible de la « présence » aux technologies médiatisées : « ce discours théâtral s'est en effet construit en fonction d'une vigoureuse stratégie qui a consisté à faire du principe de cette présence – de l'acteur et du spectateur (dans un même lieu et à un même moment) – l'argument décisif qui devait convaincre les “usagers” de la supériorité ontologique du théâtre sur les médias technologiques qui le concurrençaient, la radio et le cinéma en l'occurrence mais aussi, dans une moindre mesure, le phonogramme » (Larrue, 2017). Mais Larrue voit dans cette fameuse présence un « fonds religieux qu'on ne saurait ignorer, la supériorité du naturel sur l'artificiel », tout comme son collègue des *Sound Studies* Antoine Hennion qui, accompagné de Bruno Latour, livre une lecture critique de la fameuse « aura » de Benjamin : « les copies modernes standardisées de l'art ont perdu l'authenticité de la présence réelle – mais la présence réelle était elle-même un vieil artefact religieux » (Hennion & Latour, 1996, p.237). Le théâtre, art en apparence « immédiat » est plutôt qualifié par Larrue de « crypto-intermédial », car depuis toujours embarqué dans des relations complexes avec d'autres médias ou techniques, et en lui-même une forme d'« hypermédia ». L'irruption de la radio dans l'écriture et la mise en scène théâtrales est donc une manière de dépasser le concept de présence quasi sacrée et de continuer ce dialogue avec la technique, qui va des dispositifs les plus

anciens aux technologies de l'ère de l'électricité. Larrue conclut : « il est apparu évident, à la lumière des transformations qu'a subies la scène théâtrale sous l'effet des technologies numériques, que le *live* et le médiatisé ne sont vraiment pas des catégories pures et qu'elles n'étaient pas non plus condamnées à s'exclure mutuellement » (Larrue, 2017).

Par sa capacité « scandaleuse » à fixer l'éphémère et à le reproduire à l'infini, l'enregistrement sonore nous donne alors l'illusion d'un temps maîtrisable, que nous pourrions convoquer et réactiver à tout moment. Il joue le rôle d'une madeleine de Proust à disposition immédiate et constante, capable de faire resurgir des bulles de temporalité cristallisées dans trois minutes de musique. Dans l'économie dramatique, il dérange le présent absolu de l'action dramatique pour convoquer littéralement des corps absents, et mélanger les espaces temporels dans un même lieu ; et s'il le fait avec des outils qui semblent mettre en péril la présence absolue de l'action théâtrale, « rien n'est plus différent, d'un point de vue sociologique, que la multiplication technico-économique des biens et des consommateurs, dont le marché de masse et les mass-médias sont l'exemple caricatural, d'un côté, et de l'autre la foule chaude, perdant ses différences dans le creuset commun d'un espace et d'un temps immédiatement partagés » (Hennion & Latour, 1996, p.241).

C'est précisément le procédé employé par Fabrice Melquiot dans sa pièce *Tarzan Boy*, qui ouvre sa trilogie autobiographique *Modane*. Le narrateur affirme le projet dès les premiers mots du texte : « ici, pas de personnages ; à l'heure des réminiscences, ils sont couchés. Des fantômes, qui parlent de fantômes aux fantômes, en langue fantôme » (Melquiot, 2010, p.11). On peut penser à ce qu'Elisabeth Angel-Pérez nomme la « tentation spectrale de l'art », qu'elle considère comme l'un des traits marquants de l'art contemporain et du théâtre en particulier : « figurer le corps absent, sculpter l'absence, mettre en signes l'irreprésentable ». Le théâtre, poursuit-elle, « est un art ventriloque », qui fait entendre la voix « fantomisée » de l'auteur à travers un « "je" à l'identité fluctuante, multiple » (Angel-Pérez, 2006). Par rapport à la tentation spéculaire de la révélation, elle oppose un théâtre qui chercherait à « rendre manifeste une latence, faire apparaître quelque chose qui est de l'ordre du caché, de l'enfoui, de l'inconscient, mais qui n'en est pas moins réel ». En déjouant les mécaniques de la présence théâtrale par une technique « scandaleuse » de convocation de voix et de corps absents, le recours à la radio semble ouvrir d'autres rapports aux mystères de l'incarnation, de la voix, de l'identité et du tangible qui font partie de la complexité du théâtre comme « hypermédia ». Car chez Melquiot, cette « langue fantôme », ce sont les chansons entendues à la radio ; le texte est d'ailleurs sous-titré « chanson-drame ». Chaque scène ne peut se déployer qu'appelée par une chanson, et le sens même de la scène semble prédéterminé, influencé, nourri par les paroles de la chanson – ici Melquiot traduit presque systématiquement toutes les paroles, majoritairement anglo-saxonnes, qui ponctuent la pièce, et qui fonctionnent avant tout comme des repères temporels d'où

peuvent surgir des scènes de l'adolescence de « Lui », le protagoniste principal.

Les chansons convoquent, en les épousant, les micro-drames de la vie adolescente : *Still loving you* des Scorpions ouvre le bal des souvenirs, comme une grande déclaration d'amour ; *Hungry Heart* de Bruce Springsteen épouse la faim dévorante d'un adolescent au seuil de la vie, à la croisée des chemins, persuadé qu'il va mourir à trente-trois ans comme toutes les rockstars ; *Dancing with myself* de Billy Idol, les soirs de solitude ; *L'été indien*, de Joe Dassin, vient ponctuer une séance de séduction volontairement très cliché...

Le titre de la pièce est tout aussi chargé de sens : *Tarzan Boy* est une chanson du groupe Baltimora, dont Melquiot fait quasiment le résumé des enjeux de la pièce, de son adolescence, de son départ de Modane. La chanson *Tarzan Boy* devient à la fin de la pièce l'hymne de l'exil et de la séparation. On « entend » chanter Jimmy McShane, surnommé « l'homme d'un seul tube » puisqu'il décède du SIDA peu de temps après le succès retentissant de *Tarzan Boy* à l'été 1985 : « *Jungle life, I'm far away from nowhere / On my own like Tarzan Boy [...] / I sit and wonder, does the message get to you ?* »^[1]. Dans le refrain ponctué du légendaire cri de Tarzan, le cri de la liberté et du mythe de l'homme sauvage dans la jungle de la vie, le chanteur demande alors avec insistance : « *Gimme the other chance tonight [...] gimme the other world* » (donne-moi une autre chance soir, donne-moi un autre monde), et chez Melquiot cette prière s'apparente aux mots que Lui n'a pas réussi à dire à Betty, son amour de jeunesse, en cette dernière entrevue où il n'a pas réussi à se déshabiller, où ils n'ont pas fait l'amour, où Betty était d'un coup « trop » belle, inaccessible. Mais à l'inquiétude du jeune homme, une autre voix répond : « *Jungle life/ You're far away from nothing/ It's all right/ You won't miss home* » (Jungle Life, tu es loin de tout, tout va bien, la maison ne manquera pas). Ce que la chanson immortalise ici, c'est ce fragile moment de la décision, du départ, l'appel de la vie « dans la jungle ». Pour Jimmy McShane, cette revendication prenait en 1985 les couleurs d'un *coming-out* homosexuel ; et pour « Lui », avatar de Melquiot, l'identification à ce Tarzan Boy pris entre deux mondes réactive un état éphémère du moi, le moment où l'enfance est déjà perdue pour de bon et le futur encore incertain.

Le drame réel de la pièce *Tarzan Boy* se situe dans cette confrontation : la chanson permet à la fois de rappeler ce moment perdu et aussi d'en faire le bilan, de mettre en perspective ce passé manqué et le présent de la narration théâtrale. Par sa nature plastique qui la maintient comme un chat de Schrödinger dans un état d'ubiquité temporelle, la chanson entendue à la radio permet ce palimpseste de situations, qui nous fait voir tous les âges contenus dans l'instance narratrice du texte : l'adolescent et l'homme, superposés comme autant de couches qu'il y a eu d'écoutes répétées de la chanson, capables de se parler les uns aux autres dans cet espace-temps étrange. La

radio semble ouvrir un nouvel espace de dialogue avec soi-même, en fusionnant les temporalités.

D'une manière semblable, Melquiot continue d'explorer cet empilement temporel via la chanson en se concentrant cette fois autour d'un seul titre : *The ballad of Lucy Jordan* de Marianne Faithfull, qui donne son titre à sa pièce. Une certaine femme nommée Lucy Jordan est morte ; son fils, Ari, la découvre sans vie dans son fauteuil en moleskine, un après-midi, et entreprend alors de la porter sur son dos jusqu'à l'hôpital en traversant une ville anonyme sous la pluie. La pièce se construit autour d'un long monologue d'Ari entrecoupé de dialogues étranges avec un personnage nommé le Grand Chauve, assimilé à la Mort, et de scènes de son enfance avec sa mère, dans le pauvre petit appartement morose au-dessus du périphérique où ils ont habité ensemble depuis la défection du père. Le cœur de Lucy est à l'arrêt comme le diamant du pick-up qui continue de tourner à vide dans le sillon du disque – ce sillon qu'on nomme « *in the groove* », la trajectoire d'une infinité de possibles réécoutes et de nostalgies – et Ari se lance alors dans un acte de convocation :

Tu reposes le diamant du pick-up sur le bord du disque.

Des milliers de fois tu as répété ce geste, jusqu'à t'en absenter parfaitement, jusqu'à l'oublier, ne retenir que les premières notes de la chanson, posées sur un silence brut et absent tu allais t'asseoir dans ton fauteuil de moleskine comme tu t'assois à l'instant, à côté de ta mère morte, à ne rien vouloir, rien pouvoir sinon être là avec sa chanson à elle, la seule possible. Belle lurette que les crooners et les opéras, elle avait tiré un trait dessus, Lucy.

Sa chanson à elle, qui ne savait pas énoncer son titre, ni le nom de la chanteuse.

"The ballad of Lucy Jordan" par Marianne Faithfull.

On entend les premières notes de la chanson de Marianne Faithfull s'élever entre les craquements du vinyle.

Tu t'assois dans ton fauteuil de moleskine, tu ne sais plus qui a posé le diamant sur le bord du disque.

Tu sais, ça ne la ramènera pas. (Melquiot, 2003, p.80-81)

The ballad of Lucy Jordan, qui semble résumer tout ce que sa mère était, tout ce qu'ils ont vécu ensemble, tout ce qu'ils n'ont pas réussi à se dire, hante Ari alors qu'il transporte sa mère sur son épaule à travers la ville en pluie. *The ballad of Lucy Jordan* se transforme effectivement en « la dernière balade de Lucy Jordan », une ultime marche vers la mort accompagnée de loin en loin par la voix de Marianne Faithfull, qui commence dans l'appartement, et se poursuit échappée des portes battantes d'un bistrot dans la rue. La radio est un fil discret qui maintient mystérieusement le brouillement temporel. Qu'est-ce qui a produit cette identification si parfaite pour Lucy ? « Elle y croyait dur comme fer ma mère que c'était écrit pour elle » dit Ari (Melquiot, 2003, p.81). On assiste ici à une sorte de métonymie absolue : Lucy Jordan est-elle progressivement devenue la chanson qui porte son nom, au point d'en faire comme la narration de sa propre vie jusqu'à sa mort, ou s'est-elle identifiée à cette chanson parce qu'elle semblait, dès le départ, « pour elle » ? Qui a déteint sur qui ? Comment savoir, dans un monde habité par la radio, si la chanson est parfaite pour le moment que l'on vit, ou si l'on s'accroche au pouvoir des chansons pour mettre sa vie en récit ? Fait étonnant également : cette identification aux paroles est quasiment inconsciente, puisqu'à part la similitude des prénoms, Lucy Jordan ne sait pas prononcer le nom de la chanteuse, ni le titre, on peut donc supposer qu'elle ne comprend pas l'anglais et que le sens des paroles lui demeure inconnu. L'essentiel n'est sans doute pas là, ou plutôt, l'essentiel se diffuse par d'autres moyens : l'écoute répétée, obsessionnelle de « sa » chanson semble avoir progressivement fait infuser celle-ci en Lucy Jordan, dépassant les incompatibilités de langage, pour aller directement vers le fond des choses.

Comme dans *Tarzan Boy*, la radio permet la fusion des temps. Dans la première partie de la pièce, deux images s'entrechoquent en permanence : les scènes de la vie passée d'Ari et sa mère, au son de Marianne Faithfull dans le petit appartement – là encore, les morts reviennent fixés par l'enregistrement – et la réalité terrible, alors que le pick-up bute dans le sillon du disque arrivé à son terme, Lucy Jordan morte et froide dans son fauteuil en moleskine. Est-ce qu'en remettant le disque en route, le cœur pourrait repartir ? « Tu ne la ramèneras pas », c'est implacable. Si le passé revient, il ne peut pas pour autant être modifié ; dans le cas de ces deux pièces, il n'est pas possibilité d'action, mais permet seulement de mettre en relation des espaces-temps séparés. C'est un moyen de dire adieu quand on n'a pas su le faire, au présent du théâtre.

Message personnel

Dans d'autres cas, la présence de la radio se fait plus directement active. Il ne s'agit plus seulement d'empiler des temporalités et de retrouver des versions passées de soi-même, mais de jouer le rôle d'une véritable voix signifiante au sein du drame. La nature

fantomatique de la chanson récurrente n'occupe pas seulement le rôle du palimpseste temporel ; dans le présent théâtral, elle s'incarne parfois comme une entité à part entière, un personnage sans corps, capable de délivrer des messages au présent, sans faire appel à la mémoire des personnages. Le fait de n'être « qu' » une voix renforce même son pouvoir : comme le souligne Jean-Pierre Martin dans son travail sur la « bande sonore » (Martin, 1998), qui met en lien l'écriture littéraire moderne avec le monde sonore et ses nouveaux rythmes, la voix possède une relation puissante au sacré et à la divination. Diaboliques ou angéliques, les voix guident, menacent, inspirent, détournent, elles sont la manifestation de l'invisible, de ce qui ne peut avoir de corps dans notre monde physique. Ce sont les voix des saints de Jeanne d'Arc comme celle du diable dans la tentation au désert, la petite voix du vice ou de la morale qui habitent nos consciences, le chant des sirènes, la voix de la Pythie. Malgré la distance des technologies médiates de la radio ou de l'enregistrement, celles-ci travaillent à abolir la distance entre proche et lointain pour nous donner l'illusion que la voix est là, dans notre oreille ou dans notre cuisine, une présence magique capable de délivrer des messages qu'il s'agira de décrypter. Jean-Pierre Martin voit dans cette ère de la radio une infiltration de l'Autre dans nos vies : il désarticule notre propre discours et nous rend plus sensibles à l'écoute d'autres voix dans nos voix. Il est aussi impossible de s'en défendre : l'ouïe est un sens animal, l'un des premiers à se développer chez l'enfant dès le ventre de la mère, celui qui nous maintient en alerte et compense les yeux que nous n'avons pas derrière la tête. « Parce que les oreilles n'ont pas de paupières », comme l'affirme Pascal Quignard, nous ne pouvons nous protéger de cette invasion du son, qui se présente alors comme une instance avec qui il va falloir dialoguer. « Tout son est l'invisible sous la forme du perceur d'enveloppes. [...] Ce qui est entendu ne connaît ni paupières, ni cloisons, ni tentures, ni murailles. Indélimitable, nul ne peut s'en protéger » (Quignard, 1998, p.107-108). Le théâtre contemporain écrit lui aussi à partir de cette réalité.

La radio joue un rôle important dans la pièce *Mousson (Monsun)* d'Anja Hilling, publiée en 2005. L'élément central consiste en la mort de Zippo, un petit garçon de huit ans, renversé par une voiture alors qu'il sortait de la boulangerie de la belle Coco. Celle qui l'a renversé s'appelle Mélanie, elle était justement en train d'envoyer un message vocal à Coco pour lui annoncer qu'elle souhaitait rompre avec elle, épuisée de leurs multiples tentatives manquées d'avoir un enfant par insémination artificielle. La mère de Zippo, Paula, découvre que pendant cet événement tragique son mari Bruno la trompait avec son assistante. Tous ces personnages se voient alors liés par la mort du petit garçon, le cataclysme déclencheur qui constitue le point aveugle de la pièce, et qui va conditionner toutes les relations entre eux.

La pièce s'ouvre sur Paula seule dans sa cuisine. Les lecteur·ices ignorent encore qu'elle revient de la morgue où elle a vu le corps de son fils. La radio diffuse la chanson des Mamas and the Papas, *Dream my little dream of me*, aussi bien dans la cuisine de Paula

que dans la boulangerie de Coco. La chanson semble alors créer un lien mystérieux entre les deux femmes au sujet de la maternité : d'un côté, la mère qui a perdu son fils, de l'autre, celle qui pour la première fois est parvenue à garder un enfant. Rien n'est une coïncidence chez Anja Hilling où tout est relation, écho, réminiscence. Dans la juxtaposition de ces deux scènes, tout le sens de *Mousson* se noue : ce « *little dream of me* » est aussi une forme d'anticipation sur les événements qui les attendent ; car le chemin de guérison pour Paula et Coco – deuil pour l'une, rupture pour l'autre – passera aussi par leur histoire d'amour.

Plus loin dans le texte, c'est une autre chanson qui vient faire le pont entre Paula et Coco, toujours à distance, toujours dans l'ignorance l'une de l'autre. Cette fois-ci c'est la véritable scène de rupture entre Coco et Mélanie : l'aube n'est pas encore là et Coco est en train de préparer la pâte à pain pour la journée. La didascalie précise le contexte : « En fond sonore, musique venant de la radio. En sourdine. Une chanson qui convient pour la nuit. *Purple Rain* convient » (Hilling, 2011, p.32). Mélanie dit maladroitement adieu à Coco, elle part au Vietnam tourner un documentaire. Dans la scène suivante, Paula est éveillée elle aussi, et écoute aussi *Purple Rain* chantée par Prince : la voix du chanteur fait le lien entre les deux scènes, et les messages secrets qui circulent d'une scène à l'autre. Dans les deux cas, la scène se termine en effet sur la même conclusion pour Coco et Paula : « je suis partie », affirme déjà Coco ; « faut que je parte d'ici », conclut Paula.

Le choix de *Purple Rain* n'est pas innocent. Chanson culte du non moins culte chanteur Prince, elle joue, comme tous les bons tubes, de son ambiguïté. Cette « pluie pourpre » n'est jamais expliquée, on ne sait s'il s'agit d'une pluie sanglante, une vision apocalyptique de fin du monde comme semblent parfois l'indiquer les références bibliques disséminées dans les paroles, ou bien quelque chose de plus mystérieux, un autre monde possible en compagnie d'une personne aimée : « *I only wanted to see you laughing in the purple rain* », « je voulais seulement te voir rire dans la pluie pourpre ». Dans le cadre de *Mousson*, l'évocation de cette pluie étrange prend un autre sens. Au Vietnam, Mélanie subira en effet la mousson, cette pluie inconnue des Européens, continue et absolue, qui dure des jours sans s'arrêter. Et comme par capillarité, par relation poétique, l'Europe aussi se trouvera ensevelie sous les eaux, comme le dit la speakerine :

Crachin persistant à Prague. Orage et rafales de vent à Moscou. Ça dégouline des cils. Un raz-de-marée inonde l'Ecosse. Au Vietnam de nombreux habitants ont perdu leur toit. Quelle pluie. Je me sens comme du pavot sauvage. Qui ouvre grand sa gueule écarlate dans les champs. C'est comme ça que je me sens. Une nouvelle naissance. (Hilling, 2011, p.67)

La pluie ravage et abreuve du même coup, elle est l'étape nécessaire du chagrin avant la reconstruction. Et dans les deux cas, la chanson fonctionne comme un appel crypté entre les deux femmes, au travers de la voix de Prince qui dit : « *Purple Rain, Purple Rain/ If you know what I'm singing about up there/ C'mon and raise your hand* » (Pluie pourpre, pluie pourpre/ Si tu sais de quoi je chante ici même/ Viens, tends ta main). Paula et Coco vont entendre cette injonction et se rejoindre au bord de la mer baltique, sans le savoir, pour vivre une nouvelle histoire d'amour et dépasser le scandale de la mort de Zippo. La langue d'Anja Hilling reste mystérieuse, hantée de béances et de non-dits, où peut s'engouffrer une voix concurrente pour remplir les sentiments informulés et les situations extrêmes. La radio sert de révélation, presque d'oracle pour ces deux femmes ; elle joue le rôle d'un personnage parallèle, à qui la voix de la speakerine entendue de loin en loin donne un corps imaginaire, une autre femme qui délivre ses messages sous forme d'énigmes, comme une Pythie moderne.

C'est l'énigme radiophonique qui berce aussi une autre pièce d'Anja Hilling, *Anges*. Le fantôme d'intrigue policière qui plane sur le texte se noue autour d'une chanson : *Paradise by the Dashboard Light*, de Meat Loaf. Le personnage de Hardy est hanté par le souvenir d'un crime : il a vu une femme se faire tuer par son amant sur une plage en Pologne. Depuis, il ne peut oublier cette plage, ce meurtre et sa culpabilité de ne pas avoir pu sauver la femme. Hardy est tatoueur ; il propose à Asta, la barmaid du bistrot où il a ses habitudes, de lui graver un motif dans le dos. Ce sera l'image de cette scène traumatique à laquelle il a assisté, et Asta précise que la durée de la séance de tatouage dure « *huit minutes et vingt-cinq secondes. C'est exactement la durée d'une chanson de Meat Loaf* » (Hilling, 2009, p.30). Cette chanson est la clé : elle fait naître le tatouage, comme si elle s'inscrivait directement dans la peau – analogie similaire avec le sillon du disque, que l'on « grave » avec la musique et/ou le souvenir, et que le diamant du pick-up parcourt comme l'aiguille du tatoueur. Là encore, comme avec Lucy Jordan, la mémoire est restée bloquée « *in the groove* ».

Au deuxième acte, nous revenons dans les dunes polonaises. Le paysage est le même que celui qui orne désormais le dos d'Asta : la scène de crime. Deux amants, Elisabeth et Olaf, y sont allongés dans le sable, avec un petit transistor, qui diffuse – évidemment – la fameuse chanson de Meat Loaf. C'est l'occasion d'entrer un peu plus avant dans la citation, et de comprendre intimement le sens de cette clé :

Des haut-parleurs s'échappe une chanson qui clapote sur le sable. Meat Loaf chante à nouveau. Paradise by the Dashboard Light, mais seulement les dernières minutes. Puis le silence.

Stop right there/ I gotta know right now

Before we go any further

Do you love me/ Will you love me forever

Do you need me/ Will you never leave me

Will you make me happy for the rest of my life ...

Let me sleep on it

Baby baby let me sleep on it (Hilling, 2009, p.49).

La chanson de Meat Loaf est en fait en résonance directe avec la situation que sont en train de vivre Elisabeth et Olaf. Dans la chanson, il est question d'un jeune couple de dix-sept ans à l'aube de leur première nuit d'amour ensemble, dans une voiture. Mais juste avant de conclure, la jeune fille arrête son amoureux et lui pose la question fatidique (nous traduisons) : « arrête-toi/ J'ai besoin de savoir maintenant/ avant d'aller plus loin/ Est-ce que tu m'aimes/ Est-ce que tu m'aimeras pour toujours ». Ce à quoi le garçon répond : « laisse-moi dormir dessus, baby, laisse-moi dormir dessus ». Le choix de cette chanson pour leur soirée sur la plage va porter malheur à Elisabeth et Olaf, puisque celle-ci se lance le même défi que la femme de la chanson : mettre son amant à l'épreuve sur la durabilité de son amour. Tout le secret est là, dès la chanson de Meat Loaf, dans ce serment impossible à tenir. C'est peut-être cela le véritable crime auquel Hardy a assisté sur cette plage. Elisabeth n'est pas morte, c'est seulement l'amour qui a disparu ; d'ailleurs, elle est aussi une cliente du bar d'Asta.

Une fois cette chose posée, quelque chose de l'ordre d'un transfert s'établit entre Elisabeth et Asta. Elisabeth, qui comme le formule Asta, « *a peur de mourir sans personne pour se souvenir d'elle* » (Hilling, 2009, p.66), est touchée du « sacrifice » que la barmaid a consenti pour elle, en acceptant de porter la blessure de cet abandon amoureux sous la forme d'un tatouage. De façon presque christique, Asta porte la plaie de l'autre, en acceptant que la chanson lui écorche le dos. Mais Asta n'appelle pas cela une promesse : « plutôt un prétexte [...] pour te rencontrer » dit-elle à Elisabeth – elle s'est laissée marquer par Elisabeth, par sa chanson. Comme dans *Mousson*, c'est dans l'amour féminin que réside la guérison de la blessure. La radio y joue le rôle d'un passeur d'énigmes, un Sphinx étrange qui délivre ses messages dans le vide et nous les laisse, aux personnages comme aux lecteur-ices, à décoder. Faux fond sonore innocent,

elle est comme la lettre volée d'Edgar Poe : la solution s'étale sous nos yeux si nous savons lui prêter oreille, et c'est dans les éléments d'ambiance les plus banals que le sens de l'existence s'écrit discrètement.

Agir et transformer

Dans certains textes, le rôle de la radio devient alors prépondérant : elle ne se contente plus de diffuser des messages cryptés laissés là pour l'analyse, elle devient actrice à part entière, ferment de changement et d'action pour les personnages. Là encore, elle intervient le plus souvent dans le cadre le plus marginal, auprès de personnages exclus, notamment exclus du système du langage. En se constituant comme la seule voix capable de les atteindre, elle inverse les dynamiques de pouvoir : c'est parce qu'elle emprunte une autre voix que les formes traditionnelles qu'elle peut atteindre son but, et générer une réelle possibilité d'action pour des personnages privés de l'accès aux mots ou au mouvement. Elle se constitue en réelle force dialectique.

Nous pensons ici au texte *Road*, par Jim Cartwright, créé en 1986. L'action se situe dans une petite ville ouvrière du nord de l'Angleterre, frappée par la misère et le chômage des années Thatcher. Guidé·es par le personnage de Scullery qui tient autant du narrateur que du sans-abri alcoolique, les lecteur·ices circulent de maison en maison dans ce quartier populaire, où se succèdent des scènes de problèmes familiaux, de tentatives de séduction ratées, de disputes, de rêves brisés, le tout non sans une note d'humour noir. La radio y est omniprésente, résultat d'une colonisation du domaine de l'intime qui dans les années 1980 est tout à fait installée : on écoute de la musique au pub, chez soi, sur un petit transistor dans la rue comme le fait Scullery. La musique enregistrée y est l'accompagnatrice des moments collectifs, des rêveries solitaires, des petites humiliations, des fantasmes impossibles. Elle pourrait n'être réduite qu'à ce grand abrutissement festif contre lequel s'insurgeront nombre de théoriciens, à commencer par Adorno, qui considère la musique moderne diffusée à large échelle comme une simple dépendance sociologiquement tolérée, comme la cigarette ou l'alcool – « le stimulus d'une gaieté sans fondement », « l'illusion d'immédiateté dans un monde complètement médiat » (Adorno, 2009, p.52-53). Et c'est parfois le cas dans *Road*, qui ne manque pas d'ironie sur l'exacerbation de la solitude et de la laideur du monde que crée le contact avec la positivité lumineuse des chansons de radio, inconscientes de la misère où elles atterrissent – encore un effet du scandale de l'enregistrement déterritorialisé. Mais Jim Cartwright offre à la fin de son texte un autre éclairage sur les potentialités de la radio.

Dans la dernière scène de *Road*, quatre personnages (Eddie, Brink, Carol et Louise) sont réunis pour une soirée un peu minable. Les deux hommes flirtent avec les deux femmes, sans beaucoup de finesse, les conversations sonnent creux, le seul but de la soirée semble être la satisfaction d'un vague désir sexuel. Mais à un moment, quelque chose se brise. Carol s'insurge de tous ces tours et détours pour des hommes qui les considèrent comme des quasi-prostituées. Face à l'agacement de Carol, Eddie promet alors quelque chose de nouveau, de différent, et les quatre personnages écoutent sans rien dire *Try a little tenderness* par Otis Redding (nous traduisons) :

« *Brink met un doigt sur sa bouche pour la faire taire. Silence. Dans le silence, on entend le petit bruit de craquement des vieux vinyles. C'est Try a Little Tenderness de Otis Redding. Le volume est très fort. La musique se termine. Eddie démarre* » (Cartwright, 1997, p.81).

Là encore, il s'agit de se mettre dans le sillon, « *in the groove* ». Mais alors que les innombrables réécoutes nostalgiques de *The ballad of Lucy Jordan* n'ont abouti qu'à toujours plus de solitude pour la défunte mère d'Ari, ici, l'ultime réécoute de ce titre fait éclater le ton de la pièce, le rapport au langage, les personnages, l'espace-temps. Cartwright fait mentir les détracteurs de la musique populaire diffusée à grande échelle, et il crée une véritable opération magique de convocation. Brink et Eddie n'ont pas choisi n'importe quelle chanson pour leur acte vaudou : ils convoquent une chanson très particulière dans l'histoire de la musique, liée à un *live* historique. La version d'origine de *Try a Little Tenderness* est chantée par Bing Crosby en 1933 : c'est un titre de jazz cool et sentimental, très « blanc », très inoffensif, le titre parfait pour une *desperate housewife* en quête de tendresse de la part de son mari absent. Mais ici, c'est de la « *real down there soul* » comme dit Brink. Cartwright ne choisit pas au hasard, c'est la version remaniée chantée par Otis Redding en 1966, rendue célèbre par son grand *live* du festival de Monterey, au pic du mouvement *soul*, où Redding finit son concert par cette chanson, à genoux, les mains en prière. La tendresse qu'il demande, ce n'est pas que pour la femme négligée par son mari : en 1967, dans un contexte de lutte pour les droits civiques, cette prière se fait la voix de toute la jeunesse afro-américaine qui demande plus de considération, plus de douceur dans les rapports humains. Ce n'est pas anodin que Brink et Eddie semblent se reconnaître dans cet appel à la tendresse : c'est un mot exclu de leur réalité, une fenêtre qui leur est étrangère. Pourtant, l'écoute silencieuse de la musique est l'occasion d'un véritable déchaînement de parole et de prise de conscience, et l'acceptation d'une sensibilité toute nouvelle, cachée au fond de soi. « Il faut que je m'arrête maintenant parce que je pleure des vraies larmes, mais à l'intérieur. Des larmes d'homme », avoue Brink (nous traduisons – Cartwright, 1997, p.82).

Pour les femmes, il s'agit davantage d'une revendication, celle d'avoir droit elles aussi à

la beauté et à la douceur – toutes ces choses qui semblent « trop bien » pour elles, trop éloignées de la misère dans laquelle elles se trouvent engluées. Carol demande (nous traduisons) : « Où sont les belles fringues ? Elles se sont barrées ! Où est la douceur ? Elle est devenue dure ! Je veux marcher du côté de la douceur. Je veux être propre. Nettoyée. Vaporise-moi avec quelque chose qui sent bon, vaporise-moi » (Cartwright, 1997, p.82-83). Et de son côté, Louise exige le droit aux rêves raffinés, aux miracles, aux grandes espérances (nous traduisons) :

Cette chanson, elle parle tellement de choses pures qu'elle donne envie de pleurer. [...] Quand ce type chante sur ce disque, là, on monte le drapeau. Parce qu'il te rappelle ces sentiments que tu oublies tout le temps. Les sentiments importants. [...] Je veux la magie et les miracles. Je veux qu'un Jésus vienne, et qu'il change tout à nouveau, et qu'il nous montre le monde invisible. [...] Je veux qu'on soulève la surface et je veux tout l'or et les diamants et les lumières étalées sur le trottoir. J'ai jamais tenu le crachoir comme ça dans ma vie et je suis contente de l'avoir fait. Si je continue à crier, peut-être que d'une certaine façon j'en réchapperai. (Cartwright, 1997, p.83)

Entre tous ces personnages en quête de beauté, la chanson a eu un effet commun, celui de rendre la parole. Brink et Louise verbalisent ainsi tous deux le fait de n'être pas du genre causant, et d'être surpris par le torrent de paroles déclenché par Otis Redding : « moi, je suis censé être du genre sombre et silencieux, mais c'est pas vrai », confie Brink, tout comme Louise qui avoue être « du genre calme », et que les gens la croient même sourde et muette. Ce qui est dur, c'est de pouvoir accéder à la parole, au vocabulaire, à tous ces mots qui leur semblent interdits, et il semblerait que le seul mot de « tendresse » (*tenderness*) ait eu le pouvoir de leur rendre l'accès à d'autres mots, comme « *pure* », « *miracles* », « *invisible* », « *finery* », tout cet envers de l'existence qui est aussi précieux et doré que l'existence paraît fade et grise (« *gold* », « *jewels* ») et enfin, toutes les nuances de la douceur – « *mild* », « *soft* », « *sweet* ».

« J'ai de grands rêves, vous savez ? », s'exclame Louise, et cette fois-ci, la traversée dans le sillon du disque semble avoir permis une vraie sortie de route. Au moins pour un moment, le diamant du pick-up ne tournera plus à vide, dans le petit bruit de craquement caractéristique de la fin du disque. Quelque chose a pu avoir lieu, au moins dans l'espace du langage : Cartwright offre à ses personnages quatre monologues magnifiques, complètement différents du reste des dialogues du texte. D'une marginalité à l'autre, Otis Redding semble leur avoir fait passer comme un signal révolutionnaire : sur les ondes ou via l'acte magique de l'enregistrement, c'est un message de révolte qui circule, et qui est immédiatement reconnu de ceux pour qui il est écrit.

La musique enregistrée est devenue un élément central de notre univers moderne et contemporain. La radio nous suit de la cuisine à la rue, du bar au magasin, comme Marianne Faithfull qui semble suivre Ari dans sa marche d'adieu. Elle se mélange à notre langage, s'infiltré dans nos souvenirs, voudrait parfois donner l'air de raconter quelque chose, d'envoyer un message, de parler à notre place. Les auteur·ices de théâtre contemporain se saisissent de cette réalité pour en faire un élément dramatique supplémentaire, un objet de contexte quasi scénographique qui s'élève dès l'écriture au rang de personnage potentiel, de sujet d'un dialogue, d'instigateur d'une action dans des textes marqués par l'impasse du drame. Elle ouvre de nouveaux espaces de dialogue possibles, en bousculant la temporalité et les instances de parole.

Le musicologue britannique Philip Tagg, fondateur de l'Association internationale pour l'étude de la musique populaire, affirme ainsi qu'il ne faut pas juger les chansons de variétés comme n'importe quel autre objet : si la notion d'œuvre est bousculée, les critères esthétiques « platoniciens » du beau et du bon le sont également, car il s'agit de réfléchir à des objets présentés sous une forme non écrite, diffusée de manière massive pour des groupes sociaux très hétérogènes, et qui demeurent des marchandises avec un certain objectif de rentabilité. Cependant, cela ne doit pas priver ces musiques d'une analyse, qu'elle soit sociologique, musicologique ou dans notre cas, littéraire, esthétique, théâtrale :

Analyser les musiques populaires devrait aussi être vu comme un acte militant [...] contre la tendance schizophrène de la société à interdire les contacts entre le verbal et le non verbal, l'explicite et l'implicite, le public et le privé, le collectif et l'individuel, le travail et le loisir. Analyser les musiques populaires consiste à prendre au sérieux ce qui nous divertit (Tagg, 2022, p.53).

Pour Anja Hilling, Fabrice Melquiot et Jim Cartwright, il s'agit de se saisir de ce nouvel objet pour en faire un terrain de jeu autour des voix théâtrales. Face à une parole de premier plan qui s'effrite parfois, ils et elle empruntent des chemins de traverse pour ouvrir de nouveaux espaces d'imaginaire, de récit parallèle et mystérieuses correspondances.

Bibliographie

- ADORNO, Theodor Wiesengrund (2009). *Introduction à la sociologie de la musique : douze conférences théoriques*. Genève : Contrechamps.
- ANGEL-PEREZ, Elisabeth, (2006). *Spectropoétique de la scène. Sillages critiques [En ligne], no 8*.
- BENJAMIN, Walter (2011). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia.
- CARTWRIGHT, Jim (1997). *Plays 1*. Londres : Methuen Drama.
- GAYRAUD, Agnès (2018). *Dialectique de la pop*. Paris : La Découverte.
- HENNION, Antoine & LATOUR, Bruno (1996). L'art, l'aura et la technique selon Benjamin, ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois... *Les cahiers de médiologie*, no 1, pp. 235-241.
- HILLING, Anja (2009). *Anges: la blessure, le cœur et les pensées*. Paris : Ed. théâtrales.
- HILLING, Anja (2011). *Mousson*. Paris : Éd. théâtrales Maison Antoine Vitez.
- LARRUE, Jean-Marc (2017). De l'audible à l'aural : les avancées des études sonores en théâtre. *Revue Sciences/Lettres [En ligne]*, no 5.
- LARRUE, Jean-Marc (2021). Où en sommes-nous et où sommes-nous ? L'intermédialité, le théâtre et le reste. *Communication & langages*, no 208-209, pp.115-134.
- MARTIN, Jean-Pierre (1998). *La bande sonore: Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*. Paris : J. Corti.
- MELQUIOT, Fabrice (2003). *Autour de ma Pierre, il ne fera pas nuit / La dernière balade de Lucy Jordan*. Paris : l'Arche.
- MELQUIOT, Fabrice (2010). *Modane*. Paris : L'Arche.
- QUIGNARD, Pascal (1998). *La haine de la musique*. Paris : Gallimard, « Folio ».
- REYNOLDS, Simon (2012). *Rétromania : comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*. Marseille : le Mot et le Reste.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2008). Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique. *L'Annuaire théâtral*, no 43-44, pp.103-112.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2004). Un nouveau partage des voix. *Etudes théâtrales*, no 31-32.
- TAGG, Philipp (2022). *L'analyse des musiques populaires : théorie, méthode et pratique. Penser les musiques populaires*. Paris : Editions de la Philharmonie.

Notes

¹ « Jungle life » fait référence à la fois à la vie dans la jungle, la vie sauvage à l'image de la figure de Tarzan, mais aussi à la vie comme une jungle dont il faut s'extraire. Nous choisissons de laisser l'expression telle quelle dans une traduction : « Jungle life, je suis loin de tout/ Seul comme Tarzan/ Je me demande : mon message arrivera-t-il jusqu'à toi

? »