



RadioMorphoses

n° 4 / 2019

Andrée CHAUVIN VILENO

*Pierre-Marie Héron, Françoise Joly et Annie Pibarot (dir.),
Aventures radiophoniques du Nouveau Roman, Presses
universitaires de Rennes, collection «Interférences», 2017.*

Avertissement

Les contenus de ce site et de ce document relèvent de la législation française sur la propriété intellectuelle et sont la propriété exclusive de l'éditeur. Les oeuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Tous droits réservés ©

Andrée CHAUVIN VILENO

**Pierre-Marie Héron, Françoise Joly et Annie Pibarot (dir.),
Aventures radiophoniques du Nouveau Roman, Presses
universitaires de Rennes, collection «Interférences», 2017.**

Issu des travaux d'un colloque tenu en 2015, l'ouvrage collectif *Aventures radiophoniques du Nouveau Roman* prend avec succès le parti d'explorer les relations entre création littéraire et création radiophonique à travers le prisme à la fois historique et esthétique du Nouveau roman, sans accorder pour autant à cette étiquette contestée de valeur rigide, mais en saisissant l'occasion de capter une période où œuvres et médium entrent en forte résonance.

L'intérêt du volume dirigé par P.-M. Héron, F. Joly et A. Pibarot est triple : il rassemble une documentation précieuse sur les productions et leur contexte ; il conduit une réflexion sur la poétique des écrivains et sur le rôle que l'écriture pour la radio ou à la radio a eu sur l'évolution de leurs œuvres ; il apporte son éclairage sur un phénomène d'intermédialité en mettant en relief les spécificités et la dynamique de la radiophonie.

Le volume est organisé en trois parties, encadrées par une introduction de P.-M. Héron qui pose l'arrière-plan historique et situe les écrivains, les œuvres et les instances de production à la fois chronologiquement et esthétiquement et une conclusion de P.-M. Héron et A. Pibarot qui poursuit la réflexion sur les leviers de l'implication des auteurs, sur leur contribution au médium et particulièrement au genre de la pièce radiophonique, et sur la singularité du traitement narratif et de la réflexivité qu'ils ont introduits. Outre la bibliographie, un répertoire des productions radiophoniques par auteur complète l'information.

Les trois parties successives *Parcours*, *Œuvres*, *Lieux* choisissent des angles différents avec des effets d'échos et de complémentarité. *Parcours* comporte six chapitres consacrés chacun à un écrivain et à sa trajectoire du point de vue de sa relation à la radio. *Œuvres* en compte six qui procèdent à un zoom sur certains des textes de cinq des écrivains précédemment présentés (plus un autre) en s'attachant à la genèse, aux variantes, à la réception de leurs productions. Dans ces deux sections, où les chapitres sont relativement indépendants les uns des autres, le lecteur a loisir de s'affranchir de la linéarité. *Lieux*, composée de trois chapitres, privilégie la présentation des chaînes de diffusion anglaise (BBC) et allemande (SDR) et de leurs programmes, en précisant les circonstances et les acteurs.

Signalons le statut particulier de trois contributions émanant d'acteurs directs du processus de création radiophonique à divers titres, contemporains de la période considérée : i) un entretien avec Michel Butor qui revenait en 2002 sur la genèse et la structure de ses deux premières créations radiophoniques (1^e partie), ii) un témoignage de l'historien d'art Werner Spies, protagoniste majeur de la collaboration de la SDR avec les auteurs français (3^e partie), iii) une étude au ton très personnel d'un compositeur et producteur à France-Culture, Christian Rosset qui a coréalisé certaines créations d'Ollier (2^e partie).

Le Nouveau Roman définit ici plus un « air du temps » et une ambiance intellectuelle qu'un groupe dont la consistance et l'unité sont très discutées. Cette mouvance littéraire permet un centrage sur une période témoin « le moment collectif de plus grande production de tous

les auteurs pour le média radiophonique » qui commence dans les années 60 et pour certain.e.s se poursuit sur le long terme.

Les « lieux » retenus dans la troisième partie de l'ouvrage sont la Grande Bretagne avec la création en 1946 du Third Programme de la BBC, à forte ambition culturelle et artistique, et les orientations du Süddeutscher Rundfunk, station allemande régionale, mais avant-gardiste et internationaliste, qui développe le genre du nouveau *Hörspiel* (littéralement jeu pour l'oreille).

Carrie Lanfred se penche sur les archives de la BBC telles que la correspondance ou les rapports d'audience pour retracer l'histoire de la collaboration avec les auteurs français de 1957 à 1986, et met en lumière, le rôle déterminant de certains producteurs (comme Barbara Bray, amie de Beckett, éditrice et traductrice), celui de la direction qui agrée ou non les propositions d'adaptation ou de commande, ainsi que celui des auditeurs dont les avis sont consignés.

Wener Spies, ainsi que Françoise Joly et Béatrice Nickel, évoquent la politique de diffusion et de commande d'œuvres par le SDR à partir de 1961 auprès d'auteurs « sans expérience du théâtre radiophonique » et les échanges avec la RTF/ORTF en France. Cette activité est à replacer dans le contexte culturel philosophique et littéraire du Groupe de Stuttgart, favorable aux expérimentations, avec notamment la figure de Max Bense.

Les trois chapitres consacrés aux lieux font abondamment référence aux auteurs et aux œuvres abordés dans les deux premières parties, mais paradoxalement la RTF/ORTF (chaîne nationale aux multiples programmes) n'a pas de chapitre dédié même si les personnalités de pionniers et de producteurs (Paul Gilson, Jean Tardieu, Pierre Schaeffer, Lily Siou, Alain Trutat, Lucien Attoun...) sont mentionnées dans tout l'ouvrage comme des éléments d'une histoire restant à faire (p. 28).

Les deux premières parties du livre s'attachent aux auteurs et aux œuvres qui développent des créations radiophoniques généralement à l'initiative des acteurs professionnels de la radio. La première partie permet de réfléchir à la manière dont l'aventure radiophonique fait sens dans le parcours des principaux auteurs. Elle est recoupée par la deuxième partie qui en choisissant certaines œuvres précise leur teneur, leur trame, les circonstances de diffusion.

Les critères du nombre des œuvres radiophoniques et de la longévité des auteurs ne sont pas les seuls à considérer car la nature de ces productions intervient également. D'après Héron, Simon et Robbe-Grillet, les moins investis, se limitent à une ou deux adaptations de leurs œuvres alors que Butor et Sarraute peuvent être situés dans une position médiane avec des orientations génériques différentes. Quant à Pinget, Ollier, Beckett, Thibaudeau (ce dernier non membre du Nouveau roman) et Wittig (celle-ci ne figurant pas dans le répertoire final), ce sont des auteur.e.s à la fois d'œuvres « nativement radiophoniques » et d'adaptations. Duras a une présence radiophonique très importante sans avoir écrit originellement pour la radio, mais en intégrant celle-ci à la trajectoire des variations médiatiques et narratives de ses œuvres.

Pour Butor, cette activité serait une passerelle le menant du roman vers la poésie avec un projet qui demeure bi-média (livre et radio) comme il le déclare dans l'entretien. L'analyse de Marion Coste souligne son intérêt pour la dimension sonore du langage et son potentiel d'associations, autant que pour la dimension spatiale, et les effets de réception respectifs de la version écrite et de la version radiophonique. En ce qui concerne *Réseau aérien* (1962) – dialogues entre les passagers de différents avions – et *6 810 000 litres d'eau par seconde* (1965) – dialogues de touristes près des chutes du Niagara –, conçus comme des partitions,

selon un principe sériel et stéréophonique, les deux versions ont été rendues publiques en même temps.

Ollier apparaît aussi comme un explorateur du sonore qui s'éloigne lui de la scène comme de la page, récuse le modèle de la pièce radiophonique au profit d'une spécificité des matériaux radiophoniques, et sollicite un « imaginaire acoustique » tout en affectionnant le brouillage et la spécularité caractéristiques du Nouveau Roman. Mireille Calle-Gruber recense dix-sept textes écrits pour la radio de 1966 à 1996. Deux fictions radiophoniques exemplaires sont présentées par Christian Rosset : *Régressions* (1967) qui donne à entendre le passage d'une forme sonore à une forme textuelle et *L'Attentat en direct* (1969) dont la linéarité narrative est subvertie par l'humour.

Thibaudeau questionne les codes du récit réaliste en s'éloignant du théâtre radiophonique pour privilégier lui aussi la matérialité du médium : son *Reportage d'un match international de football* (1961) est analysé par Jochen Mecke comme mettant en abyme le genre du reportage sportif et faisant se télescoper plusieurs systèmes de narration au moyen de techniques spécifiquement radiophoniques.

Pour Beckett, la création radiophonique reste du côté du théâtre comme porte de sortie du roman, concevant dialogue et monologue comme une « méditation sur la voix qui sous-tend toute son œuvre selon Marie-Claude Hubert. Après une version enregistrée de *En attendant Godot* en 1952 et une première pièce écrite pour la BBC par Beckett en 1956, *All That Fall* (traduite en français par Pinget) suivent des pièces dégagées de toute trame réaliste et mettant en jeu la voix et la musique. L'exemple de *Pochade radiophonique* (diffusée en 1976, mais écrite bien avant) dont l'argument est une séance de torture plus ou moins allégorique se situe, selon Charlotte Richard, à la charnière entre son « premier théâtre qui privilégie la monstration du corps et son second théâtre qui donne la primauté à la voix » (p. 136). Beckett joue par ailleurs un rôle important de mise en relation des écrivains avec la BBC.

Le parallèle peut être fait entre Beckett et Sarraute d'une part et Beckett et Pinget de l'autre. Chez Sarraute, la pièce radiophonique, intermédiaire entre roman et théâtre, viserait, avec un succès mitigé selon Joëlle Chambon, à rendre compte des tropismes psychiques et des sous-conversations. Si une vingtaine de ses pièces ont été données à la radio, seules les trois premières ont été écrites pour ce médium en recourant à la « choralité » de voix parlantes sans identification de personnage.

Les pièces radiophoniques de Pinget poursuivent les variations sur la contradiction que privilégient ses romans, en exploitant les possibilités formelles du dialogue. Ces créations radiophoniques « manifestent » au long cours (jusque dans les années 90) selon Aline Marchand, « une reconversion du dramaturge en audiodramaturge » avec des trajets variés qui vont des ondes à la scène, ou inversement. *Le cas de Autour de Mortin* (1965) analysé par P.-M. Héron est fascinant : ce roman aux origines radiophoniques (1964) revient après diverses péripéties intratextuelles à la production radiophonique, sur le mode d'une diffusion-canular orchestrée par Robbe-Grillet (1967) ; ce cas illustre les leurres d'une « machine à questions » qui mime l'intrigue policière pour mieux la décevoir.

Chez Duras qui compte une trentaine de réalisations radiophoniques, le travail de création par cycles, la continuité entre les entretiens et l'écriture littéraire, font passer d'un genre et d'un médium à l'autre dans un mouvement d'adaptation et de transformation, comme si, selon Anne Pibarot, Duras voulait « toujours entraîner son lecteur, spectateur ou auditeur ailleurs » (p. 22). En témoigne en 1974, la parution d'*India Song* en livre et en version radiophonique (dont elle est la récitante), le film étant tourné la même année. Son théâtre comme

son cinéma valorisent la bande son et la voix, en compatibilité profonde avec la radio comme le montre la réécriture de *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* (1965) analysée par Suk-Hee Jo.

La création radiophonique correspond selon les cas à une phase circonscrite ou à un engagement durable de la part des écrivains, à une interrogation sur les moyens littéraires ou à une exploration du médium. Elle participe à l'évolution de leur œuvre et contribue à révéler les enjeux de leur poétique.

Un des axes de réflexion transversaux de l'ouvrage est celui des frontières de genres et de médias que franchissent les œuvres et des dynamiques d'intermédialité qui mettent en relation de « perméabilité » le théâtre, la radio, le cinéma et que viennent interroger précisément les pratiques narratives du Nouveau roman à travers les conceptions de l'espace, de la « bande son » et de la composition.

En filigrane se pose la question des métatermes à utiliser pour les productions radiophoniques. Le terme le plus général employé dans l'ouvrage est « création radiophonique » qui renvoie à des contenus spécifiquement élaborés pour la radio. La « mise en ondes » ne suffit pas à discriminer le « théâtre radiophoné » (simple enregistrement) et le « théâtre radiophonique », c'est-à-dire écrit pour la radio, mais encore faut-il savoir si l'œuvre est originale ou adaptée. En tous les cas, la « dramatique » appartient à un modèle sclérosé. C'est le mot allemand de *Hörspiel* (et son avatar de *Neues Hörspiel* dans les années 60), le plus situé géographiquement et historiquement, qui rend le mieux compte du primat du sonore, mais en restant dans le genre de la « pièce radiophonique ». L'étiquette de « fiction radiophonique » a le mérite de ne pas trancher entre les genres et de contraster seulement avec les visées d'information ou de pur divertissement que peut assumer la radio.

En tous les cas, les auteurs de l'ouvrage partagent avec ceux des œuvres étudiées la conviction que l'absence de représentation visuelle, loin d'être un déficit, rend possible un art vocal et sonore qui sollicite l'imaginaire, susceptible de créer une forme d'intimité avec l'auditeur, d'éveiller des images intérieures à partir d'une « parole qui sort du noir » (selon Beckett) et de voix qui peuvent être sans paroles.

Les caractéristiques de la production radiophonique tiennent aussi au caractère collectif de la réalisation et aux contraintes et possibilités de mise en scène du sonore à travers les qualités de voix et d'ambiances, la part des bruits, de la musique, les effets de cadrage (distance, position, direction des micros etc.) (p. 158).

En portant le soupçon sur la représentation, le personnage, la narration classique, en innovant par la composition sérielle, l'expérimentation des « nouveaux romanciers » a permis à la radio d'échapper à l'intermédialité étroite du théâtre aveugle ou de la narration sonore et contribué à affranchir la création radiophonique de la référentialité au profit de sa matérialité propre.

L'ouvrage qui montre très bien comment l'histoire des mouvements esthétiques croise celle des médias et comment un médium réinterprète les genres suscite un vrai appétit d'écoute et de mise à disposition des œuvres décrites.

Pour citer cet article

Référence électronique :

Andrée CHAUVIN VILENO, «Pierre-Marie Héron, Françoise Joly et Annie Pibarot (dir.), Aventures radiophoniques du Nouveau Roman », Presses universitaires de Rennes, collection "Interférences", 2017», [En ligne], *RadioMorphoses*, n° 4 - 2019, mis en ligne le «31/12/2018»,

URL : <http://www.radiomorphoses.fr/index.php/2018/12/07/pierre-marie-heron-francoise-joly-annie-pibarot/>

L'auteure :

Andrée CHAUVIN VILENO est Professeure en Sciences du Langage à l'Université de Franche-Comté, ELLIADD.

Courriel :

achauvin@gmail.com