

INTRODUCTION

RADIO MODES D'EMPLOI

Pierre-Marie HÉRON¹

Cet ouvrage, issu d'un colloque organisé à Montpellier les 19 et 20 novembre 2015, est consacré aux aventures des auteurs du Nouveau Roman à la radio, aussi variées quand on y regarde de près que leurs traversées des médias en général et d'abord que leurs inventions du roman – puisque le Nouveau Roman est tout sauf « une mécanique de fabrication en série² » : « Nous sommes les premiers à savoir qu'il y a entre nos œuvres des différences considérables³ » écrivait en 1961 Alain Robbe-Grillet.

Des fictions pour la radio

Le sait-on assez ? À l'exception notable de Robbe-Grillet, qui fut pourtant le principal fédérateur et publiciste du groupe, tous les écrivains liés au Nouveau Roman ont écrit des fictions pour la radio au cours des années 1960 et pour quelques-uns durant les deux décennies suivantes. Robbe-Grillet, infiniment plus intéressé par le cinéma auquel il donne neuf films entre 1963 et 1983, n'a fait que

1. Merci à Françoise Joly, Carrie Landfried et Annie Pibarot qui ont bien voulu relire ce texte.
2. CALLE-GRUBER Mireille, « Le Nouveau Roman », in Sofiane LAGHOUATI, David MARTENS et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (dir.), *Écrivains : modes d'emploi. De Voltaire à bleuOrange*, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 2012, p. 82.
3. ROBBE-GRILLET Alain, « Nouveau roman, homme nouveau » (1961), repris dans *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963, p. 114. Ce genre d'affirmation ira grandissant chez le « leader » du groupe à mesure qu'on s'éloignera du moment polémique de sa naissance, voir par exemple son article de 1982 sur Claude Simon à l'occasion du prix Nobel : « Ce groupe est tout le contraire d'une école, chaque individu y suit sa propre voie et les directions choisies devraient apparaître comme fort éloignées les unes des autres, divergentes mêmes, pour ne pas dire antagonistes. » (ROBBE-GRILLET Alain, *Le Voyageur* [2001], Seuil, coll. « Points », 2003, p. 234.)

tourner un peu autour du médium, avec notamment un projet sans suite « à partir de documents sonores de son film *L'Immortelle*⁴ » (sorti en 1963). Claude Simon, le plus mono-genre de tous, a donné quant à lui une adaptation, en Allemagne, de passages de son roman *L'Herbe* (1958) en 1968⁵ : c'est peu... À l'extrême opposé dans l'utilisation du médium se trouvent Robert Pinget et Claude Ollier, dont les œuvres nativement radiophoniques et adaptations dépassent la quinzaine : dix-sept pièces et surtout « jeux acoustiques » pour Ollier, presque tous inédits, et quelques documentaires ; dix-sept « pièces radiophoniques » et « micrologues » pour Pinget, la plupart publiés (remaniés ou non) en volume mais en ordre dispersé⁶. Entre ces deux pôles, Butor et Sarraute, concevant des productions pour la radio spécifiquement, qui occupent dans leurs parcours d'écrivains une place infiniment plus importante que celle de Claude Simon dans son œuvre : *Réseau aérien* (1962) et *6 810 000 litres d'eau par seconde* (1965) d'un côté⁷, *Le Silence* (1964), *Le Mensonge* (1966) et *Isma* (1970), *C'est beau* (1972)⁸, *Pour un oui ou pour un non* (1981) de l'autre⁹.

-
4. MICHEL Marcelle, « Comme il vous plaira, Alain Robbe-Grillet », *Le Monde*, samedi 7 mai 1966. Voir aussi SPIES Werner, *Les chances de ma vie. Mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Témoins de l'art », 2014, p. 219 : « La pièce radiophonique de Robbe-Grillet, que malheureusement il ne put terminer en dépit de mes relances, devait [...] être fondée sur la relation forte entre des bruits, employés comme de la musique, et des voix. La disproportion entre bruits et voix devait être forte comme celle entre image et dialogue dans son film *L'Immortelle*, où les dialogues au total ne durent que quelques minutes. » En 1981, Michel Fano, réalisateur des bandes sonores de la plupart des films de Robbe-Grillet, écrit avec son accord une « extension radiophonique » de son texte *La Chambre secrète* (France Culture, ACR, avec Michael Lonsdale).
 5. *Die Trennung (Le Train ou la Séparation)*, SDR, lundi 25 septembre 1968 (texte d'abord créé au théâtre en 1963). Voir à ce sujet un mémoire de maîtrise d'Angelika BAUR, *Die Hörspiele Le Silence (Das Schweigen) von Nathalie Sarraute und La Séparation (Die Trennung) von Claude Simon im Kontext des Nouveau Roman*, université de Stuttgart, 2003. Claude Simon a aussi autorisé une adaptation de son roman *La Bataille de Pharsale* par une radio de Suisse alémanique en 1981 (*Die Schlacht bei Pharsalos*, adapt. et réal. Walter Baumgartner).
 6. Dans *Autour de Mortin* (1965), *L'Hypothèse* (1971), *Paralchimie* (1973), *Un testament bizarre* (1986) et *L'Affaire Ducreux* (1995).
 7. À quoi s'ajoutent trois adaptations d'œuvres en Allemagne ou en France (1968, 1970, 1990), la « mise en ondes » d'un ses poèmes, *L'Œil des sargasses*, en 1970 et un beau *Centre d'écoute* en 1972 (avec René Koering). Voir à la fin de cet ouvrage le répertoire des « Productions radiophoniques du Nouveau Roman ».
 8. Pièce écrite simultanément pour la radio et pour la scène.
 9. Dates de création à la radio. Nous suivons ici l'analyse de Carrie LANDFRIED, « Voicing the Pre-Vocal: Nathalie Sarraute's Foray into Radio Drama », *Cultural Critique*, n° 91, automne 2015, p. 98-113. L'auteur s'appuie notamment sur des propos de Sarraute elle-même, affirmant que *Elle est là*, texte créé à la radio allemande en 1978, publié en 1979, créé à la scène

Air du temps expérimental

À côté de Butor, Pinget, Ollier et Sarraute, notre lecteur rencontrera aussi Beckett, « souvent considéré comme un précurseur atypique du Nouveau Roman¹⁰ », Marguerite Duras – la plus rétive à l'idée de groupe certes – et Thibaudeau, clairement inscrit à ses débuts romanesques en 1960 dans le sillage formaliste du Nouveau Roman, auquel le groupe *Tel Quel* dont il fait dès alors partie et pour une dizaine d'années apporte dans un premier temps un soutien sans ambiguïté¹¹. Il a semblé intéressant en effet, ce faisant, de rappeler que si la *short list* du Nouveau Roman labellisée par le colloque de Cerisy de 1971¹² et par la vulgate littéraire est tout à fait recevable comme phénomène institutionnel construit sous l'activité conjointe de critiques de revue, des Éditions de Minuit (Jérôme Lindon et Alain Robbe-Grillet) et des auteurs concernés¹³, l'étiquette a plus largement renvoyé, dans la presse où elle est née, à un « air du temps » expérimental du roman contemporain, respiré à l'époque par un Jean Cayrol, un Claude Mauriac (présent, comme Beckett, sur la « photo de groupe » de 1959 prise devant le siège des Éditions de Minuit¹⁴), une Monique Wittig à ses débuts (*L'Opoponax*, 1964), ou un Georges Perec (l'auteur des *Choses*). Du reste, le groupe lui-même, comme le mouvement surréaliste, a connu différents niveaux d'appartenance, des entrées et sorties (Butor brouillé avec Lindon et Robbe-Grillet dès l'été 1959...), des exclusions et des retours, de sorte que ses contours n'ont cessé de bouger avant même le colloque de Cerisy, qui a aidé à en fixer l'image... Dans le cas de Samuel Beckett, ajoutons qu'il est par ailleurs impossible, pour expliquer les nombreuses

en 1980, est la seule de ses pièces à avoir été écrite expressément pour la scène. Propos de Sarraute in HAROUCHE Charles, « Nathalie Sarraute nous parle de son théâtre radiophonique », *L'Humanité*, 12 mai 1980 et ROTHENBERG John, « Imagery in the Theatre of Nathalie Sarraute », *Neophilologus*, vol. 82, 1998, p. 391.

10. HUBERT Marie-Claude (dir.), *Dictionnaire Beckett*, Champion, 2011, article « Nouveau Roman », p. 727.
11. THIBAudeau Jean, *Mes années « Tel Quel » : mémoire*, Paris, Éditions Écriture, 1994.
12. « Nouveau Roman : hier, aujourd'hui », colloque organisé par Jean Ricardou.
13. WOLF Nelly, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1995. Pierre BOURDIEU y voit un « concept institutionnel » (*Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 221).
14. FAERBER Johann, « La photo Minuit, du cliché nocturne à la lumière du négatif », *Fabula/Les colloques*, « L'idée de littérature dans les années 1950 », URL : [http://www.fabula.org/colloques/document64.php]. L'auteur note que si « le Nouveau Roman est essentiellement connu, reconnu et reconnaissable au travers de ce cliché qui figure dans presque toutes les anthologies de littérature du XX^e siècle », certains y voient aussi « le caractère factice et hétérogène de tout regroupement possible sous l'étiquette "Nouveau Roman" ».

commandes du SDR et de la BBC auprès des auteurs de la *short list*, de négliger son rôle : sans lui, par exemple, Pinget n'aurait pas été accueilli au SDR ni à la BBC, ni Duras – comme le montre ici Carrie Landfried – à la BBC. En somme, sans renoncer à la commodité d'une appellation contestable mais d'usage, qui a pour elle d'avoir distingué une pléiade d'écrivains de grand format, nous proposons ici de jouer aussi sur le sens plus flou qu'elle avait dans les années 1960, qui est précisément le moment collectif de plus grande production de tous ces auteurs pour le médium radiophonique, avant les suites en solitaire de Pinget et Ollier dans les deux décennies suivantes.

Autant de parcours, autant de rapports à la radio et à l'écriture audio, dont les contributeurs de cet ouvrage s'attachent à explorer les facettes, les uns sur le mode panoramique de regards d'ensemble, les autres par des études d'œuvres particulières.

Butor, Ollier : matériaux de l'écriture audio

De tous, Butor est certainement celui qui établit le plus fortement un lien entre la radio et le livre en même temps qu'il fait, après *Degrés* (1960), de l'écriture de textes pour la radio une des voies de (progressive) sortie du roman – « cette forme littéraire si codifiée » qu'elle « ne suffisait plus pour intégrer tout ce que je voulais y mettre¹⁵ » – et d'évolution vers ce qui sera son « grand genre » si l'on peut dire (mais hors frontières du genre), la poésie. Comme il le précise en effet dans une interview accordée à France Inter en 1965 à la sortie en livre de *6810 000 litres d'eau par seconde*, il ne se tourne pas vers la radio pour écrire des pièces, mais des « poèmes longs », intégrant « des éléments romanesques » et « les éléments d'un essai¹⁶ ». De ces langages croisés du poème, du roman et de l'essai sociologique dans les deux œuvres, Marion Coste donne plusieurs exemples, d'un côté en s'intéressant, dans *Réseau aérien*, aux jeux de sonorités ouvrant les dialogues intermittents de voyageurs au long cours à la « sous-conversation » de leurs pensées intimes, rêveries ou fantasmes, de l'autre en montrant comment, dans la réalisation de 1965, l'emboîtement stéréophonique de deux dialogues l'un dans l'autre permet de faire entendre comme par grossissement le racisme latent des Blancs nord-américains. Un autre apport de son analyse est d'interroger la conception de l'écriture audio chez Butor comme partition à lire et à entendre à la fois, et ce faisant comme une voie de renouvellement de l'objet livre, direction

15. BUTOR Michel, *Curriculum vitae. Entretiens avec André Clavel*, Paris, Plon, 1996, p. 140.

16. Interview de Jean Bouvier pour Inter-Actualités, France Inter, 22 septembre 1965.

très tôt commentée de son activité d'auteur¹⁷, dans la postérité mallarméenne du *Coup de dés*. De fait, à la différence de nombreux auteurs radiophoniques de sa génération, Butor pense aussi ses textes radiophoniques comme des livres, faits pour être lus chez soi et en quelque sorte interprétés sans instrument, sinon ceux de l'œil et de l'oreille. Ainsi *Réseau aérien*, créé à la RTF le 16 juin 1962, est une œuvre musicale¹⁸, qui combine selon un principe sériel trente bouts de dialogues entre cinq voix masculines et cinq voix féminines. La musique modélise aussi la diction : comme s'efforcera de le faire comprendre à ses comédiens le réalisateur de la version allemande, Heinz von Cramer, les comédiens doivent « se considérer comme des instruments de musique » et « parler une sorte de langage cristallin qui permette de rendre les personnages transparents¹⁹ ». Mais *Réseau aérien*, c'est aussi un « texte radiophonique » publié la même année en novembre (avec ce sous-titre) chez Gallimard. L'édition de ce texte, très soignée, méticuleuse (Butor a été aidé par le maquettiste de Gallimard, Massin), ne fait pas que préparer sa possible mise en ondes : elle est aussi adaptée à sa lecture, à laquelle elle propose un chemin dans l'œuvre différent de celui de l'écoute. Ainsi, tandis que l'auditeur, immergé dans un flux de paroles anonymes vite indiscernables et comme saturé exprès de brouhaha, délibérément soumis à un « surmenage de l'oreille », remarque justement Werner Spies²⁰, est invité à perdre pied et simplement se laisser aller au fil déréalisant et « rêverisant » – si l'on peut dire – des bribes de dialogue qu'il entend, bercé par les passages du jour à la nuit, le lecteur au contraire, dont le privilège est de pouvoir relire à loisir, feuilleter et parcourir le livre en tous sens, est provoqué à démêler les fils de ces « mots croisés », à apprécier les départs d'intrigue possibles, la composition strophique des séries de dialogue et leur écriture toujours plus poétique, à repérer aussi la construction à la fois mathématique et sérielle de l'œuvre, bref, à traiter le livre qu'il a en mains comme cet « objet d'étude et de contemplation », dense et beau, que « le journal, la radio, la télévision, le cinéma

17. ROUDAUT, Jean, *Michel Butor ou le livre futur*, Paris, Gallimard, 1964.

18. À mettre en relation avec le projet d'opéra mobile *Votre Faust*, dont la mise en route précède *Réseau aérien* et accompagne toute l'œuvre des années soixante. Voir à ce sujet le livre de Marion COSTE, *Une leçon de musique donnée aux mots : ruser avec les frontières dans l'œuvre de Michel Butor*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, deuxième partie.

19. Cité par JÄCKEL Julia, « L'adaptation allemande de *Réseau aérien* de Michel Butor », in *Les Écrivains et la radio*, Montpellier, Presses de Montpellier 3, 2003, p. 293.

20. SPIES Werner, *Les chances de ma vie, op. cit.*, p. 219. Voir aussi son analyse de l'œuvre dans « Le nouveau roman et la pièce radiophonique. Ma collaboration avec les auteurs français » [1970], in *Un inventaire du regard. Écrits sur l'art et la littérature*, Paris, Gallimard, 2011, vol. 10, p. 197-200 (texte repris dans cet ouvrage).

vont obliger le livre à devenir de plus en plus²¹ ». *6 810 000 litres d'eau par seconde*, « étude stéréophonique », va encore plus loin dans cette direction, puisqu'en ouverture d'un livre in-8 au format carré succédant au petit in-16 de *Réseau aérien*, et avant une note technique attirant l'attention sur les « sept réglages d'intensité ou de plans » prévus pour les voix, Butor s'adresse explicitement aux lecteurs en leur proposant différents emplois du livre (différents mouvements dans le livre) selon leur humeur :

Les lecteurs pressés prendront la voie courte en sautant toutes les parenthèses et tous les préludes.

Les lecteurs moins pressés prendront la voie longue sans rien sauter.

Mais les lecteurs de ce livre s'amuseront à suivre les indications sur le fonctionnement des parenthèses et à explorer peu à peu les huit voies intermédiaires pour entendre comment, dans ce monument liquide, le changement de l'éclairage fait apparaître nouvelles formes et aspects²².

Plusieurs trajets de lecture possibles, pour des expériences variées, voulues amusantes si possible, courageuses aussi (« Je voulais avoir des lecteurs courageux²³ »), d'un livre à la composition typographique inhabituelle dont l'auteur « n'écrit pas des lignes mais des surfaces²⁴ » et qui est aussi à écouter... Car l'auteur cultive un besoin de complexité et de jeu savant avec l'intelligence du lecteur... Dans ces deux productions aussi mémorables l'une que l'autre²⁵, l'originalité de Butor est de penser d'emblée ses « poèmes longs » en fonction de deux médias, la radio – décevante encore certes dans sa pratique de la stéréophonie – et le livre – typographiquement réinventé.

À la différence de Butor, Claude Ollier n'a pas prémédité de version livre simultanée de ses œuvres pour la radio²⁶. Il est en revanche, parmi tous les Nouveaux romanciers, celui qui a (progressivement) poussé le plus loin l'inclu-

21. BUTOR Michel, « Le livre comme objet », in *Essais sur le roman* [1964], Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, p. 137.

22. *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, p. [10].

23. BUTOR Michel, *Curriculum vitae*, op. cit., p. 119.

24. CABAU Jacques, « L'opéra de Butor », *L'Express*, n° 744, 20-26 septembre 1965, p. 60.

25. Butor a aussi préparé l'adaptation à la radio de son livre *Description de San Marco* (1963), qui fait série avec *Mobile* et *6 810 000 litres d'eau par seconde*, trois « études », le premier sur la mobilité, le deuxième sur la stabilité, le troisième sur la stabilité en mouvement. Texte de l'adaptation (67 ff.) conservé au fonds Michel Butor de la bibliothèque municipale de Nice.

26. Il a envisagé dans les années 1990, soit bien après leur diffusion, l'édition d'un choix dont le projet – rappelé ici par Mireille Calle-Gruber qui y a été impliquée – n'a pas abouti. Trois œuvres ont paru en allemand, une en français, aucune en version sonore. Voir aussi OLLIER Claude, *Cité de mémoire. Entretiens avec Alexis Pelletier*, Paris, P.O.L, 1996, p. 203.

sion de tous les matériaux distinctifs de l'écriture audio (voix, bruits, silences, musiques) et l'expérimentation des possibles sonores dans ses propres créations pour l'oreille, en marquant à la fois son aversion pour les étiquettes de « pièce radiophonique » ou de « dramatique » (trop liées à l'univers du théâtre) et son attachement en revanche au sens littéral du mot *Hörspiel* (« jeu pour l'oreille » ou « jeu d'écoute »²⁷). Si *La Mort du personnage* – jugé par lui « gauche, et sans grand intérêt »²⁸ – et *L'Attentat en direct* (prix Italia 1969) – qui connaît au contraire un grand retentissement – relèvent de la « pièce radiophonique », sa deuxième œuvre, *Régression* (1967), justement saluée par la presse²⁹, opère entre les deux une conversion esthétique au matériau sonore et à un art d'écrire en quelque sorte musical qui dès lors n'a plus rien à voir avec l'art de la scène ni du livre et se poursuit dans des œuvres comme *Our musique, urmusik, our music* (1975) ou *Opérettes entre guillemets* (1977), évoquées ici par leur co-auteur Christian Rosset. L'auteur s'en explique dans ses entretiens avec Alexis Pelletier :

Il n'y a pas grand rapport, pour moi, entre écrire pour la page blanche, là, devant moi, et écrire pour un studio où des acteurs, des bruiteurs, des musiciens, des techniciens de la prise de son, un metteur en ondes et son assistante donneront une réalisation sonore complète, orchestrée, des lignes de texte et des notations que je consigne sur le papier. Il y a une spécificité radiophonique, une « scène » radiophonique, qui n'est ni celle de la page littéraire, évidemment, mais non plus celle du théâtre ou du cinéma. Sur cette scène – invisible pour l'auditeur, par définition – se produisent des voix, toutes sortes de bruits et de sons préenregistrés pour l'occasion, toutes sortes de musiques, et toutes sortes de silences, ce qui est le plus important peut-être. Je peux faire jouer ces matériaux entre eux, les combiner, les opposer, les superposer. Le texte, alors, doit être conçu dans le rapport à ces matériaux. Sa conception même le fait différer du texte littéraire [...] [p]arce que l'articulation de ces mots, de ces phrases, sera envisagée, sur la scène de l'enregistrement, en relation avec toutes sortes de phénomènes sonores absents du lieu d'élaboration du texte littéraire. En plus, interviennent montage et mixage, opérations essentielles de fixation définitive des voix dans leur rapport aux bruits et aux musiques. Tout cela, je me suis aperçu, petit à petit, que je pouvais le régler avec précision en donnant toutes indications nécessaires [...] Je disposais d'un registre très étendu, de plusieurs registres, de tout un clavier d'intonations, de nuances, de contrastes, de matières à silence³⁰.

27. Voir GEITNER Christa, « Hörspiel : jeu acoustique », in *Hermès sans fil*, Clermont-Ferrand, PU de Clermont-Ferrand, coll. « Littératures », 1995, p. 219-233.

28. OLLIER Claude, *Cité de mémoire*, op. cit., p. 197.

29. Voir MICHEL Marcelle, « Un événement : *Régression* », *Le Monde*, samedi 28 janvier 1967 (« L'originalité de *Régression* tient au fait que la création s'effectue non pas au niveau littéraire, mais à celui de la réalisation sonore. »)

30. OLLIER Claude, *Cité de mémoire*, op. cit., p. 194-195.

Dans la ligne des premiers découvreurs de ce monde sonore dans l'entre-deux-guerres, et au fond de tous les aventuriers saisis par la fièvre de la découverte, un esprit expérimental anime après *Régression* la plupart des œuvres radiophoniques d'Ollier, qui sort à l'occasion des formats habituels du Hörspiel pour proposer des petites études sonores de quelques minutes : *L'Oreille au mur*, tissé de silences (1973, 17 min), *Loi d'écoute* (1979, 7 min 45 ; avec Michael Lonsdale, Bulle Ogier et la voix de Lacan) et avant cela déjà un petit bijou, *Les Ailes* (1971, réal. 1988, 9 min), dont le sujet permet l'exploration acoustique d'un « vaste registre de sons à peine audibles », illustrant « l'interrogation centrale de la pièce sur le frémissement et la ténuité » (plusieurs voix s'interrogent en parallèle sur la survenue indécidable de mystérieux personnages, un passage d'ailes, un « mouvement entre son et ombre³¹ »). Ollier rend l'auditeur attentif à tous les sons et notamment au souffle, à la respiration, au grain, au rythme, à la corporalité des voix ; il le fait baigner dans un imaginaire « pneumatique », sans renoncer pour autant, montre aussi Mireille Calle-Gruber, à raconter des histoires, du moins des « histoires illisibles » : il « opte pour l'impossible : à la fois maintenir et brouiller la narration³² ». Ainsi, les radios de l'auteur s'adressent à la fois à un auditeur lucide, apte à capter tout ce qui va dans le sens du brouillage et notamment les mises en abyme (deux pratiques coutumières au Nouveau Roman), et un auditeur sensible, capable d'entrer dans l'« opacité réflexive » de mondes avant tout sonores, d'un matériau d'écriture dans lequel Ollier voit l'atout de la radio pour faire « dresser l'oreille » à ceux qui l'écoutent.

Thibaudeau : casser l'illusion réaliste

Chez Thibaudeau aussi la mise en abyme est un procédé qui va de soi, pourrait-on dire ; on peut même se demander si un des grands intérêts de son fameux *Reportage d'un match international de football* (1961) n'est pas de cumuler comme à plaisir et de faire fonctionner exprès sans trop de subtilité (pour être sûr que l'auditeur ne les rate pas) tous les moyens de casser l'illusion réaliste, de montrer le côté fabriqué de ses histoires – tout en cherchant à y intéresser l'auditeur. Jochen Mecke

31. PIBAROT Annie, « L'écriture radiophonique de Claude Ollier », in Pierre-Marie HÉRON (dir.), *Les Écrivains et la radio, op. cit.*, p. 171.

32. De là sans doute sa pratique, à trois exceptions près, de prendre comme point de départ un de ses récits (roman, nouvelle, récit d'enfance). Notons cependant, dans l'œuvre radiophonique à partir des années 1980, un retour à plus de « lisibilité », par exemple dans *Essai de voix* (SDR, 1993), qui adopte la forme simple d'un dialogue entre deux personnages à l'occasion d'un test vocal que l'un d'eux vient passer pour obtenir sa « carte d'identité phonique ».

montre ici comment, sans autre culture que celle d'un simple auditeur, l'auteur ironise systématiquement dès cette première œuvre³³ les conventions du « théâtre radiophonique » mais aussi des adaptations de roman à la radio, exercice tout aussi prisé des programmes artistiques de la radio en France. Ainsi, dans *Reportage d'un match international de football*, les personnages assument le rôle didascalique des récitants, un speaker-narrateur omniscient est doublé et mis au pas par un speaker-reporter normal, les bruits parasites (du stade, d'autres speakers) ne restent pas à l'arrière-plan mais couvrent régulièrement la voix du speaker principal, six actions simultanées se fragmentent mutuellement, l'auteur devient un personnage de sa fiction, etc. Un « principe de mise en abyme » permanent (Jochen Mecke) incite fortement l'auditeur à être à la fois proche et distant, dedans et dehors, participant des six intrigues simultanées, et spectateur de l'arbitraire du récit.

D'une certaine manière, après ses pièces *Le Cirque* (SDR, 1963), *Théâtre imaginaire* (SDR, 1964) et *Batailles* (France Culture, 1966), « toutes issues de [son premier roman] la *Cérémonie* [*Une cérémonie royale*]³⁴ » ou d'une pièce de jeunesse (pour *Théâtre imaginaire*), Thibaudeau s'éloigne du Nouveau Roman et ne nous concerne plus ici. On (re)découvrira cependant dans le répertoire donné à la fin de l'ouvrage l'ampleur d'une œuvre radiophonique en prise sur l'Histoire et tôt politisée sans pour autant cesser d'être inventive dans ses formes de montage (de matériaux, de séquences, de voix...), au croisement de la fiction et du documentaire³⁵. Citons *Mai 1968 en France* (commande de Klaus Schöning pour la radio de Cologne, 1969, refusé par France Culture); *Le Jardin* (rêverie de 1958 sur le *locus amoenus*), politisé à sa création en France en 1970 en étant incrusté dans un environnement de « sons » de mai 1958; ou l'imbrication l'un dans l'autre du montage documentaire *Dig it* et de la fiction *A Western Memory*, en 1970 toujours, pour parler de l'Amérique à l'époque de la guerre du Vietnam. Avec, parallèlement, un Thibaudeau auteur de grands feuilletons populaires, adaptés de Melville (*Moby Dick*, 1968) ou d'Alexandre Dumas dont il a la *révélation* (écrit-il) durant l'été 1968 (*Milady*, 1970-1971)... En 1979, Thibaudeau quitte le Parti communiste, et son écriture radiophonique, poursuivie jusqu'en 2006, prend une nouvelle orien-

33. Elle sera suivie de très nombreuses autres, parmi lesquelles *Le Cirque*, *Théâtre imaginaire*, *Dialogue sentimental*, *Batailles*, *Le rêve du pied de la falaise*, *Mai 68 en France*, *A Western memory*, *Samedi soir, bals...*

34. THIBAUDEAU Jean, *Mes années Tel Quel*, Paris, Écriture, 1994, p. 160.

35. De fait, l'Atelier de création, pour mieux couper avec la tradition de la « pièce radiophonique » et la production de dramatiques, évolue très vite vers le genre très souple du documentaire (voir MICHEL Marcelle, « L'influence de "l'Atelier de création" », *Le Monde*, 3 juillet 1972).

tation, dans une belle complicité avec le réalisateur Jacques Taroni (1938-2014), « l'ami parfait³⁶ ». Mais c'est une autre histoire.

Beckett, Sarraute, Pinget : l'instrument du dialogue

Dans leur approche du médium, Butor, Ollier, Thibaudeau ne se voient pas écrire des pièces radiophoniques, du « théâtre pour aveugles », des dramatiques. Pour Beckett quelques années plus tôt, il en va autrement, puisqu'il vient à la radio, à l'été 1956 (rédaction de *All That Fall*), sinon par le théâtre, du moins après une étape où le théâtre a constitué pour lui une manière de sortir de l'impasse vécue comme romancier après *L'Innommable* (1953), dernier volet de la trilogie écrite en 1947-1949³⁷. Si la radio est à son tour un moyen de dire quelque chose dans une autre direction que celle prise dans son théâtre (*En attendant Godot* en 1953, *Fin de partie* en 1957, *Oh les beaux jours* en 1963³⁸), et peut-être même dans le prolongement de ses romans plus que de son théâtre³⁹, l'idée même de pièce radiophonique, de *radio play*, et l'emploi de ces étiquettes pour qualifier ce qu'il écrit pour la radio, ne semblent pas l'avoir dérangé. Certes théâtre scénique et théâtre radiophonique ne sont pas équivalents à ses yeux, comme il le dit à l'issue de ses « années radio », en 1964, dans un propos bien connu à Paul-Louis Mignon : « [...] l'expression radiophonique exige une écriture particulière. On écrit autrement pour elle : la parole sort du noir⁴⁰... » Pour autant, en écrivant pour la radio, il ne tourne pas le dos au théâtre : il en reprend plutôt les formes élémentaires que sont le dialogue et le monologue. Car au fond, plus que de créer avec les matériaux sonores de l'écriture audio, ce qui l'intéresse est de continuer par d'autres moyens, après la poésie, le roman, le théâtre et avant la télévision, cette interminable « méditation sur la voix » en quoi consiste toute son œuvre, comme le rappelle ici Marie-Claude Hubert. *All That Fall* *Tous ceux qui tombent* en 1957

36. THIBAUDEAU Jean, *Préhistoires*, Monaco, Éditions du Rocher, 2004, dédicace du recueil.

37. Il revient aussi au roman en 1961 avec *Comment c'est*.

38. Beckett, à Roger Blin : « Je ne sais plus quoi faire avec les personnages ; je n'ai plus la possibilité d'écrire des romans ; j'ai encore quelque chose à dire au théâtre, mais toujours dans la même direction. » Cité par MARTIN Jean-Pierre, « Beckett on the air and the broadcasting corporation », in Isabelle CHOL et Christian MONCELET (dir.), *Écritures radiophoniques*, Clermont-Ferrand, université de Clermont-Ferrand, 1997, p. 68.

39. C'est l'avis de Jean-Pierre MARTIN, art. cité, pour qui « la mise en voix et en ondes supprime la scène » et « sonorise le texte », tandis que les romans de Beckett, dont chaque personnage est « une sorte d'auditeur ou d'émetteur radio » « appellent dans une certaine mesure la lecture à haute voix » (p. 69-70).

40. *L'Avant-scène*, n° 313, 15 juin 1964.

est un dialogue, *Embers/Cendres [Braises]* en 1959 un monologue-dialogue, de même que *Krapp's Last Tape/La dernière bande*, projet de texte pour la BBC créé au théâtre en 1958. Dans ces premières expériences, Marie-Claude Hubert souligne la fonction essentielle du bruitage comme facteur d'étrangeté mais aussi le caractère somme toute conventionnel de la conception dramatique. La nouveauté de forme survient dans la série des années 1961-1963 (*Words and Music/Paroles et Musique, Cascando, Esquisse radiophonique/Rough for Radio I*), sans toutefois évacuer le rôle central du dialogue puisque, dans ces pièces « totalement irréalistes », c'est en donnant à *la musique* le statut d'un personnage (allégorique) à part entière, dialoguant dans son langage avec *la voix* transformée à son tour en personnage allégorique, que Beckett modifie les rapports de hiérarchie entre parole, bruit et musique habituels dans le genre de la pièce radiophonique. Dernière pièce (brouillon de pièce en l'occurrence), *Rough for Radio III Pochade radiophonique*, dialogue de trois personnages parlants et d'un muet dont la seule action audible est de frapper un prisonnier lors d'une séance de torture, esquisse une variation parole/bruit après la série parole/musique, comme pour mieux faire entendre la violence du rapport victime-bourreau déjà montrée dans *En attendant Godot* (Pozzo et Lucky) ou dans *Fin de partie* (Hamm et Clov). Comme l'analyse Charlotte Richard dans une étude qui interprète aussi *Pochade radiophonique* comme un « cauchemar d'écrivain » aux prises avec la création et sa comédie sociale, un réseau de sons caractéristiques associés à chacun des personnages se crée, qui « exprime toute la violence de la scène et le[urs] rapports de force », en-deçà des mots que l'on cherche à extorquer à « Fox », réduits à « un flot de paroles sans commencement ni fin ». Dans tous les cas, la voix, qui est, entre « bruit » et « musique », le propre de la condition humaine ordinaire, reste chez Beckett la ligne de mire d'une méditation dont le dialogue est l'instrument principal.

Pour Nathalie Sarraute aussi, la radio constitue une sortie du roman, mais sans être, comme chez Beckett, une diversion du théâtre : plutôt une étape intermédiaire vers le théâtre qui accueille ses premières pièces radio dès 1967 et dont elle le différencie assez peu⁴¹. *C'est beau*, en 1972, marque le passage d'une scène à l'autre : destiné d'abord au SDR de Stuttgart, mais créé au théâtre, le texte marque, avant *Elle est là* aussi proposé en 1977 à la station allemande qui la refuse (la pièce est créée par le WDR de Cologne l'année suivante), le déclin d'une aventure

41. « C'est un théâtre de langage. Il n'y a que du langage. Il produit à lui seul l'action dramatique... Je pense que c'est une action dramatique véritable, avec des péripéties, des retournements, du suspense, mais une progression qui n'est produite que par le langage. » (SARRAUTE Nathalie, entretien avec Nicole Zand, « Un moment de malaise fantastiquement grossi », *Le Monde*, 18 janvier 1967.)

avec le médium que Joëlle Chambon interprète ici en termes de malentendus, d'une progressive déception et pour finir d'une désaffection. Dans ce désamour de Sarraute pour la radio, elle souligne le rôle joué par les réalisations du *Silence* en 1964, en Allemagne et en Belgique. Tombant dans le piège du dialogue psychologique ou satirique, celles-ci échouent à comprendre et faire passer aux auditeurs ce qui est en jeu dans ces dialogues irréalistes de non-personnages dont la parole, délibérément « chorale » pour empêcher toute identification réaliste, est utilisée comme scène de manifestation du monde tropismique qui les habite et manœuvre en sous-main. Ainsi donc, la radio, qui permet si facilement de réduire les personnages à des voix anonymes et désingularisées, et devrait faciliter par cette désincarnation la perception des sous-conversations cachées dans les plis des paroles, échouerait... À qui la faute? Éclairant ici est le cas d'*Isma*, dont Joëlle Chambon souligne la préoccupation neuve pour la matérialité de la langue et décrit l'exceptionnelle mise en ondes française de 1970 par Claude Roland-Manuel (sa direction de jeu expressive dramatise la « vie tropismique » en faisant entendre aux auditeurs non seulement des paroles, mais des souffles, des rôles, des murmures). Cette pièce semble indiquer la voie par où Sarraute, rejoignant ici l'intérêt de Claude Ollier pour la matière sonore de l'écriture audio, aurait pu trouver un emploi du médium à sa convenance : dans l'écriture sonore des affects et ressentis du corps. Comme le feront, au théâtre, plusieurs de ses metteurs en scène.

Un même emploi timide des ressources sonores propres à l'écriture audio caractérise l'aventure de Robert Pinget à la radio : lui aussi s'en tient à écrire des dialogues (ou monologues) et des « pièces radiophoniques ». Lui aussi, pourtant défenseur dans le domaine du roman d'une « école de l'oreille » et de ses « tyranniques exigences⁴² », semble indifférent, en écrivant vraiment pour l'oreille, à l'infinie richesse de l'univers acoustique qu'elle permet de créer à ceux qui décident d'écrire avec des sons et pas seulement des voix, c'est-à-dire avec des bruits, des musiques et des silences autres que ceux des mots. Ses premières productions (*La Manivelle*, *L'Interview*, *Interview II*) sont *grosso modo* réalistes : ce qui l'intéresse, c'est le contraste des voix, socialement typées, musicalement timbrées. La réunion et combinaison de plusieurs d'entre elles dans *Monsieur Mortin* (1964), à l'allure de pièce policière, témoigne d'une appropriation plus personnelle, en ébauchant l'application de ce qui est dans *L'Inquisiteur* et deviendra dans tous les romans

42. PINGET Robert, « Pseudo-principes d'esthétique » in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, UGE, 1972, tome 2, p. 312. Voir aussi *Robert Pinget à la lettre*, entretiens avec Madeleine RENOARD, Paris, Belfond, 1993, article « Oreille » : « Mon seul guide en tant qu'écrivain » (p. 137).

ultérieurs le procédé fétiche de l'auteur : la contradiction – son grand moyen à lui d'écrire, comme Ollier, Robbe-Grillet ou Claude Simon, des « histoires illisibles ». C'est l'histoire de cette appropriation du médium par Pinget, de sa pièce *L'Interview* (1962) aux déclinaisons radiophoniques de son roman dialogué *Autour de Mortin* en 1966 et 1967, que nous retraçons. De son côté Aline Marchand s'attache à suivre les étapes radiophoniques qui, de *L'Interview* aussi au *Chrysanthème* en 1973, en passant par *Abel et Bela*, précèdent la « reconversion du Nouveau Romancier en audiodramaturge ». Une reconversion opérée à partir du moment où, entre 1975 et 1990, l'auteur se met à faire jouer régulièrement à la radio (SDR de Stuttgart en Allemagne, France Culture en France) des pièces nativement radiophoniques, qui tranchent sur les « hésitations génériques » (Aline Marchand) de ses principales productions précédentes, *Autour de Mortin* et *Abel et Bela* en particulier, avec notamment comme conséquence d'aborder bien plus nettement, par voie de mises en abyme – ce « jeu de notre époque » aux « qualités didactiques et démonstratives incontestables⁴³ » –, de dialogues entre les personnages, voire d'adresses de l'auteur à l'auditeur (dans *Nuit*), la situation de communication créée par la radio : « exclusivement auditive⁴⁴ », familière et intime (on écoute de chez soi), plus mobilisatrice que la télévision.

Duras : la radio pour voir

Marguerite Duras aussi est coutumière de ces hésitations et mues génériques : c'est même, si l'on peut dire, une de ses marques de fabrique, dans le mouvement d'une écriture que les genres indiffèrent et qui, passant allègrement de l'un à l'autre mais aussi d'un médium à un autre, se plaît à réduire les distances qui les séparent en même temps qu'à répéter sur des modes génériques et médiatiques variés, au sein de cycles (indochinois, indien...), les mêmes fascinants sujets. De là sans doute, comme le fait apparaître Annie Pibarot, l'absence chez elle d'œuvres spécialement écrites pour la radio et la pratique habituelle, en revanche, de l'adaptation, dont le point de départ est tantôt un roman – pour *Le Square* (1955, version radio 1957) et *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* (1962, version radio 1965) –, tantôt une pièce de théâtre – pour *L'Amante anglaise* (versions radio et roman 1967, version princeps théâtre jouée en 1968) et *Le Shaga* (1968, version radio 1973) –, tandis qu'*India Song* décline en 1974 et 1975, à partir d'un « texte théâtre film »

43. PINGET Robert, interview par Robert M. HENKELS, « Voix et silences. Les pièces radiophoniques de Robert Pinget », *Présence francophone*, n° 22, printemps 1981, p. 188.

44. *Ibid.*

publié en 1973, deux inoubliables versions radio et film. Pourquoi alors la radio ? Entre autres parce que, sans avoir jamais été « un médium premier », elle « lui a permis d'approfondir son projet d'écriture » dans le sens d'une primauté donnée, à partir des années 1970, « au langage, à la musique et à la voix » (Annie Pibarot). Il y a pourtant un paradoxe de la vue dans l'œuvre de Duras, souligné aussi par notre collègue, qui aurait dû donner à la radio comme art de l'oreille une importance plus grande encore : c'est qu'on ne voit rien directement et clairement dans ses romans, que son théâtre fait signe vers le noir et le hors-scène, que son cinéma accorde plus d'importance aux sons qu'aux images. Pourquoi alors, encore une fois, n'avoir rien écrit directement pour la radio, où la voix « sort du noir », comme disait Beckett ? Mais la question est sans doute secondaire dans le cas d'un auteur dont le genre est de ne s'installer dans aucun genre, celui de la pièce radio pas plus qu'un autre. Aussi bien, Duras elle-même nous invite à écouter ses deux dernières radios, *Le Shaga* et *India Song*, en regardant d'un côté vers la version théâtre qui la précède, de l'autre vers la version cinéma qui la suit : la première, centrée sur des questions de langage, exprimerait exactement ce qu'est la théâtralité du théâtre, « le sens exact de la théâtralité » (Duras) ; la seconde donnerait à entendre-voir, par le biais du récitant, « un film absent » (Annie Pibarot). *Le Shaga*, théâtre pour aveugles, *India Song*, cinéma pour les ondes... Duras veut toujours entraîner son lecteur, spectateur ou auditeur *ailleurs*. C'est ce que montre aussi la contribution de Suk Hee Joo sur la version radiophonique de *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* : les dialogues y sont utilisés comme une sorte d'écran sur lequel, sortant petit à petit du noir, une « photo absolue » inscrite dans la mémoire de Madame Arc (la scène d'arrivée de Valérie au village un an plus tôt) et réactivée à mesure qu'elle parle à Monsieur Andesmas, vient faire la lumière sur la passion de la fille de l'un avec le mari de l'autre. À mesure que la lumière se fait, l'ombre descend sur les deux qui parlent. Tandis que, plus classiquement, un air de bal venu du village sert de thème musical annonciateur du drame, bientôt aussi obsédant que la « photo absolue » de Valérie arrivant au village.

Un phénomène international

Si le Nouveau Roman est d'abord et avant tout un phénomène français, ses aventures radiophoniques en font assez tôt un phénomène international, incluant plus particulièrement deux pays voisins de la France, l'Allemagne et la Grande-Bretagne.

Pour l'Allemagne, plusieurs contributions le rappellent, il faut signaler le rôle significatif joué à partir de 1961 par Werner Spies, alors jeune collaborateur

du SDR, pour faire réaliser à la radio de Stuttgart des textes d'auteurs français contemporains, bien au-delà dans un premier temps du « groupe » des Nouveaux romanciers : ses mémoires évoquent Tardieu, Ionesco⁴⁵, Césaire, Salacrou, Adamov, Audiberti⁴⁶... La plupart ne sont pas des novices à la radio, loin de là. C'est la triple rencontre de Spies à Paris, en octobre 1961, avec l'éditeur de Minit, Lindon, son conseiller littéraire Robbe-Grillet et le grand auteur de la maison, Beckett⁴⁷, qui donne à ses prospections des résultats tout à fait remarquables du côté des auteurs du Nouveau Roman, par les premiers contacts établis alors ou ensuite avec Sarraute – qui s'amusera à l'appeler « le père de [s]es pièces⁴⁸ » –, Claude Simon, Duras ou Monique Wittig. Précisons cependant, ce qui n'apparaît pas clairement dans ses mémoires, qu'il n'a pas été le seul intermédiaire utile entre la station allemande et les auteurs du Nouveau Roman : comme l'a établi une étude partiellement inédite des archives du SDR par Françoise Joly et ses étudiants menée de 1999 à 2002, ces contacts doivent également beaucoup à l'engagement de Hans-Jochen Schale, responsable du département des Hörspiele de la station à partir de 1960, lequel fait démarcher par des traducteurs allemands installés à Paris (Helmut et Gerda Scheffel, Elmar et Erika Tophoven) plusieurs de ces auteurs. Ainsi, « c'est par l'intermédiaire d'Helmut Scheffel que Hans-Jochen Schale fit d'abord la connaissance de Jean Thibaudeau [...] puis de Michel Butor. Helmut Scheffel amena enfin au SDR Robert Pinget et Claude Ollier⁴⁹ ». Par ailleurs, le SDR n'est pas à l'origine des débuts à la radio de tous les Nouveaux romanciers, comme on le pense parfois : les seuls à avoir commencé par la station allemande sont Claude Simon avec *Der Zug/Le Train* en 1963 (en co-créditation avec Radio Cologne), Sarraute avec *Das Schweigen/Le Silence* en 1964 et Claude Ollier avec *Der Tod des Helden/La Mort du personnage* (enregistré en 1964, diffusé en 1966). Duras pour sa part a débuté quelques années plus tôt en France avec *Le Square* (1957), dans la foulée de l'adaptation d'*Un barrage contre le Pacifique* par Geneviève Serreau en 1955 qu'elle a suivie et préfacée à l'antenne ; la première œuvre de Butor, *Réseau aérien* (1962), est une commande de la RTF, comme celle de Thibaudeau, *Reportage d'un match international de football* (1961) ; les deux

45. Déjà venu au SDR, comme Adamov avant lui, pour la réalisation de *Das Automobilsalon/Le Salon de l'automobile* en 1954.

46. SPIES Werner, *Les chances de ma vie*, *op. cit.*, p. 219-220.

47. *Ibid.*, p. 240.

48. Cité par JOLY Françoise *et alii*, « Quand on écoute la radio, on écoute le monde ». Les Nouveaux romanciers au Süddeutscher Rundfunk de Stuttgart », in Pierre-Marie HÉRON (dir.), *Les Écrivains et la radio*, *op. cit.*, p. 285.

49. JÄCKEL Julia, « L'adaptation allemande de *Réseau aérien* de Michel Butor », *op. cit.*, p. 289.

premières de Pinget, *Dead Letter/Lettre morte* (1959) et *The Old Tunnel/La Manivelle* (1960), sont réalisées par la BBC. Quant à Beckett, toutes ses pièces et esquisses radiophoniques sont des commandes, soit de la BBC, soit de la RTF (*Cascando, Esquisse radiophonique*).

Cela dit, l'appétit du SDR pour les auteurs français liés de près ou de loin au Nouveau Roman, l'excellent accueil qui leur est réservé sur place, le mode de collaboration avec l'équipe de réalisation qui leur est proposé, tout cela est pour beaucoup dans les aventures radiophoniques de la plupart d'entre eux (créations et adaptations) – avec des déceptions ou désaccords ponctuels inévitables sur telle ou telle production –, et décisif pour Pinget, Sarraute et Ollier, trois auteurs dont la quasi-totalité des œuvres pour la radio (Pinget, Sarraute) ou une part importante (Ollier⁵⁰) sont créées à Stuttgart. Dans son étude sur les réalisations allemandes de Claude Ollier, Michel Collomb a cette remarque qui pourrait être appliquée à l'ensemble des auteurs : « la compétence de l'équipe allemande, de ses régisseurs, metteurs en ondes, acteurs et musiciens constamment renouvelés, la fidélité de l'audience, ont créé à Stuttgart un climat favorable qui a encouragé l'écrivain français à aller aussi loin que possible dans l'élaboration du matériau sonore dans le cadre générique du Hörspiel⁵¹ ». Le résultat en est la constitution, au fil des créations et des reprises, de la bibliothèque sonore du Nouveau Roman la plus riche d'Allemagne, dont l'article de Werner Spies repris ici, issue d'une conférence donnée en 1968, énumère et commente avec inspiration les premiers principaux titres.

Dessinant le climat culturel du Stuttgart des années 1950 et 1960, la contribution de Françoise Joly et Beatrice Nickel montre ce que cette programmation particulièrement importante des Nouveaux romanciers doit aussi, au-delà de la « constellation heureuse propre au SDR » (Werner Spies, Hans Bausch, Helmut Heißenbüttel, Hans-Jochen Schale), à un paysage intellectuel « particulièrement propice aux nouvelles formes expérimentales d'écriture », lié à l'activité de l'École de Stuttgart, appellation tardive donnée en 1963 au groupe gravitant durant la décennie précédente autour de Max Bense, professeur à la Technische Hochschule. Des arts visuels à l'imprimerie, de la musique à l'ordinateur, des arts acoustiques à la radio (avec notamment le poète concret Eugen Gomringer et l'écrivain Paul Pörtner), de la littérature à la philosophie, soutenu par la création d'un groupe de

50. *Régression, L'Attentat en direct, L'Oreille au mur, Our musique, Opérettes entre guillemets, Loi d'écoute, Détour* (dans une réalisation par l'auteur), *Ensomnie, Les Ailes, Moments musicaux, La Maison d'avant-guerre* sont créés en France.

51. COLLOMB Michel, « "Matières à silence". Claude Ollier au Süddeutscher Rundfunk de Stuttgart », in Pierre-Marie HÉRON (dir.), *Les Écrivains et la radio, op. cit.*, p. 322.

réflexion sur la culture française (avec invitations d'auteurs: Ponge, Sarraute...), de deux revues vite renommées, d'une galerie d'art, l'appui d'une maison d'édition... aucun domaine ou presque n'échappe à « l'enthousiasme moderniste » de cette « École » qui veut renouer « avec les traditions expérimentales des avant-gardes comme Dada ». Mais si un tel contexte a favorisé le démarchage des auteurs du Nouveau Roman par le SDR et la réception de leurs œuvres par les auditeurs de la station, Françoise Joly et Beatrice Nickel soulignent aussi « le rôle de catalyseur des Nouveaux romanciers dans l'écllosion du Nouveau Hörspiel » au cours des années 1965-1969, dont Bense et d'autres figures de l'École de Stuttgart sont parties prenantes⁵².

Qu'en est-il du côté de la Grande-Bretagne? En lisant l'étude de Carrie Landfried, il est clair que la présence des Nouveaux romanciers sur les ondes de la BBC (principalement du Third Programme, jusqu'à sa disparition en septembre 1967), est en partie liée elle aussi, comme à Stuttgart, à l'action d'une « constellation heureuse » de quelques personnes, dont cependant la capacité de décision s'est avérée de moindre ampleur: Samuel Beckett, bienvenu à la BBC dès 1952-1953, prédécesseur de tous les « auteurs Minuit » avec trois pièces déjà diffusées en 1962; Barbara Bray, éditrice des textes dramatiques du Third Programme de 1953 à 1960 et collaboratrice extérieure (comme *freelance editor*) écoutée et recherchée ensuite; Martin Esslin, directeur-adjoint puis directeur du service des dramatiques de la même chaîne. Face à eux et souvent en désaccord, le contrôleur général de la BBC, Howard Newby, à qui appartient la décision finale. C'est à lui notamment que l'on doit l'interruption de la collaboration de Pinget dès 1964, après une période de grâce vécue sous les auspices de Beckett. Quelques refus, sans lui être tous directement imputables, sont particulièrement marquants: *Réseau aérien* de Butor, *Autour de Mortin* de Pinget, *Régression* de Claude Ollier, et surtout *Le Silence* de Sarraute (avec l'accord de Martin Esslin) – un refus d'extrême conséquence puisqu'il signe l'arrêt des relations de l'auteur avec la BBC, laquelle ne programmera aucune de ses autres pièces radiophoniques. Un paradoxe ressort de l'étude de Carrie Landfried: l'auteur le plus programmé à la BBC est Marguerite Duras, la seule à n'avoir rien écrit pour la radio spécifiquement⁵³! Avec neuf textes mis en ondes entre 1958 et 1985, elle devance Pinget (cinq pièces) et même Beckett (cinq pièces entre 1957 et 1976), loin devant Butor, Robbe-Grillet

52. Pour un bon article en français sur le Nouveau Hörspiel, voir GEITNER Christa, « Hörspiel: jeu acoustique », art. cité.

53. Carrie Landfried évoque deux démarches de commande de la BBC, en 1959 et 1974, restées sans suite.

(adaptation des *Gommes* en 1963), Claude Mauriac et Claude Ollier (un texte chacun). Sans doute cela est-il lié à une plus grande sensibilité des responsables de la BBC aux réactions des auditeurs, dont Carrie Landfried montre toute l'importance, et à une politique de commandes moins offensive. Avec vingt-trois productions en comptant Beckett (pour quatorze refus), la BBC n'en témoigne pas moins de sa bonne volonté à accompagner les incursions des Nouveaux romanciers du côté de la radio ou à faire connaître en les adaptant certaines de leurs productions romanesques, du moins jusqu'au point où le public cultivé et curieux (normalement) du Third Programme accepte de se laisser emmener.

Quant à l'histoire des relations entre les Nouveaux romanciers et la RTF/ORTF, elle reste à faire. Contrairement à ce qu'on imagine, l'ouverture de la radio d'État aux auteurs nouveaux du moment, aux tendances de la littérature contemporaine, est une constante durant tout le mandat du poète Paul Gilson, exceptionnel directeur général des services artistiques de 1946 à sa mort en 1963, et celui du poète Jean Tardieu – démarché par Werner Spies pour le SDR – à la tête du Club d'Essai de 1946 à 1960⁵⁴. Même si, comme en témoignent ses mémoires, Henry Barraud, l'autoritaire directeur de la Chaîne nationale de 1948 à 1963, souvent en conflit de compétences avec Gilson, ne semble pas avoir accordé beaucoup d'intérêt au Nouveau Roman et à ses auteurs⁵⁵, on peut constater que toutes les œuvres nativement radiophoniques du mouvement ont fait l'objet à la RTF/ORTF, soit d'une création, soit d'une reprise dans l'année ou les années qui suivent sa création ailleurs. Seules certaines adaptations à la radio de textes antérieurs (romans, pièces), faites par l'auteur pour une station ou par une station avec son accord, n'ont pas rejoint le répertoire de la radio française⁵⁶. Cela est parfaitement compréhensible et ne doit pas masquer le fait qu'il y a eu dans les années 1960 et 1970 une programmation aussi régulière qu'au SDR, ce que le projecteur habituellement braqué sur Stuttgart dès qu'il est question de ce sujet empêche de bien voir. La déformation optique vient aussi du fort contraste existant entre les deux structures : d'un côté une petite station étrangère d'audience régionale, mais portée par un climat culturel avant-gardiste et internationaliste et

54. Voir HÉRON Pierre-Marie (dir.), *La Radio d'art et d'essai en France après 1945*, Montpellier, Publications de Montpellier 3, 2007.

55. BARRAUD Henry, *Un compositeur aux commandes de la Radio. Essai d'autobiographie*, Myriam CHIMÈNES et Karine LE BAIL (éd.), préfaces de Jean-Noël JEANNENEY et Bruno RACINE, Paris, Fayard/Éditions de la BnF, 2010.

56. Citons parmi d'autres, au SDR la pièce de Claude Simon dérivée de son roman *L'Herbe* et *Xanatta* de Duras (1968, d'après *Un homme est venu me voir*, pièce politique liée au stalinisme); à la BBC l'adaptation des *Gommes* de Robbe-Grillet.

la continuité d'action en ce sens de Hans-Jochen Schale à la tête du département des Hörspiele, qui fait de la collaboration des Nouveaux romanciers français une gloire et peut-être une marque distinctive ; de l'autre une énorme radio nationale, dotée de plusieurs chaînes, aux programmes éclectiques, aux multiples émissions, producteurs et réalisateurs, sans cesse en quête d'auteurs et à laquelle s'adressent aussi les auteurs les plus divers, bref, une mosaïque et une variété face à quoi l'existence médiatique et éditoriale du « Nouveau Roman » comme groupe n'a guère pu s'affirmer. Ainsi le relief donné à ses aventures radiophoniques et leur visibilité au sein des deux radios ne sont pas comparables.

À propos de médiatisation, on notera une pratique assez fréquente de la radio française avec les Nouveaux romanciers, qui a été de passer commande d'une œuvre en vue d'un événement spécial, ou de faire coïncider sa diffusion avec cet événement. C'est le cas par exemple pour *Réseau aérien* de Butor en 1962 (Quinzaine de l'aviation), ou *Régression* de Claude Ollier en 1967 (Décade de France Culture « Dix ans de création dans les lettres et les arts »). Dans le cas de Sarraute, il s'est même agi de faire événement autour d'une de ses œuvres : *Le Mensonge*, pièce créée en 1966 dans le cadre d'une « Carte blanche internationale » co-produite par France Culture et Radio-Bruxelles, avec diffusion simultanée au SDR sous le titre *Die Lüge*⁵⁷. Soulignons aussi, parmi les nombreuses émissions qui ont hébergé telle ou telle production, trois séries : *Carte blanche* de Lily Siou, le *Nouveau Répertoire dramatique* de Lucien Attoun et l'*Atelier de création radiophonique* d'Alain Trutat. La première, lancée à la demande de Paul Gilson qui en avait lui-même pratiqué la formule à Radio Luxembourg avant la guerre (1938-1939) et juste après (1946-1947), est clairement une émission de prospection et de promotion des nouveaux auteurs : elle privilégie « des écrivains qui n'ont jamais travaillé à la radio », parmi eux des romanciers plutôt que des auteurs de théâtre, à qui elle propose d'écrire des œuvres « à écouter les yeux fermés » « sans récit, avec une action, des dialogues, des personnages menés à bout de bras du début à la fin⁵⁸ » ; un programme minimum, qui laisse toute liberté ensuite aux auteurs. Parmi eux on compte Thibaudeau, Sarraute, Ollier, qui lui donnent *Reportage d'un match international de football* en 1961, *Le Mensonge* et *C'est beau* en 1966 et 1972, *L'Attentat en direct* en 1969⁵⁹. Créé dix ans plus tard, en 1968, le *Nouveau Répertoire dramatique* de Lucien Attoun, émission phare de

57. En traduction et dans une autre réalisation. Voir MICHEL Marcelle, « Un essai de Nathalie Sarraute spécialement écrit pour la radio », *Le Monde*, 2 mars 1966.

58. MICHEL Marcelle, « France Culture série radiophonique : *Carte blanche* », *Le Monde*, 5 décembre 1969. L'émission revendique mi-1967 plus de 150 créations (*id.*, *Le Monde*, 16 juin 1967)

59. Rediffusé par l'ACR quelques mois plus tard, suite à l'obtention du Prix Italia 1969.

France Culture dans les années 1970, partage le même esprit de prospection, mais en ciblant les auteurs de théâtre et des pièces inédites qui peuvent passer à la radio tout en étant destinée au théâtre⁶⁰ : c'est là que Robert Pinget, dont on a vu la conception très langagière de la pièce radiophonique, trouve un accueil pour la diffusion en français de presque toutes ses pièces créées au SDR dans les années 1970-1980. Lucien Attoun produit aussi plusieurs textes de Duras : *Le Shaga* (1973), *Les Plages de l'Atlantique* (1974), *Les Eaux et forêts* (1975). Troisième série importante, née en 1969 : *L'Atelier de création radiophonique*, qui veut renouer avec l'ambition expérimentale du Club d'Essai (dont il retient le souci d'inventivité formelle toutes directions plus que l'esprit humaniste opposé à « l'optimisme machiniste » de l'époque⁶¹). C'est là que sans surprise, le plus attentif de tous les Nouveaux romanciers à la matière sonore de l'écriture audio, Claude Ollier, trouve le cadre idéal à ses créations de la décennie⁶². Ollier fréquente de près l'ACR, dont il devient même un collaborateur régulier après avoir noué des liens d'estime et d'amitié avec Alain Trutat qui l'a « encouragé et soutenu dans [son] travail depuis trente ans⁶³ ». Mais en fait, à l'exception de Pinget, tous les auteurs abordés dans cet ouvrage ont trouvé place à un moment ou un autre dans l'ACR des années 1970 : Beckett pour *Paroles et musiques Words and Music* (extraits) et *Sans/Lessness* (de diffusion incertaine), Sarraute pour *Isma, Elle est là*⁶⁴, *Pour un oui ou pour un non*, Duras pour *India Song*, Butor pour son interprétation à plusieurs voix de *L'Œil des sargasses* (1970) et *Centre d'écoute* (1972), Thibaudeau pour *Dig it* et *A Western Memory*, *Le Jardin* et *Samedi soir, Bals*, entre autres.

S'il fallait écrire l'histoire des relations entre les Nouveaux romanciers et la radio en France, il faudrait aussi faire le portrait de leurs soutiens et alliés au sein de l'institution, et parmi eux des grands réalisateurs qui, comme Alain Trutat, Jean-Jacques Vierre, Georges Peyrou, Claude Roland-Manuel ou René Jentet, ont

60. HÉRON Pierre-Marie, « Lucien Attoun, prospecteur du théâtre contemporain », à paraître in WOŁOWSKI Witold (dir.), *Le Théâtre à (re)découvrir*, Francfort/Main, Peter Lang.

61. HÉRON Pierre-Marie (dir.), *La Radio d'art et d'essai en France après 1945*, op. cit., p. 12-14.

62. Ollier compose aussi en 1971, pour la série *Théâtre sur commande*, un documentaire sur *Les dix des années trente* : « J'ai conçu l'émission comme un montage de documents d'archives et de textes, aptes à suggérer l'ambiance de l'époque. [...] Les textes retenus ont été enregistrés sur le ton de l'époque; une conversation avec le réalisateur Philippe Guinard sert de liaison. » (Propos de l'auteur dans *Le Monde* du 21 juin 1971.)

63. OLLIER Claude, *Cité de mémoire*, op. cit., p. 183. Pour l'ACR, Ollier écrit « tous les dimanches, dans les années 1970, un compte-rendu d'écoute de chaque émission, très incisif et sans concession, à usage interne » (ROSSET Christian, in « Mythologie de poche de la radio # 19 – Claude Ollier », France Culture, 30 avril 2010).

64. En 1980, dans une « mise en scène radiophonique » de Claude Régy.

mis en ondes leurs œuvres, et sans qui n'existeraient pas les réalisations mémorables, toutes saluées par la presse, de *Tous ceux qui tombent* en 1959 (Trutat), *Reportage d'un match international de football* en 1961 (Trutat), *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* en 1965 (Trutat), *L'Amante anglaise* (Vierne) et *Régression* en 1967 (Jentet), *Isma* (Roland-Manuel) en 1970, *India song* en 1974 (Peyrou)... Tout un patrimoine de talents et de grandes productions reste à (re)découvrir.