Aventures radiophoniques du Nouveau Roman. Sous la direction de PIERRE-MARIE HÉRON, FRANÇOISE JOLY et ANNIE PIBAROT (dir.). Presses Universitaires de Rennes, 2017. Un vol. de 276 p.

Le titre du recueil, *Aventures radiophoniques du Nouveau Roman*, en montre d'emblée l'originalité. La recherche, qui jusqu'à présent s'est intéressée à ce champ au fil des parcours individuels des Nouveaux Romanciers, envisage ici en trois étapes l'ensemble de ceux qui s'y sont investis, certaines œuvres très représentatives, et l'histoire de la collaboration entre les écrivains et les spécialistes de la radiophonie.

La préface et la postface de Jean-Marie Héron situent l'ensemble de façon particulièrement éclairante, définissant souplement le Nouveau Roman par sa rupture avec « un certain mode d'emploi du genre romanesque », y incluant d'autres personnages que ceux photographiés par Mario Dondero, et synthétisant les aspects principaux de l'intermédialité.

Le matériau du Hörspiel

L'un des apports les plus frappants de ce recueil se situe dans l'analyse du matériau même dont use le genre du Hörspiel.

Mireille Calle-Gruber, à propos de Claude Ollier, souligne l'importance pour lui de la musique affectant et l'ouïe et le corps. Les scripts sont constitués de didascalies minutieuses créant la « mise en oreille » : débit, rythme, volume, intonations. De cette « partition » naît une voix « d'avant les mots », derrière la transcription de bruits, de musique concrète, qui donne toute sa « profondeur » au champ auditif.

À partir de sa collaboration avec Claude Ollier, Christian Rosset a observé lui aussi son travail précis sur « les plus fines capacités sensorielles » de l'ouïe, la création s'effectuant en atelier. Le texte de *Régression* (inspiré de *Navettes*) note les éléments de la composition : articulation des syllabes, timbre, fréquence, etc. *L'Attentat en direct* est un mixte remarquable de radio populaire et de radio de création, un travail d'alchimiste.

Pour *Réseau aérien*, Michel Butor, montre dans un entretien la complexité des combinatoires auditives possibles ; il a rêvé, auprès des chutes du Niagara, de l'utilisation de la stéréophonie. Il a imaginé une combinatoire mathématique de voix, émanant de couples de voyageurs partis en sens opposés de Paris à Nouméa. Cette partition était en lien avec *Mobile* : « Quand on écoute la radio, on écoute le monde... »

Intermédialité

Marie-Claude Hubert montre chez Beckett le jeu avec les contraintes, une manière d'éliminer celle de l'espace pour ne garder que celle du temps, l'absence d'incarnation générant un halo de mystère autour des phrases. La musique apparaît (selon Martin Esslin) comme « courant de conscience émotionnel » accompagnant le « courant de conscience verbal ». *Sans/Lessness*, en 1971, joue sur un assemblage sériel de phrases et de paragraphes.

Commentant les œuvres radiophoniques de Butor, Marion Coste insiste sur le paradoxe que constitue, en radiodiffusion, le fait d'être aveugle et de faire voir simultanément. S'appuyant sur *Réseau aérien* et sur *6 810 000 litres d'eau par seconde...*, elle montre l'objectif de faire chanter la langue, l'utilisation de l'écholalie, du grain des voix, de la construction mathématique, de la stéréophonie, de l'écoute flottante souhaitée autant que de la frustration aussi qui pousse à se référer au texte écrit – sans omettre les correspondances avec le dessin de l'écriture –, le blanc, le silence (Mallarmé, Meschonnic).

Même importance de la musique dans l'œuvre de Marguerite Duras : Suk-Hee Joo la montre dans la version radio de *L'après-midi de Monsieur Andesmas* datée de 1965 (le livre ayant paru en 1962). Une homologie se crée à partir des contrastes entre ombre et lumière.

Une sorte de photo « absolue » de Valérie (avant celle de *L'Amant*), surgie de la mémoire d'un personnage, émane du thème musical de Georges Delerue. Dans sa « douceur égorgée », la musique est l'élément dramatique de l'œuvre.

Annie Pibarot a examiné la même intergénéricité dans le rapport qu'entretient avec le théâtre l'œuvre radiophonique de Marguerite Duras. La radio lui a permis d'approfondir son projet : la primauté donnée au son, sans atténuer la pulsion scopique des personnages, donne une plus grande force aux mots. Plusieurs œuvres corroborent cette analyse – *Les Viaducs de Seine-et-Oise*, *Le Shaga*, *India Song*.

L'évolution des choix de Robert Pinget est présentée par Aline Marchand. Théâtre et radio, interchangeables au départ, aboutissent à une « nouvelle audiodramaturgie ». Dans *Autour de Mortin*, on observe le personnage à travers un trou de serrure, puis des interrogatoires sont organisés autour de lui (comme dans *L'Inquisitoire*). Le tapuscrit d'*Abel et Bela* comporte des indications pour la radio, pour le théâtre, pour la télévision. Les médias et lieux de réalisation ont été multiples, attestant la « malléabilité générique » de l'œuvre.

L'intergénéricité, la présence des choix du Nouveau Roman

Cette même contribution souligne chez Pinget la pratique très néoromanesque des mises en abyme, de la métatextualité, et parfois la problématique de l'auteur de Nouveau Roman plus que celle de l'audiodramaturge.

Joëlle Chambon, à l'aide de la correspondance de Sarraute avec Hans Joschen Schale, montre la complexité de sa relation à la radio, à laquelle étaient destinées seulement les trois premières pièces. La translation des tropismes dans les propos constituait une difficulté, liée à l'effacement de l'écriture métaphorique qui fait la force du texte romanesque. La choralité des voix multiples dissout le personnage, avec une « voix-sous-la-voix », une sorte de « voix-on », en tension avec l'incarnation du tropisme.

Pierre-Marie Héron étudie les formes radiophoniques très diverses qu'a prises l'œuvre de Pinget, *Autour de Mortin*, dont il fait ressortir l'ambiguïté générique – il y eut entre-temps une version romanesque. On est dans l'atelier de l'écrivain, tout près de la démarche radicale du Nouveau Roman : l'opacité de « versions biographiques inconciliables », l'enchaînement des interviews, la structure déceptive voire canularsque de polar, etc.

Mêmes échos des démarches néo-romanesques dans *Pochade radiophonique* de Beckett où Charlotte Richard souligne l'objectif de « démystification de l'entreprise littéraire ». La radio permet de travailler sans les corps, sans la rigidité textuelle, sur la plasticité des mots. Tout y est « flouté » : le sadisme parodique, « l'humorisation du pire », sur fond d'allégorie de la littérature, sont proches du Nouveau Roman.

Jochen Mecke observe l'esthétique intermédiaire de l'œuvre radiophonique de Jean Thibaudeau, libérée de la littérature comme l'avait été le cinéma. Partant de *Reportage d'un match international de football* (1961), fruit d'une commande de la radio, il montre les fils entrelacés, les didascalies, les rythmes différents du commentaire et de la description, l'introduction de plusieurs speakers en plusieurs langues, l'opposition du sens (le récit) et du réel (le bruit en arrière-plan), la position narrative hétéroclite (la speakerine), la mise en abyme permanente avec intégration du métatexte de l'auteur.

Cette importance accordée à la matérialité du signifiant, très marquée par les recherches esthétiques de l'époque, donnait une place considérable aux spécialistes du média audiovisuel, investis dans la réalisation du Neues Hörspiel.

Modalités de l'innovation et histoire des innovations

De fait, le recueil ne se limite pas à l'examen précis de la création radiodiffusée à laquelle participa le Nouveau Roman, il en reconstitue l'histoire – les rencontres conjoncturelles, l'essor de certains lieux d'expérimentation, les partenariats stimulants. Si le développement de ces

collaborations en France n'est pas évoqué, quelques noms apparaissent à plusieurs reprises, celui de Jean Trucat notamment.

Carril C. Lanfried présente les acteurs décisifs de la collaboration entre la BBC et les nouveaux romanciers : Barbara Grey et Samuel Beckett. Dès 1946 était créé le Third Programme, ouvert à l'expérimentation. Samuel Beckett créa là *Tous ceux qui tombent*, fit accepter *Le Square* (malgré les relations difficiles avec Duras). Pinget et lui collaborèrent. Le rôle de Martin Esslin et Howard Newby fut essentiel. Les choix étaient liés aux recommandations, à l'adaptabilité, à l'avis des auditeurs (obtenu par consultation d'un panel). Un tableau chronologique précieux montre le grand nombre des collaborations.

Werner Spies a évoqué la période en 1970. En France, les pièces radiophoniques étaient surtout des pièces « dévisualisées » ; Jean Thibaudeau fait exception : dans *Reportage d'un match international de football*, il prend pour thème l'omniprésence du média lui-même, radio dans la radio... D'autres Nouveaux Romanciers n'avaient aucune idée préconçue sur les formes radiophoniques. Les Hörspiele jouent tous différemment sur la narration. *Autour de Mortin* (1962) marque un tournant par l'usage sériel du dialogue, et Pinget en reporte les effets sur le roman dans *Le Libera*. Butor est rapproché de l'*optical art*, de Vasarely et Joseph Albers ; la structure de *Réseau aérien* en dévoile l'organisation sérielle. Les pièces de Ollier et Sarraute, le travail de Monique Wittig dans *Massage* présentent sous forme dramatique des problématiques de critique littéraire – le sort théorique du personnage par exemple.

Françoise Joly et Béatrice Nickel synthétisent l'histoire des relations entre l'« École de Stuttgart » (Stuttgart Süddeutscher Rundfunk) et les nouveaux romanciers. Elles citent une lettre de contact de N. Sarraute datant de 1962, soulignent la relation privilégiée à la littérature française de Spies et Schale, la conjonction d'individualités et le paysage intellectuel exceptionnel de Stuttgart : écrivains, philosophes, artistes visuels, typographes, musiciens, sont réunis là par un même intérêt pour la modernité, et connectés internationalement, avec la France en particulier. Apparaissent Max Bense, Käte Hamburger, la revue *Augenblick*, une galerie d'art, un autre centre à Ulm. On s'intéresse à la technique, aux formes, à Dada ; Bense et Harig produisent *Le monologue de Terry Jo*. Les nouveaux romanciers avaient joué le rôle de catalyseurs.

La conclusion très éclairante d'Annie Pibarot et Pierre-Marie Héron relève les caractéristiques de cette catalyse en énumérant les lieux d'impact du Nouveau Roman sur les œuvres, et ouvrent la recherche vers le retentissement de ces créations radiophoniques sur les livres ultérieurs. L'ouvrage se recommande par l'ampleur des œuvres envisagées (souvent peu connues), par la précision de l'analyse formelle des médias mis en jeu, par l'appel qu'il constitue à d'autres recherches, sur les archives notamment.

FRANCINE DUGAST-PORTES