



## **Sken&graphie**

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

**3 | Automne 2015**

**Les écritures dramatiques & la radio**

---

# **Le théâtre radiophonique de René de Obaldia** ou la radio comme outil idéal au service des avant-gardes

**Susanne Becker**



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1205>

DOI : 10.4000/skenographie.1205

ISSN : 2553-1875

### **Éditeur**

Presses universitaires de Franche-Comté

### **Édition imprimée**

Date de publication : 1 octobre 2015

Pagination : 67-76

ISBN : 978-2-84867-537-4

ISSN : 1150-594X

### **Référence électronique**

Susanne Becker, « Le théâtre radiophonique de René de Obaldia », *Sken&graphie* [En ligne], 3 | Automne 2015, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1205> ; DOI : 10.4000/skenographie.1205

---

Presses universitaires de Franche-Comté

# LE THÉÂTRE RADIOPHONIQUE DE RENÉ DE OBALDIA OU LA RADIO COMME OUTIL IDÉAL AU SERVICE DES AVANT-GARDES

---

SUSANNE BECKER

---

Comme Heinz Schwitzke, un des plus importants théoriciens du théâtre radiophonique<sup>1</sup> de l'Allemagne de l'après-guerre, l'a observé, les inventions techniques ne sont jamais des découvertes accidentelles mais elles sont intimement liées aux courants intellectuels qui les précèdent :

Cela paraît étrange mais [...] on inclinerait presque à dire que ce qui est le plus important dans le radio-drame avait déjà été inventé avant l'invention de la radio. Quoi qu'il en soit, les principes artistiques de beaucoup d'auteurs d'avant le radio-drame ont abouti de manière naturelle à la dramaturgie du radio-drame [...]<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Tandis que les termes français (pièce radiophonique, radio-drame, radio-scénario) et anglais (*radio play*, *radio drama*) situent cette forme d'art entre le théâtre traditionnel et la radio, la notion allemande (*Hörspiel*) désigne un genre à part et spécifiquement radiophonique. Sur ce sujet, voir Aline CARPENTIER, *Théâtres d'ondes. Les pièces radiophoniques de Beckett, Tardieu et Pinter*, Bruxelles, Groupe De Boeck, Paris, INA, Collection Médias recherches, 2008, p. 22.

<sup>2</sup> « *Es klingt seltsam, doch [...] ist man fast geneigt zu sagen, das Wichtigste am Hörspiel sei schon vor Erfindung des Rundfunks erfunden gewesen. Jedenfalls münden die Kunstprinzipien nicht weniger Autoren der Vor-Hörspielzeit übergangslos in die Hörspieldramaturgie ein* », in Heinz SCHWITZKE et Werner KLIPPERT (dir.), *Reclams Hörspielführer*, Stuttgart, Reclam Verlag, 1969. L'ouvrage n'est plus disponible mais il est téléchargeable sur le site du Landesmedienzentrum Baden-Württemberg [http://www.lmz-bw.de/fileadmin/user\\_upload/Medienbildung\\_MCO/fileadmin/bibliothek/reclam\\_hoerspiel/reclam\\_hoerspiel\\_fuehrer.pdf](http://www.lmz-bw.de/fileadmin/user_upload/Medienbildung_MCO/fileadmin/bibliothek/reclam_hoerspiel/reclam_hoerspiel_fuehrer.pdf) (page consultée le 15 juin 2014).

En effet, la radio est un médium qui propose une solution intéressante aux questions que se posaient les mouvements artistiques au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les avant-gardes historiques visaient à abolir la nette séparation entre art et vie qui s'était effectuée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec l'esthétisme dans le but d'établir une nouvelle pratique de la vie<sup>3</sup>. Une de leurs principales intentions était le combat contre le caractère inoffensif de l'art en gommant les dichotomies jusque-là incompatibles : les avant-gardes envisageaient un espace de transition entre l'art et la vie, un rapprochement entre le créateur et le public, l'abolition du cloisonnement entre les genres et le mélange entre cultures savante et populaire.

### **Le radio-drame et l'effacement des dichotomies**

Le théâtre radiophonique, dont l'histoire commença en 1924<sup>4</sup>, permet d'accommoder les paradoxes et de faire coexister les dichotomies là où le théâtre scénique est souvent obligé de faire un choix.

L'auditeur d'une pièce radiophonique est à la fois la composante d'une foule mais aussi et surtout un individu isolé devant son poste où il n'est plus distrait par les toussotements et chuchotements du voisin. Non seulement la radio efface la différence entre l'individu et la foule, mais aussi, au moins en théorie, celle entre les différentes couches d'auditeurs. Ainsi, Arnheim

<sup>3</sup> Voir Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974, p. 67.

<sup>4</sup> *A Comedy of Danger* de Richard Hughes, diffusé à Londres le 15 janvier 1924, est considéré comme le premier radio-drame européen. Le premier radio-drame français, *Marémoto* de Pierre Cusy et Gabriel Germinet, fut diffusé le 23 octobre 1924. Sur le théâtre radiophonique, voir Armin FRANK, *Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1963. Heinz SCHWITZKE, *Das Hörspiel. Geschichte und Dramaturgie*, Köln-Berlin, Kiepenheuer & Witsch, 1963. Cécile MÉADEL, « Les Images sonores. Naissance du théâtre radiophonique », in *Techniques et culture*, n° 16, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, juillet-décembre 1990, p. 135-159. Rudolf ARNHEIM, *Rundfunk als Hörkunst [1936]*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2001.

louait la radio pour sa capacité d'effacer « l'opposition honteuse entre les hommes cultivés et les hommes non-cultivés »<sup>5</sup>.

De plus, la séparation traditionnelle entre scène et auditoire n'est plus aussi nette au théâtre radiophonique. Comme le notait Esslin, même si un radio-drame est enregistré dans un studio, « [p]our l'auditeur ce fait est inexistant : la pièce prend vie dans sa propre imagination, aussi la scène sur laquelle la pièce est jouée est *l'esprit de l'auditeur*. »<sup>6</sup> La véritable scène au théâtre radiophonique est donc l'imagination de l'auditeur. Schwitzke mentionne cette coïncidence entre l'espace et le corps de l'acteur et de l'auditeur :

Les acteurs sont au milieu de l'auditeur. Ce qu'on peut formuler tout aussi justement : l'auditeur se trouve au milieu des acteurs imaginaires. La « scène » coïncide avec l'« auditoire », avec le lieu intérieur que l'auditeur voit et ressent<sup>7</sup>.

Il n'est pas surprenant que le radio-drame, grâce à son immatérialité, son immédiateté et son intimité, ait souvent été comparé à l'inconscient et au rêve<sup>8</sup>. Il se situe ainsi dans une continuité avec les tentatives dramatiques des surréalistes qui, à quelques exceptions près, ont échoué au théâtre à cause du caractère peu dramatique de leurs textes<sup>9</sup>. Les surréalistes étaient surtout des

<sup>5</sup> « Der Rundfunk könnte viel dazu beitragen, den für unsre Zeit so blamablen Gegensatz zwischen Kulturmenschen und Unkulturmenschen zu überbrücken », in ARNHEIM, « Der Rundfunk sucht seine Form », *op. cit.*, p. 187.

<sup>6</sup> « To the listener this fact is immaterial [...]: the play comes to life in the listener's own imagination, so the stage on which it is performed is the listener's own mind. », in Martin ESSLIN, « The Mind as a Stage. Radio Drama », in *Mediations: essays on Brecht, Beckett, and the Media*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1980, p. 177.

<sup>7</sup> « Die Akteure sind mitten im Zuhörer. Oder man kann mit gleichem Recht formulieren: der Zuhörer befindet sich mitten unter den imaginären Akteuren. Die "Bühne" fällt mit dem "Zuschauerraum", mit der Stelle, an der innerlich geschaut und erlebt wird, zusammen. », in SCHWITZKE, *Das Hörspiel*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>8</sup> Voir Pierre CUSY et Gabriel GERMINET, *Théâtre radiophonique. Mode nouveau d'expression artistique*, Paris, Étienne Chiron, 1926, p. 23. Paul DEHARME, *Pour un art radiophonique*, Paris, 1930, p. 40. ESSLIN, « The Mind as a Stage », *op. cit.*, p. 177. CARPENTIER, *Théâtres d'ondes*, *op. cit.*, p. 101. Gaston BACHELARD, « Rêverie et radio », in *Le droit de rêver [1970]*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 218.

<sup>9</sup> Pour une analyse des contradictions concernant le théâtre d'avant-garde, voir Wolfgang ASHOLT, « Historische Avantgarde und dadaistisch-surrealistisches Theater », in *Esprit civique und Engagement. Festschrift für Henning Krauß zum 60. Geburtstag*, Tübingen, Stauffenburg, 2003, p. 29-42.

littérateurs et non des dramaturges ; ils ne savaient pas se servir de la spécificité du théâtre traditionnel qui, à son tour, n'était pas le moyen adapté pour la verbalité, poéticité et intimité de leurs textes. Par contre, la radio, ainsi que le note fort justement Esslin, « est un médium idéal pour les drames poétiques les plus subjectifs qui traitent [...] de rêves privés et cauchemars publics. »<sup>10</sup>

Même si le radio-drame révèle une parenté avec le théâtre, la littérature et la musique, il ne rentre pas dans les genres traditionnels et reste plutôt un genre à part. Déjà Alfred Döblin prédisait que la radio allait faire naître un art spécifiquement radiophonique et rendre obsolète la séparation entre les genres<sup>11</sup>. Le radio-drame peut donc être considéré avec Helmut Heißenbüttel comme une « forme ouverte »<sup>12</sup> où tout est permis.

Le théâtre radiophonique, grâce à sa cécité, son évanescence et son immatérialité, peut donc fournir une solution valable aux enjeux auxquels le théâtre scénique faisait face dès le début du XX<sup>e</sup> siècle. C'est dans le théâtre poétique et le théâtre de l'absurde, qui se situent tous les deux dans une continuité avec le surréalisme, qu'on discerne des développements particulièrement adaptés à la radiodiffusion tels que l'union des contraires, l'érosion des catégories dramatiques traditionnelles et la valorisation du langage par rapport à la mise en scène.

### **Le théâtre radiophonique de René de Obaldia : place au verbe**

René de Obaldia, né en 1918, un des représentants du théâtre poétique et écrivain souvent (et malgré lui) classé comme surréaliste<sup>13</sup>, se décrit tout

<sup>10</sup> « is an ideal medium for the most highly subjective poetic drama which deals [...] with private dreams and public nightmares. », in ESSLIN, « The Mind as a Stage », *op. cit.*, p. 179.

<sup>11</sup> Voir Alfred DÖBLIN, « Literatur und Rundfunk », in *Literatur und Rundfunk 1923 – 1933*, Hildesheim, Verlag Dr. H. A. Gerstenberg, 1975, p. 236.

<sup>12</sup> « Das Hörspiel ist eine offene Form. [...] Alles ist möglich. Alles ist erlaubt. Das gilt auch für das Hörspiel », in Helmut HEIßENBÜTTEL, « Horoskop des Hörspiels », in *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970, p. 35-36.

<sup>13</sup> Voir Nadeau qui situe Obaldia dans la tradition surréaliste, in Maurice NADEAU, « Obaldia, poète tragique », *Tamerlan des cœurs*, Paris, Grasset, 1986, p. 259.

d'abord comme poète et non comme dramaturge. Il s'agit d'un théâtre « dont le dialogue demeure l'élément central et dont la réussite est avant tout une réussite de langage »<sup>14</sup>. À son propos, Obaldia fait comprendre que c'est le texte qui a la primauté par rapport à la représentation et qui existe indépendamment de la mise en scène. La qualité verbale de son théâtre fait qu'il se prête particulièrement bien à la radiodiffusion puisque, comme l'a fait remarquer Esslin, le « radio-drame, reposant entièrement sur des *mots*, est avant tout un médium d'*écrivains*. »<sup>15</sup> Nous nous intéresserons ici aux *Essais radiophoniques* (*Le Damné*, *Les Larmes de l'aveugle*, *Urbi et Orbi*) de René de Obaldia, trois pièces écrites sur commande et qui témoignent d'une écriture spécifiquement radiophonique. Pour Obaldia l'intérêt de la radio réside dans le fait qu'il n'y existe pas d'intermédiaire entre celui qui reçoit et celui qui émet. Voix, verbe et public se rencontrent directement et la radio s'adresse immédiatement à l'auditeur tandis qu'au théâtre traditionnel d'autres artifices (décors, costumes, ...) interviennent. Par conséquent, l'écrivain conçoit le théâtre radiophonique et le théâtre scénique comme deux genres à part entière.

### Une bataille permanente entre « Verbe » et verbiage

Le thème récurrent des *Essais radiophoniques* est le jeu entre le verbiage (auquel s'ajoutent le bruit et la musique) et le « Verbe ». Le verbiage est l'abus de la parole, l'inflation verbale et le détournement des mots dans un monde envahi par la technologie et les médias où un arrière-plan sonore permanent et omniprésent a conduit à une dévalorisation du langage, un appauvrissement mental de l'homme et son éloignement du mystère de la vie. *Les Larmes de l'aveugle*<sup>16</sup> est une pièce jouant sur la simultanéité de paroles, bruits et musique. L'action — si l'on peut appeler ainsi ce collage sonore — se déroule dans la conscience d'un aveugle souffrant qui se fait ici voyant et qui

<sup>14</sup> Anne MURCH, « Réflexions sur le théâtre de René de Obaldia », in *Études françaises*, vol. 7, n° 2, Les Presses de l'Université de Montréal, mai 1971, p. 189.

<sup>15</sup> « Radio drama, relying as it does entirely on words, is preeminently a writer's medium », in ESSLIN, « The Mind as a Stage », *op. cit.*, p. 175.

<sup>16</sup> Radiodiffusion le 10 octobre 1964 à l'ORTF dans le cadre de la série d'émissions de Lily Siou, « Carte Blanche Internationale », dans une réalisation de Claude Mourthé. Musique de Luc-André Marcel.

veut traverser à pied la place de l'Opéra où il est confronté au brouhaha d'un monde banal, froid et hypocrite : des automobilistes qui s'insultent, un professeur universitaire donnant un cours absurde sur l'espèce humaine, un jeune soldat effrayé en train de mourir, un prédicateur-charlatan qui prétend guérir les hommes en leur imposant ses mains et Dieu. L'aveugle-prophète accuse la cruauté et l'ignorance des hommes qui lui donnent la nausée. La foule est indignée par ses injures et le perturbateur est finalement emmené par la police. Le bruit, ainsi que l'écrit Obaldia dans la note jointe à la pièce, « occupe une place énorme, il se révèle un des personnages importants de la tragédie »<sup>17</sup>. Les hommes ne s'écoutent plus, ils sont devenus sourds à eux-mêmes. « Ils m'ont tué avec du bruit »<sup>18</sup>, s'exclame le soldat en mourant.

Seul le « Verbe » s'oppose à ce chaos verbal. Le « Verbe » désigne un retour au mot créateur qui possède une force performative et est capable de constituer une nouvelle réalité. L'usage du Verbe ramène l'homme à sa propre humanité et fait de lui un sujet qui crée du sens. En se servant du Verbe, l'homme devient de nouveau maître de lui-même et de son environnement<sup>19</sup>. Obaldia ne croit pas, comme le faisaient les dramaturges de l'absurde, à l'incommunicabilité du langage ; pour lui la communication entre les hommes et le Ciel est encore possible. Le langage d'Obaldia se caractérise par un emploi ludique des mots : jeux de mot, transformation de proverbes, langues étrangères (fictives ou réelles), mélange de niveaux de langue, juxtaposition de vers et de prose<sup>20</sup>. « Parole-spectacle » ou bien « langage-spectacle »<sup>21</sup> : c'est par ces mots que les critiques décrivent le langage d'Obaldia et accentuent par-là le caractère autonome et ludique des mots qui subissent une resémantisation et un renouvellement de leurs significations<sup>22</sup> tout en se

<sup>17</sup> René de OBALDIA, *Les Larmes de l'aveugle, Théâtre complet*, Paris, Grasset, 2011, p. 501.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 520.

<sup>19</sup> Voir Susanne HARTWIG, *Zweiakter im Theater Félicien Marceaux und René de Obaldias*, Bonn, Romanistischer Verlag, 2000, p. 77-79.

<sup>20</sup> Voir Christophe LAGIER, *Le Théâtre de la parole-spectacle. Jacques Audiberti, René de Obaldia et Jean Tardieu*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 2000, p. 79-80.

<sup>21</sup> MURCH, « Réflexions sur le théâtre de René de Obaldia », art. cit., p. 189.

<sup>22</sup> Voir HARTWIG, *Zweiakter im Theater Félicien Marceaux und René de Obaldias*, op. cit., p. 78.

débarassant de leurs formules incrustées et sclérosées. Dans *Le Damné*<sup>23</sup> un mort est condamné à passer l'éternité dans un enfer dont les habitants sont punis en fonction des crimes commis sur Terre de leur vivant. Parce qu'il s'est servi « des mots pour abuser, tromper, mutiler, avilir »<sup>24</sup>, le Damné doit endurer la recherche infinie du mot libérateur qui pourrait le sauver. Mais ce mot est jalousement gardé par un ange et ne viendra jamais aux lèvres du malheureux, alors que l'usage juste du langage aurait eu le pouvoir de rétablir le lien entre l'homme et la création divine.

D'après Schwitzke, la radio a été la première entreprise cherchant à remplir l'écoulement du temps par un programme permanent et sans interruptions. Ce bourdonnement incessant ne peut être ralenti que par le mot libérateur que Schwitzke associe au radio-drame. Celui-ci est pour lui la tentative exigeante de la radio de maîtriser le temps par le pouvoir magique de la parole.<sup>25</sup>

### Une réflexion sur la radio

Le radio-drame *Urbi et Orbi*<sup>26</sup> diffère des pièces précédentes en ce que bruit et musique ne sont plus ici des entités d'une valeur artistique autonome, mais plutôt l'accompagnement d'une action tout à fait réaliste. La pièce constitue une tentative de radio dans la radio et peut être considérée comme une réflexion sur ce moyen de communication. Un dimanche après-midi un vieillard est assis seul dans sa chambre devant son poste de radio. Incapable de se concentrer sur une seule émission, il tourne le bouton – le sifflement des ondes le trahit – et saute entre plusieurs programmes : les

<sup>23</sup> Radiodiffusion le 20 janvier 1962 à la Société Suisse de Radio Télévision. Réalisation artistique et musique originale de Marcel van Thienen. Orchestre de la Suisse romande sous la direction de Jean-Marie Auberson. *Le Damné* obtint le Prix Italia 1962 pour la Radiodiffusion Suisse (programme de langue française).

<sup>24</sup> René de OBALDIA, « Le Damné », *op. cit.*, p. 482.

<sup>25</sup> Voir SCHWITZKE, *Das Hörspiel*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>26</sup> Radiodiffusion le 29 novembre 1967 sur France Culture dans une mise en ondes de Jean-Jacques Vierne. Diffusion simultanée sur le troisième programme de la Radio-Télévision belge, ainsi que par les émetteurs, en Allemagne, de quatre organismes de radiodiffusion (Francfort, Sarrebrück, Stuttgart et Baden-Baden) dans une traduction d'Eugen Helmlé.



informations catastrophiques, la retransmission de la pièce théâtrale du dimanche, la retransmission d'une sorte de match de football traitant la vie et la mort d'une jeune femme, la retransmission d'une cérémonie religieuse durant laquelle le Pape donne sa fameuse bénédiction, l'émission *La Vérité en miettes* qui se déroule à l'aéroport d'Orbi et pour laquelle des microphones ont été cachés pour capter les conversations des voyageurs et passants.

Ainsi sont diffusés dans la chambre du vieillard les trivialités, les catastrophes, le charivari médiocre de la vie, commentés et présentés par des speakers pour qui le silence est l'ennemi et qui parlent même lorsque rien ne se passe pour ne pas rompre le lien avec les auditeurs. L'homme se trouve ainsi exposé à une pollution sonore qui envahit tous les domaines de sa vie. Comme le vieillard, l'auditeur réel devient témoin de ce « délire des ondes, délire qui doit restituer notre paysage mental quotidien »<sup>27</sup>.

### L'homme isolé par la technologie

Dans *Urbi et Orbi* la radio est un simple moyen de diffusion (les émissions diffusées sont presque toutes des retransmissions et non des œuvres spécifiquement radiophoniques), une utilisation déjà critiquée par Brecht qui exigeait que la radio se transforme d'appareil de diffusion en appareil de communication et qu'elle s'engage dans un vrai échange avec l'auditeur<sup>28</sup>. Ici, la radio n'a aucun pouvoir créateur et inventif mais se contente de reproduire et régurgiter ce qui existait déjà. La perception du monde à travers la radio s'est élargie mais elle ne s'est pas pour autant approfondie. Le vieillard, s'échauffant devant la médiocrité du programme radiophonique, donne voix à son mécontentement à plusieurs reprises. À un certain moment il s'exclame : « N'importe quoi ! Maintenant qu'il y a la télévision, ils font n'importe quoi à la radio. »<sup>29</sup>

Le grand paradoxe de l'homme obaldien est que, dans sa recherche frénétique de la vérité par les moyens de la technologie, il s'est éloigné de cette vérité. Même si le but de l'émission *La Vérité en miettes* est, ainsi que le com-

<sup>27</sup> René de OBALDIA, « Urbi et Orbi », *op. cit.*, p. 541.

<sup>28</sup> Voir Bertolt BRECHT, « Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks », in *Neues Hörspiel*, *op. cit.*, p. 10-11.

<sup>29</sup> OBALDIA, « Urbi et Orbi », *op. cit.*, p. 581.

mentateur l'explique aux auditeurs, « de donner un visage à ce puzzle, d'ajouter un peu plus à votre connaissance du néant »<sup>30</sup>, la compréhension du monde ne s'enrichit pas face aux banalités proférées par les visiteurs de l'aéroport d'Orbi. Au contraire, les hommes, comme on peut le lire dans l'induction de la pièce, « courent aux quatre coins du monde, enfermés comme jamais dans leur monstrueux égoïsme, transportant avec eux leur propre néant »<sup>31</sup>. Les médias et la technologie ont contribué à une plus grande aliénation entre les hommes : une nouvelle à la une relatée par le speaker des informations concerne un mari qui, par haine pour sa femme qui tournait toujours autour de lui, a construit une fusée pour l'envoyer en orbite !

Mais René de Obaldia est indulgent avec son public qu'il ne veut pas plonger dans le désespoir : à la fin du radio-drame et à travers la voix fragile du Pape, un brin d'espoir se faufile. Le Saint-Père trace trois croix dans le vide, comme s'il voulait

rassembler, unifier ses fils que sont les hommes de toutes les couleurs, atrocement déchirés, hélas ! séparés... malgré les moyens de communication, les merveilles de la science, le rétrécissement de l'espace... tout cela qui devait au contraire les rapprocher, leur faire prendre conscience qu'ils sont tous les habitants de la même planète, les frères d'une même et fabuleuse aventure...<sup>32</sup>

On peut conclure avec Esslin que le « radio-drame est donc arrivé à un moment particulièrement approprié dans le développement de la littérature moderne »<sup>33</sup> quand le roman (Proust, Joyce, Kafka) et le théâtre (les symbolistes, les surréalistes et les dramaturges absurdes et poétiques après 1945) se sont détournés d'une représentation naturaliste et mimétique de la réalité pour donner place à une plus grande introspection et subjectivité. Les avant-gardes historiques, ainsi que nous le rappelle Heißenbüttel, visaient à transgresser les limites du langage logique en activant les nuances du langage et les rendant utiles pour la littérature<sup>34</sup>. La radio ne serait-elle

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 551.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 541.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 582.

<sup>33</sup> « *The radio play thus came at a particularly appropriate moment in the development of modern literature* », in ESSLIN, « *The Mind as a Stage* », *op. cit.*, p. 178.

<sup>34</sup> Voir HEIBENBÜTTEL, « *Horoskop des Hörspiels* », *op. cit.*, p. 28-29.

pas un moyen adapté pour faire entendre ces nuances et approcher ce fameux point suprême<sup>35</sup> dont Breton parle dans le *Second manifeste du surréalisme* ?

La tâche de la radio est, selon Arnheim, de « représenter le monde pour l'oreille »<sup>36</sup>. René de Obaldia, dans ses *Essais radiophoniques*, sonorise le monde moderne de l'homo atomicus qui tend toujours vers l'apocalyptique à l'exception des doux moments où le Verbe poétique s'introduit dans la cacophonie écrasante. Le bruit et la musique, s'ils jouent un rôle accompagnateur dans *Urbi et Orbi* où ils sont le fait même de la radio, ont une importance cardinale dans *Les Larmes de l'aveugle* et *Le Damné* où ils deviennent une entité aussi primordiale que le langage et interviennent comme agents actifs dans le jeu pour aboutir à un art qui n'est ni littérature, ni théâtre, ni musique, mais œuvre sonore autonome. Voilà ce que Schwitzke avait sûrement en tête quand il écrivait que la radio avait, avec le radio-drame, trouvé une troisième fonction en plus de la diffusion d'une propagande idéologique et du matraquage par le divertissement : « la tentative d'un entretien avec un partenaire seul et imaginaire que l'on prend entièrement au sérieux dans sa liberté de jugement et de décision. »<sup>37\*</sup>

<sup>35</sup> « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement », in André BRETON, *Second Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1988, p. 781.

<sup>36</sup> « Seine Aufgabe [des Rundfunks] ist, die Welt für das Ohr darzustellen », in ARNHEIM, *Rundfunk als Hörkunst*, op. cit., p. 25.

<sup>37</sup> « [D]en Versuch eines Gesprächs mit dem einzelnen unsichtbaren Partner, bei dem dieser Partner in seiner Urteils- und Entscheidungsfreiheit ganz ernst genommen wird », in SCHWITZKE, *Das Hörspiel*, op. cit., p. 20.

\* Note de l'auteure : Je remercie M. René de Obaldia et M. Patrick Lucien pour leur aide dans la préparation de cet article.