HAL
open science

“ Au croisement des routes du temps et de l’espace ”. Le Théâtre radiophonique d’André Obey

Agnès Curel

To cite this version:

Agnès Curel. “ Au croisement des routes du temps et de l’espace ”. Le Théâtre radiophonique d’André Obey. Sophie Gaillard; Marie Sorel. André Obey, créateur dramatique complet. Théâtre, musique et sport., Honoré Champion, 2022, Littérature de notre siècle, 9782745357786. hal-04001939

HAL Id: hal-04001939

https://hal.science/hal-04001939

Submitted on 23 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Au croisement des routes du temps et de l'espace[1] »
Le Théâtre radiophonique d'André Obey

Agnès Curel
Université Jean Moulin Lyon 3, MARGE

Je remercie chaleureusement Frédéric Delarue qui m'a fait parvenir des références importantes pour cette recherche lorsque les bibliothèques étaient fermées. Je remercie également Marion Chenetier-Alev pour son partage de connaissances sur le théâtre radiophonique.

En 1937, entraîné par Jacques Copeau qui se charge de la direction d'acteurs, André Obey propose une adaptation radiophonique du drame *Henri IV* de Shakespeare[2]. Le dramaturge, déjà révélé par des pièces comme *Le Viol de Lucrèce* (1931) et *Noé* (1931), s'essaie alors pour la première fois à l'art radiophonique. Cette adaptation est, semble-t-il, un succès et l'on salue dans la presse son « originalité […] confér[ant] le caractère d'une nouveauté intrinsèque ». Et l'auteur de la critique de se féliciter :

> Tout ce qu'il y a d'un peu frénétique dans l'œuvre de Shakespeare fut mis en valeur avec un goût, un tact… très français.
> Ce n'est pas un reproche. Car n'est-il pas admirable que ce soit un vieil auteur, un classique qui, sur ces thèmes, permet à la radio de se rajeunir, de se renouveler, de procurer à l'auditeur cette incomparable impression de révélation[3] ?

Avec cette adaptation, l'écriture d'André Obey a su contribuer, d'après ce journaliste, au renouvellement du théâtre radiophonique. De fait, à partir de cette date, André Obey écrit de plus en plus des œuvres pour la radio.

Ce médium connaît dans les années 1930 un développement conséquent. Les pouvoirs publics encouragent l'extension du réseau de diffusion : en 1937, trois millions de foyers possèdent un poste de radio. En 1946, ils sont 5,5 millions à être équipés[4]. L'importance de la radio est telle que des pièces de théâtre sont très régulièrement radiodiffusées entre les années 1935 et 1965[5], contribuant à diffuser cet art du *hic et nunc*, ordinairement rattaché à son seul lieu de représentation, sur l'ensemble du territoire. Parmi la programmation théâtrale radiodiffusée, on compte des pièces créées pour les planches et d'autres exclusivement écrites pour les ondes. Cécile Méadel invite ainsi à distinguer le théâtre radiophoné, c'est-à-dire simplement retransmis à la radio – souvent en direct dans les premiers temps –, du théâtre radiophonique, écrit en première intention pour la radio, faisant son miel des particularités de ce médium et enregistré pour être radiodiffusé[6]. L'œuvre théâtrale d'André Obey a été à de

---

[1] Archive INA n° PHD89012805, *Louis XIV*, pièce d'André Obey réalisée par Arno-Charles Brun, diffusée en 1945 [La date est-elle exacte ? La pièce est présentée dans d'autres documents d'archives comme datant de 1944]. Dans sa correspondance à Jacques Copeau (lettre du 19 octobre 1941), Obey date la première campagne de rédaction de *Louis XIV* de 1938. Jacques Copeau (non coté), Département des arts du spectacle de la BnF

[2] La campagne d'écriture débuterait en 1935, selon Obey (correspondance Copeau, lettre du 19/10/1941). Fonds Jacques Copeau (non coté), Département des arts du spectacle de la BnF.

[3] Pierre Descaves, « Shakespeare vous parle », *Ce soir : grand quotidien d'information indépendant*, 1er novembre 1937, p. 9.

[4] Patrice Cavelier et Olivier Morel-Maroger, *La Radio,* Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2008, p. 9.

[5] Marion Chenetier-Alev, « Les archives radiophoniques du théâtre. Du théâtre pour les aveugles à un théâtre de sourds ? », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 6 | 2019, mis en ligne le 10 décembre 2018, consulté le 02 décembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/rsl/1843

[6] Cécile Méadel, « Les images sonores. Naissance du théâtre radiophonique », *Techniques et culture*, n° 16, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, juillet-décembre 1990, p. 135-160.

nombreuses reprises radiophonée, mais compte également des pièces radiophoniques : ce sont ces dernières qui seront au cœur de cette étude.

Pour la plupart écrites durant la Seconde Guerre mondiale, les pièces radiophoniques d'André Obey, pourtant largement diffusées à l'époque, ont laissé peu de traces dans les mémoires. Dans « André Obey. Un ''honnête homme'' saisi par l'écriture dramatique », article consacré au théâtre d'André Obey, Roland Poquet ne fait par exemple nulle mention de son travail radiophonique. Rien d'étonnant à cela cependant : rarement édité, ce théâtre a par ailleurs été très peu enregistré et conservé. Il révèle pourtant un véritable intérêt sur ce que peut être le théâtre radiophonique. À l'ombre des planches, André Obey laisse advenir un théâtre résolument adressé à l'oreille, où les paroles et les voix, des plus populaires aux plus savantes, s'épanouissent. S'affranchissant des contraintes matérielles, son théâtre radiophonique se place dans un espace-temps particulier, mêlant les époques, entrelaçant réel et mythe, humour et emphase lyrique. Cette parenthèse radiophonique révèle donc une riche dramaturgie, qui explore les possibilités offertes par la radiodiffusion.

I. André Obey et la radio

Les archives liées au théâtre radiophonique d'André Obey ont cela de frustrant pour les chercheurs.euses qu'elles ne se recoupent pas entre sources écrites et sonores. La Bibliothèque nationale de France, grâce à son fonds radio, possède ainsi plusieurs scripts qui servaient aux comédiens et techniciens pour enregistrer les dramatiques. On trouve les tapuscrits de *Sylvestre ouvre la porte* (1939), *Loire* (1939), *L'Arche de Noé reprend la mer* (1940), *Voyage de La Fontaine* (1942), *Huit cents mètres* (1964) [version radiophonique de la pièce écrite vingt ans auparavant]. À l'état actuel de mes recherches, ces écrits ne sont malheureusement pas accompagnés de traces sonores. À l'inverse, l'Institut National de l'Audiovisuel a conservé quelques précieux enregistrements : *Louis XIV* (diffusé en 1944), *La Fenêtre* (1962), sans compter les pièces radiophonées, retransmissions de spectacles donnés en salle. Le théâtre radiophonique est en effet une production théâtrale écrite en première intention pour la radio, tenant ainsi « compte des spécificités de l'art radiophonique et abandonnant le découpage pratiqué sur la scène pour se rapprocher de celui du cinéma[7] ».

La majorité de sa production radiophonique se concentre cependant durant les années de guerre. À cette époque, André Obey est proche d'un groupe d'écrivains et de musiciens rassemblés autour de Pierre Schaeffer. Ce dernier travaille à la Radio-diffusion française depuis 1935. Il fonde le Studio d'essai[8] en 1943 et participe aux actions de la Résistance[9]. C'est dans ce cadre qu'André Obey le rejoint pour participer, aux côtés notamment de Jean Tardieu et Jean Lescure, à la préparation de la Libération à la RDF[10]. De fait, à la fin de la guerre en 1945, André Obey est nommé quelques semaines directeur des émissions littéraires et dramatiques de

[7] Robert Prot, *Dictionnaire de la Radio*, article « Théâtre radiophonique », Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2013, p. 377.

[8] C'est à la suite de ce premier groupe que fut créé, le 31 mars 1946, le Club d'Essai (1946-1963), dirigé par Jean Tardieu. Le Club d'essai joue un rôle important dans le développement des émissions culturelles (littéraires et musicales notamment) à la radio. Voir par exemple Pierre-Marie Héron (dir.), *Les écrivains hommes de radio (1940-1970)*, Montpellier, Presses de l'Université Paul Valéry, 2001.

[9] Martin Kaltenecker & Karine Le Bail (dir.), *Pierre Schaeffer : les constructions impatientes*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

[10] Karine Le Bail, *La Musique au pas. Être musicien en France sous l'Occupation*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

la RDF, toujours en collaboration avec Jean Tardieu et Jean Lescure[11]. Ce mandat reste éclair, puisque le dramaturge est rapidement appelé à devenir administrateur provisoire puis titulaire de la Comédie-Française. En troquant les ondes de la RDF pour les planches de la Comédie-Française, André Obey semble se détourner pour un temps du théâtre radiophonique. Seuls, dans les années soixante, *La Fenêtre* et *Huit cents mètres* le font revenir momentanément à la radio.

Si, ramenée à l'ensemble de sa carrière et de sa production, l'œuvre radiophonique d'André Obey reste minime, elle a tout de même fait l'objet d'une réflexion théorique de la part du dramaturge. Il s'empare du médium radiophonique avec un intérêt et un enthousiasme certains, à l'image de nombre de ses contemporains[12]. Marion Chenetier-Alev rappelle que les metteurs en scène du Cartel ont été vivement intéressés par les possibilités théâtrales offertes par la radio[13]. Jacques Copeau y voyait une « école de la sincérité[14] » et avait participé, dès 1924, au jury d'un concours organisé par *L'Imparfait français* et qui avait pour ambition de promouvoir le théâtre radiophonique[15]. C'est donc en digne disciple du Patron qu'André Obey analyse les spécificités du théâtre radiophonique. Lui-même aurait d'ailleurs évoqué cette filiation, apprend-on dans le compte rendu d'une émission radiodiffusée[16] en 1938 et dont le thème portait sur « La Radio et le Théâtre », à la suite de son adaptation shakespearienne : « Sa causerie a été, en somme, un hymne à l'art radiophonique, auquel l'auraient converti les répétitions récentes de son magistral « Henri IV » [*sic*] – d'après Shakespeare – sous la baguette de Jacques Copeau. Que de notations, de suggestions, de ''correspondances'' musicales[17] ! ».

En 1950, à une période où, paradoxalement, il n'écrit plus pour la radio, André Obey explique dans l'émission de radio *Plein feu sur les spectacles du monde* ce qui fonde, selon lui, les particularités du théâtre radiophonique : « Je considère la radio comme une pure éloquence d'oreille. J'aime dans les essais radiophoniques dramatiques ce qui s'adresse uniquement à l'oreille, ce qui est une éloquence, à condition de garder à ce terme son sens originel[18] ». Le dramaturge estime qu'il faut atteindre, par l'écriture et le travail sonore, un « envoûtement » du spectateur pour que celui-ci se « laisse prendre par l'oreille ». En s'appuyant sur l'étymologie latine du terme « éloquence » (*eloquentia*), qui renvoie à l'art de la parole, André Obey fait de ses pièces radiophoniques un art du dire, proches parfois des contes en termes d'énonciation, développant quoi qu'il arrive un art de l'écoute chez l'auditeur.

II. En quête d'un art radiophonique : éléments dramaturgiques

[11] Robert Prot, *op. cit.*, article « André Obey », p. 436.
[12] Comme me le souffle Sophie Gaillard, l'intérêt est sans doute autant esthétique que pécuniaire. Dans une lettre adressée à Jacques Copeau (lettre du 9 août 1940, Fonds Copeau, Département des arts du spectacle de la BnF), Obey indique ne plus vouloir être le « fournisseur de radio » ni le journaliste pour gagner sa vie.
[13] Marion Chenetier-Alev, *art. cit.*
[14] Jacques Copeau, « Pour une esthétique de la radio », *Cahiers d'études de Radio-Télévision*, n° 9-10, Paris, PUF, 1956, p. 29, cité par Marion Chenetier-Alev, *art. cit*.
[15] Cécile Méadel, *art. cit.*, p. 135.
[16] Il n'en existe malheureusement pas d'enregistrement sonore.
[17] *Marianne*, 5 janvier 1938.
[18] Émission *Plein feu sur les spectacles du monde*, « André Obey parle du genre radiophonique », 1950, Archive INA-Radio France n° PHD99000488. Archive sonore en ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/andre-obey-je-considere-la-radio-comme-une-pure-eloquence-doreille [dernière consultation le 9 avril 2020].

À l'occasion de la première diffusion de *Louis XIV* en 1938[19], le communiqué de presse paru dans les journaux insiste sur la pensée esthétique qui anime l'auteur :

> Il a voulu entre-bailler [*sic*] cette porte de la quatrième dimension sans laquelle il estime qu'il ne peut y avoir de théâtre radiophonique.
> Il faut, pense-t-il, pour cela obtenir une balance égale entre le récit dramatique, le réalisme théâtral, l'évocation, le rêve et même l'hallucination[20].

Les éléments avancés ici constitueront, de fait, des traits importants de la dramaturgie radiophonique d'André Obey.

Présentation générale du corpus étudié

Cette étude s'appuie sur l'ensemble des textes disponibles à la Bibliothèque nationale de France[21] et sur les enregistrements de pièces radiophoniques conservées par l'INA[22].

1939	*Sylvestre ouvre la porte*	Tapuscrit BnF (fonds radio)
1939	*Loire*	Tapuscrit BnF (fonds radio)
1940	*L'Arche de Noé reprend la mer*	Tapuscrit BnF (fonds radio)
1942	*Voyage de La Fontaine*	Tapuscrit BnF (fonds radio)
1944	*Louis XIV*	Enregistrement INA
1962	*La Fenêtre*	Enregistrement INA

Des recherches dans les fonds de presse numérisés ont permis d'identifier d'autres titres, certains déjà mentionnés dans le catalogue de l'exposition *André Obey, homme de théâtre*[23], sans qu'il ait été possible d'en comprendre précisément la nature. Il en va ainsi de *Bayard* en 1939[24], *La Rose de France a des épines* et *Joséphine trahie par ses sœurs* diffusés en mai et juin 1940[25] ou encore *Mort d'homme*, en 1942[26]. Ces programmes étaient pour la plupart courts et duraient moins d'une demi-heure – à l'exception notable de *Louis XIV* et *La Fenêtre.*

Certaines pièces s'inscrivent dans l'actualité immédiate des auditeurs. *Sylvestre ouvre la porte* célèbre le passage de 1939 à 1940. Quelques personnages[27], qui figurent par métonymie

---

[19] *Louis XIV* a été enregistré deux fois, en 1938 et 1944-5. Il ne reste que la version de 1944. Je reviendrai sur cette pièce dans la dernière partie de cette étude.
[20] *L'Ouest-Éclair*, 7 octobre 1938.
[21] À l'exception de *Henri IV*, qui est une adaptation du texte de Shakespeare, que j'ai préféré exclure de cette étude. Les chercheurs.euses intéressé.e.s trouveront le script dans le fonds radio de la BnF.
[22] J'ai dû me résoudre à ne pas inclure l'enregistrement de *Huit cents mètres* dans cette étude, faute de pouvoir accéder aux fonds de l'INA dans le cadre de la pandémie mondiale.
[23] Voir *André Obey, homme de théâtre 1892-1975*, Catalogue d'exposition, Douai, Bibliothèque municipale, 1985. La pièce dont je n'ai pas trouvé la trace est : *La Jolie Demoiselle de l'Occident* (1967). Il existe un enregistrement de *L'Ascension du Sinaï* (1977) conservé par l'INA, mais faute de temps et d'accès, je n'ai pas retenu pour cette étude cette pièce réalisée de manière posthume.
[24] D'après *Les Cahiers de Radio-Paris*, janvier 1939, p. XV. La diffusion était prévue pour le 23 mars.
[25] D'après le programme de Radio-Paris paru dans *Le Petit Journal*, 9 juin 1940, pour *La Rose de France a des épines* et *Excelsior*, 14 mai 1940 pour *Joséphine trahie par ses sœurs* (le journal précise un mystérieux « avec Joséphine Baker »). Cette pièce est également intitulée *Joséphine Baker ou le langage des fruits* dans le numéro du 2 avril 1940. Cette pièce comportait sans doute plusieurs épisodes : on trouve le sous-titre « Madame Barbe-bleue » dans une publicité parue dans *L'Intransigeant* du 17 avril 1940, p. 2 ; le sous-titre « Calypso » dans une publicité parue dans le même journal le 1er mai 1940.
[26] Diffusé notamment le 23 mars 1942, d'après *Les Ondes : l'hebdomadaire de la radio*, 22 mars 1942. Dans sa correspondance avec Copeau, Obey mentionne deux autres œuvres radiophoniques dont il ne reste, à l'heure actuelle, nulle trace : *La République nous appelle* (1939) et *30 juin 89* (1939).
[27] La *dramatis personae* annonce, en plus de Sylvestre : « Le Vieil Homme. La Femme. La Jeune Fille. L'Enfant ».

l'ensemble de la population nationale, attendent devant une porte. Saint Sylvestre, gardien des clés, vient, comme tous les ans, ouvrir la porte qui donne sur un grand jardin, représentation allégorique de l'année à venir. Alors que les douze coups de minuit s'apprêtent à retentir, ils contemplent les grands moments religieux des mois prochains, les promesses et les espoirs qu'offre cette nouvelle année.

De même, *L'Arche de Noé reprend la mer* est l'occasion pour André Obey de remettre en ondes le personnage de Noé, qui lui avait valu un grand succès avec sa pièce éponyme de 1931. On y retrouve Noé, vivant désormais en 1940 et devant construire une nouvelle Arche pour fuir la guerre et partir en Amérique. Malgré le contexte angoissant, André Obey s'amuse des anachronismes et décalages que la situation produit. Noé regrette, par exemple, de ne pas avoir pu prendre la paquebot *Normandie* en lieu et place d'une arche en bois.

Loire semble relever du même principe de reprise, puisqu'André Obey en propose une version radiophonique après la version scénique de 1933. On y retrouve la même « poésie panthéiste[28] » pour dresser le portrait de la Loire. Celle-ci apparaît, dans un surgissement allégorique, à la toute fin de la pièce, accompagnée de ses filles. On découvre, au fil de la pièce, des facettes de l'histoire et la géographique ligérienne.

On croise aussi la Loire, région de cœur d'André Obey, dans *Voyage de La Fontaine*[29], courte pièce qui reprend des éléments de *Relation d'un voyage de Paris en Limousin*, série de lettres écrites en 1663. Dans la pièce d'Obey, La Fontaine est le témoin, à l'occasion d'un voyage en carrosse, d'une saynète qui lui donne l'idée de sa fable « Le coche et la mouche ».

Les pièces *Louis XIV* et *La Fenêtre* sont bien plus longues et tentent toutes deux de dresser le portrait, qui du Roi Soleil et de son siècle, qui de Jeanne d'Arc le jour de son exécution. Le dispositif dramaturgique est cependant à chaque fois surprenant, proposant un « théâtre indirect[30] » : dans *Louis XIV*, nous suivons un reporter qui doit effectuer un voyage dans le temps pour nous faire approcher le Roi. Dans *La Fenêtre*, l'exécution de Jeanne d'Arc est racontée par des Rouennais qui suivent les préparatifs depuis leur fenêtre.

Faire entendre des voix : une « pulsion rhapsodique[31] » radiophonique

Pour atteindre « l'éloquence de l'oreille » et exalter ce théâtre des voix qu'est le théâtre radiophonique, André Obey recourt à un procédé dramaturgique important : l'usage d'un rhapsode qui s'adresse directement aux audio-spectateurs et favorise l'écoute d'autres voix, notamment grâce à des références intertextuelles nombreuses.

Le terme de « récit dramatique[32] » avancé en 1938 pour évoquer le théâtre d'Obey met en lumière le goût du dramaturge pour les personnages de narrateurs, rhapsodes qui épicisent le drame et jouent les entremetteurs entre les auditeurs et la fiction théâtrale. Le procédé est au

---

[28] Étienne Rey « Loire au Vieux-Colombier », *Comœdia*, 29 avril 1933, p. 1.

[29] Diffusé en septembre 1942 d'après *Les Ondes : l'hebdomadaire de la radio* (20 septembre 1942).

[30] Comme me l'on fait très justement remarquer Marie Sorel et Sophie Gaillard, Earl D. Clowney, traducteur américain de *L'Ascension du Sinaï* utilise cette expression dans sa préface à la pièce. Il explique : « Il a su faire renaître le chœur en l'adaptant aux sujets et à la construction de ses pièces et utiliser les récitants, créant ainsi ce qu'il a appelé ''le théâtre indirect''. » (André Obey, *L'Ascension du Sinaï*, Éditions Devenir, « La recherche du théâtre perdu », vol III, 1ere partie, Troyes, 1981, p.7-8). L'expression « théâtre indirect » est également utilisée dans l'hommage radiophonique à André Obey diffusé le 15/06/1975, émission de Radio-France proposée par Paul-Louis Mignon.

[31] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.

[32] Voir *L'Ouest-Éclair*, 7 octobre 1938, évoqué dans le point précédent.

cœur de *Louis XIV* avec le personnage du radio-reporter (*speaker* dans la distribution annoncée dans la presse en 1938[33]) qui témoigne auprès de ses auditeurs de ce qu'il voit :

> Mesdames, Messieurs, je suis chargé d'une mission assez étrange. D'abord, je m'présente, j'm'appelle, oui, enfin, mon nom n'a aucune importance, je suis radio-r'porter, preneur d'interview, accoucheur de grands hommes, annonceur de grandes choses, enfin bref, vous voyez l'genre. Eh, dites donc, j'aimerais bien qu'on fasse un peu moins de bruit ! Les machines à écrire, les téléphones, les huissiers et les portes, la paix ! Ouais, bon, qu'est-ce que j'vous disais ? Ah oui, une mission bizarre, oh, un drôle de boulot [*rires*], je dois, figurez-vous, amener au micro Louis XIV. Mais oui[34] !

Ces mots d'introduction du radio-reporter le présentent comme un guide pour l'auditeur-spectateur, un intermédiaire pour entrer dans la fiction. Les nombreux vocatifs, les formules d'interpellation de l'auditeur, établissent d'emblée une relation de proximité avec l'auditeur. Comme un *speaker* qui à la radio assurait la transition entre les émissions et s'adressait à l'auditeur tel un Monsieur Loyal assagi, le radio-reporter incarne le fil rouge qui assure la continuité entre les différents fragments sonores, les petites saynètes que donne à entendre *Louis XIV*.

C'est également un *speaker* qui introduit *Voyage de La Fontaine* et qui assure le déroulement du récit dramatique. Il anticipe les épisodes cruciaux, accompagne le récit de commentaires surplombants où le « nous » établit une connivence entre le narrateur et les auditeurs et auditrices. L'un des plaisirs de la fiction est alors de nous montrer le fabuliste avant que sa carrière littéraire ait commencé et que l'inspiration l'ait gagné :

> Le temps des grands vers approche. C'est le lendemain de ce jour, en Touraine, que le fablier va rencontrer, là, nez à nez, sa première fable. La rencontre sera si soudaine qu'il ne la reconnaîtra pas. Ce n'est que plus tard, beaucoup plus tard, que Jean saura que l'une de ses premières filles a vu le jour dans ce carrosse. Et encore… le saura-t-il ? En tout cas, nous, nous le savons…
> *Début d'une musique de fond destinée à faire « jouer » les petits tableaux qui vont suivre.*
>
> LE SPEAKER (*ton du radio-reportage*)
> Le jour se lève. Il est très tôt. Il fait déjà un temps splendide, et l'on sent qu'il va faire très chaud[35].

Les indications didascaliques montrent que la voix du comédien, en adoptant des tons variés, marque la distinction entre les différentes fonctions narratologiques du personnage, invitant tantôt le spectateur à contempler l'inspiration en train de naître dans des passages poétiques, tantôt à se replonger dans des épisodes du récit.

Dans *Loire,* le rôle est occupé par le personnage du Régisseur, qui réactualise la fonction théâtrale en en faisant un metteur en ondes. Celui-ci intervient pour la première fois alors que plusieurs personnages (un géographe, un historien, un biologiste…) se disputent la parole pour évoquer la Loire :

---

[33] Ce terme de speaker est d'ailleurs repris pour la pièce Huit cents mètres. Comme le souligne Marie Sorel, on voit comment l'activité de chroniqueur sportif d'André Obey a pu transparaître dans sa dramaturgie.

[34] Archive INA n° PHD89012805, *Louis XIV*, pièce d'André Obey réalisée par Arno-Charles Brun, diffusée en 1945. [Dans la suite de cette étude, je ferai référence à cet enregistrement en mentionnant uniquement son titre et son auteur]. J'ai choisi de rendre visible, dans la transcription, la volonté assumée du comédien (était-elle indiquée dans le texte ?) d'oraliser les prises de parole du personnage en adoptant une diction volontairement négligée.

[35] André Obey, *Voyage de La Fontaine, image radiophonique*, 1942, tapuscrit de la radiodiffusion française, BnF, 4-YA RAD-3088.

REGISSEUR
Allons ! Allons ! Allons !... Assez ! Un peu de calme !...
Silence !... Allons, Silence !... On (*Explosion de cris confus*)
N'entend plus la Loire… Allez-vous en
Tout le monde ! (*protestations*)
C'est moi qui commande, je suis le Régisseur !
Que tout le monde s'en aille !... Allez, allez, en route !...
(*Murmure de voix, décroissant sous la musique*)

Dans la pièce, le Régisseur distribue la parole, puis entraîne l'auditeur sur les bords de Loire, à la découverte de sa faune et de sa flore. La parole rhapsodique se fait dans ce cas volontiers lyrique ; plus qu'une épicisation du drame, on assiste ici à une poétisation de celui-ci :

> Voici le fleuve d'été… La Loire des vacances… Peu d'eau… Beaucoup de sable… De minces routes d'eau bleue, qui cheminent autour de vastes grèves roses…
> De profonds miroirs verts… pleins d'images renversées, d'arbres et de villages…
> Une vallée immense… dix fois, vingt fois trop large pour les basses eaux du fleuve, trop étroite, cependant, pour la lumière, la joie, la haute vie de Loire…
> De magnifiques feuillages, ronds comme l'abondance… des lignes de troncs fins, élancés comme la grâce… des chênes de vieille France, des cyprès florentins… des châteaux, blanc doré, dont la pierre a mûri, comme la grappe, au soleil… les roses de Ronsard… le toit de du Bellay, un toit d'ardoise fine, fait pour le rebond de la cloche, du rayon de l'oiseau… une suite, un cortège, une procession de paradis dont le moindre vous fait dire à haute voix, malgré vous : « C'est là !... Oui, oui, c'est là ! »… Et cette musique de l'eau… des feuilles, du vent, du ciel… Et ce silence du ciel, du vent, des feuilles, de l'eau… ce silence magique, qui, de Mai à Octobre, lie Orléans à Nantes par l'appel du coucou, la chanson de la grive, le chant du rossignol, le rire du loriot, l'adieu de l'hirondelle… et cet ordre, et ce calme… Cette paix, ce rêve, ce songe…

Le rythme de la narration est ainsi entièrement dépendant de la voix du Régisseur – parfois accompagnée d'une Récitante. Le même procédé de poétisation grâce à l'intervention du rhapsode apparaît dans *Voyage de La Fontaine*, qui contient lui aussi une description poétique de la Loire[36].

Mais si la voix du rhapsode a une importante particulière dans les pièces radiophoniques d'Obey, le « théâtre des voix » qu'il compose ne s'arrête pas à celle-ci, bien au contraire. La construction dramaturgique du « récit dramatique » repose en effet sur un jeu d'écoute démultipliée. Le rhapsode est comme un micro tendu vers d'autres voix, qu'il permet de faire entendre ou de reconnaître quand il s'agit de références intertextuelles. Ses interventions permettent de collecter des voix, voire de les convoquer au cours de la pièce.

Plus encore que dans ses œuvres dramatiques non-radiophoniques, ces pièces sont l'occasion de faire entendre des accents et un langage populaires. Le langage relâché du radio-reporter de *Louis XIV* contribuait déjà à faire entendre à la radio une voix insouciante, bien loin de la diction soignée des véritables professionnels. Dans *Le Voyage de La Fontaine*, le personnage de l'Épicière incarne le type de la femme du peuple, sympathique et drôle malgré elle :

[36] C'est ainsi qu'elle est présentée dans la didascalie qui prévoit l'accompagnement musical de ce passage : « Commencement d'une musique très douce, très large, rêveuse, poétique, qui accompagnera en sourdine cette belle description de la Loire ». Voir André Obey, *Loire*, *image radiophonique*, 1939, p. 17, tapuscrit de la radio-diffusion française, BnF, 4-YA RAD-5840.

MLLE DE LA FONTAINE
… « Elle avait plus de douze bagues à ses doigts et s'en allait ''voir la pays'', pour parler en ses termes… »

VOIX DE L'EPICIERE
… Paris, c'st bien joli, quoiqu'en pense Madame la Comtesse, mais, comme dit Pascal : « Paris n'est point tout le royaume ! »

LA COMTESSE
Pascal dit cela ? Où donc ?

L'EPICIERE
Chez nous, M'ame la Comtesse. Pascal, c'est mon époux : Pascal-Louis Défosse, épicier à Paris…
(*rire des gens du coche. Une mesure, solo, de musique de fond*[37].)

Le recours à des personnages au parler populaire ne tient pas uniquement du ressort comique, mais peut parfois prendre une dimension quasi documentaire. Loin de toute tension dramatique ou péripétie, le Régisseur de *Loire* donne la parole aux habitants et habitantes des rives ligériennes :

LE REGISSEUR
Et voici comment parlent dans l'air froid où l'haleine fume, les hommes des bords de Loire…

LA RECITANTE
…les femmes des bords de Loire…

LE REGISSEUR
Voici les choses simples qu'ils disent…

LA FEMME DE LOIRE
Bonsoir, Germain.

L'HOMME DE LOIRE
Bonsoir, Maria, bonsoir.

LA FEMME
Le vieux Laurent est mort.

L'HOMME
Eh ! Le pauvre… Quand donc ?

LA FEMME
Le tantôt, à trois heures.

L'HOMME
Il le savait… Il l'avait dit… Il me l'a dit le jour de l'an, quand je lui ai souhaité bonheur et longue vie. Il m'a dit : « C'est le dernier, mon fils. L'an prochain, si tu veux me faire visite, il te faudra pousser un peu plus haut, vers l'église, et me couler tes vœux par à travers la pierre. Viendras-tu ? »… J'irai, pour sûr[38] !

[37] André Obey, *Voyage de La Fontaine, op. cit*., p. 7.
[38] André Obey, *Loire*, *op. cit.*, p. 17.

L'œuvre radiophonique, en étant diffusée sur l'ensemble du territoire, permet de faire résonner chez les auditeurs et auditrices des voix qui ont habituellement peu leur place tant à la radio qu'au théâtre. La pièce tient alors de la monstration sonore, de la présentation d'une collection de voix que l'auteur tient à faire entendre au public et qui, en miroir, peut rejoindre les accents des auditeurs et auditrices de l'autre côté du poste.

Dans *Loire* encore, le Régisseur, au cours de ses déambulations au bord du fleuve, laisse traîner son microphone alors que, comme dans une fable de La Fontaine, un renard et un chêne sont en plein entretien. C'est l'occasion de faire entendre le patois de la « Louère » :

> LE CHENE
> Comment donc est la chasse, par cette fin d'hiver ?
>
> LE RENARD
> Malingre !... Hoho ! Malingre !... Les gélines[39] sont craignouses… On ne peut mie les aveindre.
>
> LE CHENE
> C'est p'têt' ben toi qui prend de l'âge ?
>
> LE RENARD
> Nenni, grand chêgne, nenni !... Pour la nuitte, les gélines se perchent au plus haut… Là-haut, conterre le toit… Elles gravouillent l'une su' l'autre.
>
> LE CHENE
> Berdasse ! C'est méchant signe !... Quand les gélines se mussent, c'est signe de grande Louère pour le printemps à venir… Et, Renard, comment sont les prés au long de l'ieau[40] ?

Cette saynète recouvre deux traits du théâtre radiophonique d'Obey : le goût pour les parlures du peuple, déjà évoquées, et les grands textes et voix littéraires que la radio peut rediffuser et transmettre à l'envi.

C'est ainsi que ces pièces se font volontiers convocation d'autres grandes voix du théâtre et de la littérature. Dans *Loire*, le modèle lafontainien est ici évident, même s'il reste un prétexte pour faire entendre le parler local. Un peu plus tôt dans la pièce, un autre poète était plus directement cité en la personne de Joachim du Bellay. L'évocation des régions angevine et tourangelle est l'occasion d'un panorama historique et littéraire. La Récitante passe ainsi en revue plusieurs lieux marqués par l'histoire : « ce petit bout de route, là-bas, Léonard y passait en allant à Amboise… et la maison de Rabelais !... l'arbre de François Ier ! La tombe d'Agnès Sorel[41] !... » puis, plus loin, cite le fameux poème de Du Bellay « Heureux qui comme Ulysse ». Le texte prévoit de le dire entièrement, transformant la pièce en une ballade littéraire au fil de la Loire.

Dans *Le Voyage de La Fontaine*, ce sont des vers sur la Loire qu'a écrits le fabuliste qui sont récités :

> Ce n'est pas petite gloire
> Que d'être pont sur la Loire.
> On voit à ses pieds rouler
> La plus belle des rivières
> Que, de ses vastes carrières,

[39] Les gélines sont des poules, la race est originaire de Touraine.
[40] André Obey, *Loire, op. cit.* , p. 20.
[41] *Idem*, p. 11.

Phébus regarde couler[42] ?

Au fil des pièces, les thèmes chers à André Obey, comme la Loire, région de cœur, et son patrimoine historique, ou de grandes figures littéraires du XVIIe siècle comme La Fontaine et Racine s'entrecroisent et affirment une voix auctoriale, des lieux et des figures d'inspiration. Le Grand Siècle est sans cesse convoqué et célébré sous sa plume :

> Tout est neuf. Tout est encore printemps, de ce dix-septième siècle qui sera comme l'été, le juillet de la France. Le grand siècle est en fleurs, dont les fruits d'âge d'or fabuleux vont mûrir… Louis XIV a vingt-cinq ans : Jean Racine, vingt-quatre ; Boileau, vingt-sept à peine et La Bruyère, dix-huit… Bossuet, trente-six ans ; Molière, quarante et un… La Fontaine est le plus vieux de ces jeunes auteurs qui pourraient bien devenir grands pourvu que Dieu leur prêtât vie[43]…

Le procédé est plus remarquable encore dans *Louis XIV* puisqu'il s'agit pour l'auteur, par l'intermédiaire du rhapsode, de ressusciter des voix, qui sont en fait des grandes tirades du théâtre classique. « Dressez-vous les statues du parc du silence[44] ! » s'exclame le Radio-Reporter, tandis que se font peu à peu entendre des vers d'*Athalie*, d'*Andromaque*, de *Phèdre* ou encore de *Britannicus*. Plus tard, c'est Monsieur Jourdain qui prend également la parole. Le médium radiophonique est ainsi mis en scène comme un objet magique, « au croisement des routes du temps et de l'espace[45] », permettant aux auditeurs et auditrices un voyage spatio-temporel. Mais ce voyage, pour André Obey, est d'abord vocal ; il est exploration et remémoration des voix et des mots qui constituent la mémoire du pays[46]. Ses pièces radiophoniques reposent en premier lieu sur la choralité, comme si la présentation de voix, de paroles, était le premier mobile dramaturgique.

Portrait de l'absent

La parole est d'autant plus importante que la construction dramaturgique des pièces radiophoniques d'André Obey se bâtit autour d'un vide, d'un absent que les mots des personnages ont vocation à faire exister. Dans son écriture, le dramaturge reproduit donc la spécificité esthétique du théâtre radiophonique : l'absence de la vue. Comment faire exister ce qui n'est pas visible ? Comment, grâce à l'éloquence de l'oreille, faire de l'auditeur un voyant ? Dans *La Fenêtre*, l'exercice est porté à son comble puisqu'il s'agit, pour des Rouennais qui assistent à l'exécution de Jeanne d'Arc, de raconter ce qu'ils voient depuis leur fenêtre à un vieillard aveugle. Le Grand-Père l'affirme d'ailleurs clairement : « Qu'est-ce que vous me chantez ? Vous savez bien qu'il y a beau temps que je n'ai plus de chagrin d'être aveugle et que j'y vois avec mes oreilles !... Rouvrez le volet[47] ! » Toute la tension dramatique repose précisément sur ce qui ne peut être vu, tant du point de vue physique que moral. André Obey explique :

---

[42] Jean de La Fontaine, *Relation d'un voyage de Paris en Limousin*, lettre du 25 août 1663.
[43] André Obey, *Voyage de La Fontaine, op. cit.*, p. 11.
[44] André Obey, *Louis XIV*.
[45] *Idem*.
[46] De manière très frappante, le personnage de la Loire apparaît dans la pièce éponyme comme « souffr[ant] horriblement de mémoire », encombrée et alourdie de trop de souvenirs. Le premier roman d'Obey, comme le soulignent Sophie Gaillard et Marie Sorel, suit une logique similaire : *Le Gardien de la ville* (Librairie des Lettres, 1919) est un roman régionaliste sur Douai, mettant en scène ses traditions et son patrimoine sur fond de Première Guerre mondiale.
[47] André Obey, *La Fenêtre* [1962], in *La Fenêtre* et *Les Retrouvailles*, Troyes, Éditions Devenir, « À la recherche du théâtre perdu », 1983, p. 147.

> Je me disais qu'il était impossible de mettre certains personnages en scène, comme par exemple Jeanne d'Arc ou Napoléon et que le seul moment où j'avais cru à la pièce était celui où l'héroïne n'était pas en scène et où on raconte sa mort.
> Il y avait longtemps que je voulais écrire, moi aussi, une Jeanne d'Arc. Je me suis soudain rendu compte que c'était *cela* qui m'avait arrêté. Et le procédé de *La Fenêtre* s'est aussitôt imposé à moi[48].

De fait, *La Fenêtre* peut être lue comme le portrait impossible ou infini de Jeanne d'Arc. La pièce explore sa stature iconique en proposant un portrait choral qui construit sa légende. Le personnage d'Audouin explique par exemple : « Je n'ai pas besoin de la voir, je suis certain que c'est elle. Je le sais. Je le sens[49] ». La vérité du personnage jaillit de son absence et c'est précisément le fait de ne pas la voir – comme à la radio – qui permet de percevoir sa grandeur d'âme et son aura héroïque.

Si André Obey formule le principe de ne pas représenter le personnage central de la pièce assez tardivement dans son parcours de dramaturge, force est de constater que cette idée est déjà latente dans un certain nombre de ses pièces radiophoniques antérieures. Comme Tartuffe qui n'apparaît qu'à l'acte III chez Molière, certains personnages chez Obey se font attendre, tout l'enjeu étant que le rhapsode parte en quête, tente de saisir par sa voix et ses paroles le personnage désiré. C'est ainsi que l'allégorie de la Loire n'apparaît qu'à la toute fin de la pièce. De même, La Fontaine reste, paradoxalement, assez muet dans *Voyage de La Fontaine*. Il est l'oreille qui écoute, le regard porté sur la saynète qui se déroule sous ses yeux. La pièce a vocation à nous faire entendre le silence qui précède l'inspiration, à laisser apercevoir l'homme avant le génie. M. De Châteauneuf lui glisse ainsi l'idée d'écrire une fable de la saynète à laquelle ils viennent d'assister :

> M. De Châteauneuf
> Si j'étais vous, gentil poète, je ferais là-dessus quelque chanson.
>
> La Fontaine (*rêveur*)
> Une chanson ?
>
> M. De Châteauneuf
> Je ne sais pas… une petite pièce, vivement troussée… avec une douce moralité…
>
> La Fontaine (*en écho*)
> Une douce moralité…
>
> M. De Châteauneuf
> … oui, point mordante : souriante… à l'usage de notre siècle, qui, vous le savez, est fort douillet, et ne se frappe la poitrine que d'un seul doigt, et… et ganté !... Un apologue[50]…

Alors qu'il s'exprime fort peu durant la pièce, La Fontaine est ici présenté comme un être rêveur, à la parole rare. Le portrait n'est possible que dans la mesure où l'on présente un homme qui n'est pas encore celui que le public connaît. *Louis XIV* pousse plus loin encore le principe, puisque le roi n'apparaît qu'à la toute fin de la pièce. Le Radio-Reporter, censé interviewer le monarque, ne peut finalement que l'apercevoir :

> Il est là. Bien tranquille, debout sur tous ces dos. Plus que tranquille, sérieux. Mieux que sérieux, attentif. Ni gêne, ni gloriole, ni plaisir, ni ennui, ni désir apparent que cela cesse

[48] Propos rapporté dans la Préface à *La Fenêtre et Les Retrouvailles, op. cit.*
[49] *Idem*.
[50] André Obey, *Voyage de La Fontaine, op. cit.*

ou se prolonge. On lui doit ce salut, on le lui donne. Il prend. Quel homme. Quel homme ! Oh. Dire que je le vois. [*Trompettes*]
Il est là, plus grand, plus haut, plus large que lui, et pourtant tellement lui. Si justement, naturellement lui-même, si exactement pris dans sa taille médiocre, si fortement serré sous son front ordinaire, ses yeux lents, son gros nez, tout son air à la fois pas très fort et très fort, que tout cette grandeur de toute part le dépasse comme dans l'triomphe, les drapeaux et les cloches les trompettes les vivats et l'envol invisible des âmes dépassent le héros. [*Trompettes*]
Il règne. C'est le roi. C'est son métier. Il règne[51].

Alors que le Radio-Reporter s'approche enfin de Louis XIV pour mener à bien sa mission, sa voix est recouverte par une musique évoquant une tempête et qui avait été utilisée pour rendre sensible le bond spatio-temporel du journaliste. Brouillage dans ce voyage extraordinaire ? Le Radio-Reporter est en tout cas repoussé et reprend sa quête, comme s'il était finalement impossible de rencontrer et d'échanger quelques mots avec le roi. De fait, c'est alors que le roi se meurt que le rhapsode le retrouve et assiste, derrière une porte, au dernier souffle : « Cette voix. Cette vieille voix. La grande voix qui transperce le bois de cette porte. Mon micro, mon micro, mon micro contre ce bois de France. […] Le siècle du grand roi. Le grand siècle est mort[52] ». Toujours, Louis XIV échappe au narrateur et avec lui une époque. Toute l'écriture d'André Obey tend alors à ressusciter, pour un fugace moment, ce qui a disparu, et à mettre en scène cet effort.

Pièces de guerre : affirmer une culture collective

Une grande partie des pièces radiophoniques d'André Obey ont été écrites et diffusées pendant la Seconde Guerre mondiale. Ces circonstances sont mentionnées dans les textes et l'auteur joue de ces références pour faire entrer l'auditeur dans un monde où les questionnements et les incertitudes du quotidien s'entrecroisent avec des références bibliques ou littéraires.

Sylvestre ouvre la porte, en célébrant l'entrée dans la nouvelle année, ne manque pas de présenter des visions qui donnent courage et espoir aux personnages. Ceux-ci s'interrogent toutefois sur la possibilité d'entrevoir la paix parmi les événements de l'année 1940 annoncés par Sylvestre :

LA FEMME (*hésitante*)

Mais, dites-moi, Sylvestre, je ne vois pas dans tout ça… je ne vois pas la… date, enfin le jour… (à voix basse) la P…Paix… (avec angoisse) Elle n'y est pas ?

SYLVESTRE (*doucement*)
Tout ça, là, c'est la paix… Si vous saviez seulement vivre comme ils sont là, dans leur ordre… tous les jours… et fêter toutes ces fêtes… et cueillir tous ces fruits… ensemble, sans courir, en marchant sur la terre…en respirant le souffle et la lumière du ciel. Mais sitôt que vous aurez passé la petite porte, dès que vous serez dans ce monde que vous voyez, maintenant, de la rive qui le borde, vous ne le verrez plus : vous ne verrez que vous, vos journées solitaires, et votre cœur tout seul.

LA FEMME
Alors, Sylvestre, alors ?... Dites-nous franchement, la paix, elle n'est pas là ?

[51] André Obey, *Louis XIV*.
[52] *Idem.*

SYLVESTRE
Je n'en sais rien, ma pauvre femme… La Paix, ce n'est pas une date du calendrier… elle ne tombe pas du ciel comme les cloches, les œufs de Pâques, la neige ou les graines mûres… c'est un tout petit germe, qui perce, en chacun de nous, avec peine et douleur, du fond de nos ténèbres, de notre sécheresse[53]…

On retrouve le goût du dramaturge pour les analogies envolées, ce qui donne ici un souffle lyrique à une réponse qui est pourtant fort décevante puisque nulle date n'est avancée par Sylvestre (et pour cause !). La pièce est diffusée le 31 décembre 1939 à 22h30 sur Paris-P.T.T., et repose donc sur une quasi-simultanéité de la fiction et des aspirations des auditeurs. Que va leur réserver l'année 1940 ? La réponse de Sylvestre est aussi la réponse du poète, qui ne peut se faire que l'écho du désarroi d'un pays. Une fois encore, André Obey donne à entendre dans sa pièce radiophonique des voix anonymes qui représentent, tel un chœur, les préoccupations d'une partie de la population.

Les références à la Seconde Guerre mondiale n'empêchent cependant pas une tournure comique dans l'écriture des pièces. *Noé reprend la mer* compte de nombreux éléments burlesques. La pièce s'ouvre ainsi sur les récriminations de Noé à l'égard de Dieu :

Oui, oui ! je sais tout cela ! Les vues de l'architecte ne sont pas celles du maçon, mais, sauf votre respect, je connais des maçons…
(*un violent coup de tonnerre lui coupe la parole*)
Noé, aux auditeurs
Ça y est ! Il est fâché ! (*avec lassitude*) Oh là là !... Oh ! là là… Comme tout est devenu difficile !... (*soupir*) Enfin ! Tout ce qu'on dira… Fignolons le paquebot !
(*Deux ou trois séries de coups de marteau. Trait de harpe annonçant le retour des anges*).
(*joyeusement*) Seigneur !... (*plus fort*) Seigneur ! (*fort*) Seigneur !... (*aux auditeurs*) Pas de réponse, comme de juste !... Je ne sais si j'ai vieilli, mais lui alors, mais lui ! Ce qu'il a pu changer ces vingt dernières années… Je ne sais plus par quel bout le prendre[54].

Durant les travaux, on entend même Noé chanter « Quand le bâtiment va, tout va ! / Tout va quand le bâtiment va ! », reprenant la célèbre formule de Martin Nadaud et désacralisant de fait l'œuvre qu'il est en train d'accomplir. Dieu et Noé ont pris de l'âge[55] et le monde ne tourne pas rond : « Il y a là-bas, dans le Nord, un nommé… euh !... Haller… Holler… Hiller… quelque chose comme ça… Oh ! la là, mes amis, j'aime mieux être dans ma peau… Il n'a pas fini de rire !... Enfin là, entre nous, est-ce que c'est raisonnable[56]… ». Buter sur le nom d'Hitler relève du procédé comique mais favorise aussi, comme dans *Sylvestre ouvre la porte,* une prise de distance avec les événements immédiats que vivent les auditeurs. Le temps de ces pièces est celui d'un présent décalé et distancié, toujours resitué dans une histoire au long cours, qui adopte le point de vue du mythe.

Que le ton soit burlesque ou emphatique, les pièces mentionnées s'achèvent toutes de manière édifiante, sur une note d'espoir, une référence patriotique ou une célébration du patrimoine littéraire national. Après ses commentaires sarcastiques, Noé s'engage malgré tout à accomplir la mission divine, délivrant un message d'espoir : « Quelle que soit la cargaison que vous me donnerez à embarquer quand viendra ce nouveau déluge, je l'embarquerai, la

[53] André Obey, *Sylvestre ouvre la porte*, 1939, p. 17-18, tapuscrit de la radio-diffusion française, BnF, 4-YA RAD-3758.
[54] André Obey, *Noé reprend la mer, comédie radiophonique en 6 tableaux*, 1940, tapuscrit de la radio-diffusion française, BnF, 4-YA RAD-2897 (1). La pièce était composée de six tableaux, soit six livrets, diffusés séparément.
[55] « Je ne sais si j'ai vieilli, mais lui alors, mais lui ! Ce qu'il a pu changer ces vingt dernières années… Je ne sais plus par quel bout le prendre » (p. 6).
[56] *Idem*, p. 6.

transporterai et à la fin, vous la rendrai telle que vous me l'aurez confiée[57] ». La fin du *Voyage de La Fontaine* montre le génie du fablier enfin reconnu. Celui-ci dit les premiers vers de sa fable à un groupe d'enfants qui les répètent consciencieusement. *Sylvestre ouvre la porte* s'achève sur Sylvestre qui s'éloigne, son œuvre accomplie, en « chantonnant tout seul (quelque chose comme la ''Marche Lorraine[58]'') ».

Si elles témoignent d'un goût personnel, les références au Grand Siècle s'intègrent également dans une culture commune à certains membres de la Résistance. Anne-Élisabeth Spica a montré comment les discours et écrits de De Gaulle, dès les années 1930, étaient irrigués par la culture du XVIIe siècle, ce siècle « incarn[ant] donc de manière paradigmatique un idéal d'équilibre et d'unité à travers l'histoire, moment indépassable qui relie l'antiquité romaine, premier moment d'absolu, à la geste napoléonienne qui en est issue, dernier moment en date d'absolu national[59] ». L'œuvre radiophonique et le rappel de grandes figures religieuses et littéraires aident alors à faire communauté, à faire vivre un patrimoine qui incarne une France éternelle. De fait, ces pièces tendent à la communion, comme si l'usage du médium radiophonique poussait l'auteur à endosser une autre responsabilité et à proposer un autre usage de l'art. Au sein des arts du spectacle, le théâtre radiophonique permet en effet de toucher un public large, sur l'ensemble du territoire et de le réunir la durée d'une écoute. En temps de guerre, il est donc un puissant vecteur de rassemblement, de partage d'une culture commune et de réflexion sur la destinée collective.

Dans ses pièces, André Obey joue donc des spécificités du médium radiophonique et de ses différences avec un dispositif scénique habituel. Si son écriture reste très littéraire, le dramaturge s'empare de ce qui fonde l'art radiophonique (l'absence de vision, l'audition accrue, le fait qu'il s'agisse d'un *mass media*) pour proposer des pièces qui explorent une culture commune, un patrimoine littéraire et historique fédérateur. Son théâtre radiophonique est ainsi l'occasion d'un voyage dans le temps et l'espace, voire dans une autre réalité qui s'entremêle au mythe et à la religion. Ce que la scène montre difficilement, la radio peut, elle, l'explorer, s'affranchissant des difficultés techniques et esthétiques, entre « réalisme théâtral » et « évocation ».

III. Jouer sur la dimension sonore : l'enregistrement de *Louis XIV* en 1944

Ce travail sur l'art sonore se laisse entendre dans l'enregistrement de *Louis XIV* en 1944, rare pièce dont il reste une version audio. Elle permet de mieux saisir la manière dont l'auteur, mais aussi le metteur en ondes Arno-Charles Brun, ont envisagé le travail sonore.

Comme souvent avec le théâtre radiophonique d'André Obey, la genèse de *Louis XIV* reste obscure. Une première version de la pièce a été enregistrée en 1938, à l'occasion du tricentenaire de la naissance du Roi Soleil. Il s'agit ainsi d'une pièce de commande, diffusée dans un but commémoratif. En 1944, alors qu'André Obey participe activement au Club d'Essai de Pierre Schaeffer et que la Résistance reprend le contrôle de la Radio-diffusion française, on choisit de réenregistrer *Louis XIV* pour le diffuser. Comment et pourquoi ce choix a-t-il été fait ? À l'heure actuelle, aucun document ne permet d'éclairer cette décision, hormis ce qui a déjà été avancé sur la dimension patrimoniale de cette pièce et sur l'idéal qu'a pu représenter le Grand Siècle de Louis XIV en termes de stabilité politique. L'importance d'André Obey dans le paysage culturel de la fin de la guerre est également à prendre en compte. En 1954, dans

[57] *Idem*, p. 24.
[58] André Obey, *Sylvestre ouvre la porte, op. cit*., p. 17.
[59] Anne-Élisabeth Spica, « Le Grand Siècle et le grand homme : de Gaulle et le XVIIe siècle », *Littératures classiques*, vol. 76, no. 3, 2011, p. 44.

l'émission « Revue de dix années de théâtre à la radio : 1944-1954 », Paul Castan, qui a beaucoup œuvré pour le théâtre radiophonique, explique que *Louis XIV* reste l'œuvre radiophonique la plus marquante de 1944. La pièce « porte la marque de [la] renaissance[60] » de la production dramatique à la radio à la Libération. Les circonstances de son enregistrement s'inscrivent dans l'Histoire et témoignent des difficultés rencontrées par tout un peuple. Arno-Charles Brun, réalisateur de la pièce, rappelle dans la même émission que « la guerre grondait encore » et que l'équipe a connu les conditions « les plus exaltantes et les plus difficiles » :

> Paris était à peine libéré, André Obey et le musicien Jean Rivier venaient de me remettre une œuvre qui pouvait vraiment, si on en réussissait la réalisation marquer la date d'une véritable résurrection, voilà pour l'exaltation. Pour les difficultés, c'est que la guerre, qui venait de passer comme un ouragan sur la France de la Normandie à l'Alsace grondait encore sur le Rhin, ce Rhin que les soldats de Louis XIV passaient en barque et que les alliés allaient franchir, eux, dans le fracas d'une grande bataille du XXe siècle[61].

Le récit de cet enregistrement établit un intéressant parallèle entre les événements des XVIIe et XXe siècles, renouant une nouvelle fois avec l'idéal national du Grand Siècle. Il confère également à ce *Louis XIV* version 1944 une aura particulière, chargée de la volonté de renaissance d'une nation. Arno-Charles Brun rappelle que les avions militaires grondaient encore au-dessus de leur tête tandis qu'ils enregistraient dans un jardin une des scènes de la pièce[62].

Pour Renée Legris, la réalisation de *Louis XIV* par Arno Charles-Brun marque à cette époque la radiodramaturgie[63]. Cette version était-elle foncièrement différente de la mise en ondes de 1938 ? Là encore, les sources manquent pour explorer cette question. La version de 1938 avait toutefois déjà reçu de bonnes critiques, comme celle parue dans *Paris-Soir* :

> J'ai écouté, avec attention, avec admiration pour l'auteur, le « Louis XIV » d'André Obey, que donnait ces jours-ci Paris-PTT.
> C'est une évocation historique de Versailles au Grand Siècle, écrite en une langue à la fois classique et hardie, vivante et traditionnelle. C'est animé comme un reportage, mais d'un vocabulaire bien d'époque[64].

Si le texte a peut-être été un peu remanié en 1944, la construction dramaturgique reste donc la même. Par ailleurs, même s'il ne subsiste ni script ni enregistrement de cette première version, la distribution annoncée dans la presse recoupe, en termes de personnages, celle de la version de 1944.

D'un point de vue dramaturgique, on retrouve dans *Louis XIV* les éléments caractéristiques relevés précédemment. Le rhapsode, en la personne du radio-reporter (joué dans la version de 1944 par Pierre Brasseur), assure le « récit dramatique » et entraîne l'auditeur dans sa quête fantastique. Il permet également une mise en abyme du médium radiophonique, puisque c'est un radio-reportage qu'il prépare. Cette référence constante aux codes radiophoniques renforce la position rhapsodique du personnage, en le rendant autant acteur que commentateur du récit. Comme le rappelle Cécile Méadel :

---

[60] Archive INA n° PHD89013236, *Revue de dix années de théâtre à la radio : 1944-1954*, 31 décembre 1954.
[61] *Idem*.
[62] Ce que j'ai d'ailleurs pu constater au cours de l'écoute de l'enregistrement.
[63] Renée Legris, *Hubert Aquin et la radio : une quête d'écriture (1954-1977)*, Montréal, Mediaspaul, 2004, p. 371.
[64] Paul Reboux, « Bon point », *Paris-Soir*, 13 novembre 1938, p. 7.

> Le reportage radiophonique va se définir dans un double jeu de références : références à la prouesse technique, qui accompagnent tout le développement de la radiophonie (Méadel, 1987) et références au récit, à l'épopée, ce que l'étymologie dit assez clairement puisque reporter vient, via l'anglais, de relater, raconter. Ces deux références ne recoupent que très partiellement les deux préparations du reportage : celle du reportage qui crée par lui-même l'épreuve et celle du reportage qui suit l'événement[65].

Louis XIV reprend les caractéristiques du reportage radiophonique en insistant tout autant sur la prouesse technique que sur le récit. Le *speaker* raconte ainsi son périple et souligne l'aspect extraordinaire de ce voyage spatio-temporel :

> Ah, je crois ! Ah, ah, mais, hein ? Quoi ? Qu'est-ce que c'est, qu'est-ce que c'est ? Mais qu'…, qu'est-ce qui m'arrive à moi ? Je ne sais plus. J'me d'mande… [*Musique crescendo*[66]] La vague, chers auditeurs, la vague, vous savez-bien, qui dressait devant moi sa haute crête roulée, eh bien ! eh bien !, elle tombe, oui oui, elle est tombée, elle me baigne les pieds, elle me monte aux jambes, je patauge, je vacille, je flanche, je tombe moi-même, je sers de toutes mes forces le micro dans ma main, je ne veux pas, je ne veux pas, je veux rester lié par ce fil, par ce fil ! je veux rester lié à ce temps, à mon temps [*arrivée des trompettes qui donnent l'impression sonore d'une tempête, de l'eau qui monte*], au secours ! Je vais tomber ! Je tombe sur ce dos ! [*Trompettes triomphantes*]
> Oh ! [*essouflé*] Monsieur le jardinier, monsieur le jardinier ! Non non, ne criez pas[67]…

En racontant à l'auditeur tout ce qu'il vit et voit, le radio-reporter est un personnage qui permet aisément à la fiction de se tourner vers le rêve et l'hallucination[68], puisque la parole du rhapsode relève du performatif : tout ce qu'il dit *est*, même les éléments qui semblent de prime abord les plus irréalistes et fantastiques possible. Il se veut « les pieds dans notre époque, mais l'œil, l'oreille, le cœur, déjà dans l'autre siècle[69] ». C'est pourquoi Arno-Charles Brun se plaît à présenter *Louis XIV* comme une « féerie radiophonique ». Lui-même explique que le décor de cette pièce est « irréalisable et irréel ». « Je crois qu'il s'agit de constructions irréelles[70] », ajoute-t-il.

Dans *Louis XIV*, le passage entre réalisme théâtral de la salle de rédaction et lieu irréel de la cour de Versailles se fait grâce aux commentaires du radio-reporter et à la musique, que j'ai essayé de noter dans les retranscriptions. La « vague » qu'évoque le rhapsode, et qui est l'élément surnaturel qui représente le passage d'un monde à l'autre, est symbolisée par une musique qui va *crescendo* durant toute la tirade du narrateur. Le cadre spatio-temporel est ainsi modifié par les interventions musicales. À la fin de la tirade, les trompettes donnent le sentiment qu'une tempête fait rage et que le reporter est peu à peu englouti dans un autre temps.

Une écoute active est sans cesse demandée à l'auditeur, et c'est par l'oreille, organe pour l'occasion hypertrophié, que le ravissement doit avoir lieu. Le radio-reporter est alors d'abord un collectionneur de sons qu'il capture et offre à l'auditeur : « Écoutez le râteau du jardinier de Versailles » s'exclame-t-il alors qu'il rencontre, après son arrivée dans le Versailles du XVIIe siècle, le jardinier du roi.

Le son constitue également un élément comique. Les gags visuels sont ainsi remplacés par des gags sonores tout au long de la pièce. La forme du radio-reportage permet par exemple

---

[65] Cécile Méadel, « De l'épreuve et de la relation. Genèse du radio-reportage », *Politix*, vol. 5, n°19, Troisième trimestre 1992. « L'activité journalistique ». p. 89.
[66] Les indications didascaliques soulignant les effets sonores sont de ma main.
[67] André Obey, *Louis XIV*.
[68] Voir *L'Ouest-Éclair*, 7 octobre 1938.
[69] André Obey, *Louis XIV*.
[70] Archive INA n° PHD85011195 « Essence et destin de l'art radiophonique » dans l'émission *Tribune de Paris : Les hommes, les événements, les idées à l'ordre du jour*, 17 juin 1946.

de faire de micro-événements des moments parodiques, comme lors du mouchage du roi : « Le roi va se moucher, tous, tous, tous à l'écoute ! [*Violons crescendo*] Ça y est ! LE ROI SE MOUCHE [*musique triomphale*] ». La musique triomphale, l'appel aux auditeurs à bien écouter, l'enthousiasme du journaliste pour une action si banale concourent au caractère comique du moment. Au début de la pièce, alors qu'il déambule dans une rue du XXe siècle mais rêve déjà à la cour du roi et décrit Versailles aux auditeurs, le journaliste croit entendre un carrosse : « Écoutez, c'est un carrosse… [*Bruits stridents*] Horreur, c'est un taxi[71] ! » L'effet sonore crée ici un carambolage entre l'imagination du narrateur et le paysage réel qui l'entoure.

Outre l'effet comique ici mis en ondes, tout se passe comme si le son (musique, bruitages) constituait le véritable maître du jeu de la pièce : dans l'exemple précédent, il rappelle à l'ordre le radio-reporter, en le sortant de sa rêverie, puis c'est par un phénomène sonore (la tempête musicale) que le narrateur peut finalement accéder à la cour. Le monde des sons déborde le narrateur, qui tente de les capturer et de leur donner un sens.

D'un point de vue dramaturgique, la dimension sonore de la pièce prend donc une place déterminante, à tel point qu'en 1946, à l'occasion d'un débat sur l'essence de l'art radiophonique et son éventuelle mise en danger par la télévision naissante, Arno-Charles Brun s'interroge :

> […] Comment la télévision va remplacer par exemple les réalisations que nous avons faites avec la pièce d'André Obey, le *Louis XIV* dont on a parlé récemment et que j'ai réalisé et où vous aviez Saint-Simon parlant dans les jardins de Versailles à l'automne, et disparaissant peu à peu parce que le reporter qui écoutait Saint-Simon ne pouvait plus supporter la voix de ce serpent qui venait vomir sur Louis XIV des tas de petites anecdotes plus ou moins désagréables, et on voyait ce Saint-Simon s'en aller vers le fond, ou plutôt c'était nous qui nous éloignions de lui, eh bien ces choses-là je me demande comment la télévision pourra nous le donner[72].

Le renversement est remarquable : alors que la télévision permet de retrouver des conditions sensorielles plus proches du théâtre, avec une sollicitation aussi bien de la vue que de l'ouïe, le metteur en ondes de théâtre radiophonique souligne ici qu'il serait impossible de retrouver des effets esthétiques produits par la radio. Ce que montre en creux Arno-Charles Brun, c'est donc que le théâtre radiophonique d'André Obey joue avec les possibilités offertes par le son pour élaborer une dramaturgie entièrement tournée vers l'oreille.

Dans les tapuscrits conservés à la BnF, on retrouve dans les didascalies une même attention à l'environnement sonore de la pièce. Dès le script, la musique est pensée comme un élément de description qui permet l'émergence d'une image radiophonique que l'audio-spectateur peut aisément se figurer. Dans *Le Voyage de La Fontaine*, alors que le carrosse s'est embourbé et que les passagers doivent monter à pied une côte, une didascalie prévoit : « *Commencement d'une musique (comiquement solennelle) qui suivra pas à pas les personnages peinant à monter la longue côte, et pourra peut-être aller, vers la fin, jusqu'à évoquer une sorte de ''cortège'' assez fantastique*[73] ». La musique est conçue comme un élément descriptif qui vient compenser l'absence du jeu corporel des comédiens. Elle soutient également les longues stases poétiques et a une fonction illustrative comme peut l'avoir une musique de film.

Sa nomination à la Comédie-Française a sans doute contribué à éloigner André Obey du théâtre radiophonique. Ses créations des années 1960 semblent également renoncer à

---

[71] André Obey, *Louis XIV*.
[72] « Essence et destin de l'art radiophonique », émission citée.
[73] André Obey, *Voyage de La Fontaine, op. cit.*, p. 35.

l'originalité formelle et à l'humour des créations des années 1940, ce qui suit une évolution notable d'une partie des productions de cette période[74].

En janvier 1938, le romancier et journaliste Marcel Berger s'était montré critique à l'égard d'André Obey et de ses conceptions sur l'art radiophonique. Il déplorait notamment des « pages presque trop belles, trop écrites, toutes gemmées de métaphores et de traits fulgurants qu'heureusement la simplicité de la diction rendait accessibles ». Et de conclure : « On n'était pas cependant très sûr, en sortant de ce quart d'heure, qu'André Obey eût pénétré les ressources vraiment originales et spécifiquement prestigieuses du pur théâtre radiophonique. On lui demande de se pencher sur ce domaine de nouveau[75] ». *Louis XIV* n'était pas encore achevé, la carrière radiophonique d'André Obey n'en était qu'à ses balbutiements. Le ton n'est plus le même six ans plus tard, quand André Obey est nommé à la direction des émissions dramatiques :

> En appelant André Obey à la direction des émissions dramatiques de la radiodiffusion nationale française, M. Jean Guignebert a sans doute voulu marquer qu'il entendait débarrasser nos antennes de cette pauvre littérature qui si longtemps y a sévi. Plus encore on est en droit de supposer qu'avec André Obey, c'est l'esprit du Vieux-Colombier de Jacques Copeau, que M. Jean Guignebert prétend introduire à la radio.
> On ne s'en plaindra pas. Au contraire, *Les Lettres françaises* se réjouissent de voir enfin un directeur comprendre que la radio est l'un des moyens d'expression les plus considérables qui aient jamais été mis au service de l'esprit. Par la radio, la pensée jouit d'une audience que le livre n'a jamais pu atteindre. Encore faut-il que l'œuvre radiophonique consente à n'emprunter rien ni à la scène ni au livre. Les problèmes qu'elle a à résoudre sont purement sonores. En un mot, la présence d'André Obey à la radio nous donne à espérer que les émissions dramatiques échapperont aux facilités du théâtre radiodiffusé, des causeries et des lectures, pour susciter enfin un style de la radio[76].

Las, André Obey n'aura guère eu le temps, aussi bien en tant qu'auteur que directeur des émissions dramatiques, de développer et d'inscrire dans les mémoires son goût pour le théâtre radiophonique.

[74] Marion Chenetier-Alev, *art. cit.*, p. 11.
[75] *Marianne*, 5 janvier 1938.
[76] « Notes d'écoute », *Les Lettres françaises*, 21 octobre 1944, p. 8.