Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

3 | Automne 2015

Les écritures dramatiques & la radio

Le Radiodramma expérimental : *Protocolli* d'Edoardo Sanguineti — *In un luogo imprecisato* de Giorgio Manganelli

Stéphane Hervé

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1230>

DOI : 10.4000/skenographie.1230

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2015

Pagination : 77-86

ISBN : 978-2-84867-537-4

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Stéphane Hervé, « Le Radiodramma expérimental : *Protocolli* d'Edoardo Sanguineti — *In un luogo imprecisato* de Giorgio Manganelli », *Sken&graphie* [En ligne], 3 | Automne 2015, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1230> ; DOI : 10.4000/skenographie.1230

Presses universitaires de Franche-Comté

LE RADIODRAMMA EXPÉRIMENTAL :
PROTOCOLLI D'EDOARDO SANGUINETI – IN UN LUOGO
IMPRECISATO DE GIORGIO MANGANELLI

STÉPHANE HERVÉ

Si « le *radiodramma* italien vit sa saison la plus glorieuse de son histoire » durant les années soixante et le début des années soixante-dix, c'est en raison « du retour en force du discours visant une forme artistique purement auditive » selon Franco Malatini¹. L'historien de la radio explique cette apogée principalement par l'impulsion donnée à ce média, encore considéré comme mineur en Italie, par un quatuor de réalisateurs (Andrea Camillieri, Giorgio Bandini, Giorgio Pressburger et Carlo Quartucci), déterminés à en explorer les puissances sonores propres, et par les fruits des efforts intensifs d'expérimentation musicale, menés au sein du *Studio di fonologia musicale di Milano*, crée en 1955 et dirigé par Luciano Berio et Bruno Maderna, sous l'égide de la RAI. Cependant Malatini ne minore pas l'apport d'auteurs littéraires, invités à participer à une entreprise de maturation formelle du drame radiophonique, genre embryonnaire encore sous l'emprise du modèle de la comédie de mœurs ou du théâtre enregistré. Ainsi Primo Levi réécrit pour la radio *Se questo è un uomo* en 1964, propose *Il versificatore* en 1966, *Intervista aziendale* en 1968, tandis que Roberto Lerici, dans *Pranzo di famiglia* (1969) expérimente à partir de la technique stéréophonique.

¹ Franco MALATINI, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979*, Turin, ERI, 1981, p. 105. [Nous donnons notre propre traduction des références en langue originale].

La dynamique suivie par l'institution radiophonique nationale rencontra inmanquablement les recherches poétiques contemporaines menées au sein de la *neoavanguardia* italienne, réunie peu ou prou au sein du fameux *Gruppo 63*, et ce d'autant plus que celle-ci était désireuse de libérer la poésie du carcan de la page écrite. Ses tenants s'étaient alors tournés vers la scène, à la fois comme moyen de diffusion et comme dispositif artistique d'exaspération de l'oralité, comme en témoignent les soirées théâtrales organisées lors du congrès fondateur à Palerme en 1963, les différentes collaborations avec le *Teatro Centouno* à Rome ou avec Carlo Quartucci, ou encore les nombreuses publications en revue de formes brèves aspirant à proposer les fondements esthétiques d'un « théâtre de poésie », ou plus précisément d'un « *teatro di parola* ». Dans le numéro consacré au théâtre de la revue organiquement liée à l'avant-garde, *Il Verri*, les principaux poètes du mouvement s'interrogent sur les conditions de possibilité de ce théâtre, étant donnée la situation jugée désastreuse de la scène italienne. Malgré la variété des points de vue, malgré la reconnaissance de la valeur de certaines expérimentations scéniques (d'Artaud au happening), ce jugement d'Antonio Porta, placé à la fin du dossier, comme s'il le concluait avec une radicalité qui ne dépare dans le contexte théorique de l'époque, résume la méfiance des poètes d'avant-garde pour la scène contemporaine : « Ils [les metteurs en scène] ne se rendent pas compte qu'il faut faire exploser les théâtres et finalement tenter des expérimentations commençant par opérer au seul niveau "auditif". Puis on pourra construire de vrais théâtres »².

C'est à l'intersection de cette hésitation de l'avant-garde littéraire face à la scène et de la disposition de la RAI à encourager une création purement sonore, que se situe l'émergence d'un *radiodramma* expérimental au sein du *Gruppo 63*, et en particulier chez Sanguineti et Manganelli. Le genre revêt une importance capitale dans leur œuvre « théâtrale », au point qu'on peut affirmer qu'il procéderait à l'achèvement du théâtre. Non pas que la radio viendrait mettre un terme au théâtre, se substituer à lui, grâce à sa modernité technique qui condamnerait la scène à l'obsolescence. L'achèvement consisterait davantage ici en une effectuation entière des puissances de la

² Antonio PORTA, « Poche osservazioni intorno allo spazio della poesia », *Il Verri*, n° 25, 1967, p. 83.

parole au théâtre, comme si la radio pouvait faire office de *telos* du théâtre, c'est-à-dire qu'elle serait la réalisation ultime et parfaite. En cela, il n'existe pas de spécificité propre à l'écriture radiophonique, car l'écriture théâtrale est en elle-même déjà hantée par le dispositif technique de la radio, perçu comme l'état définitif du « théâtre de la parole »³.

Pour expliquer alors ce renversement total de la hiérarchisation des genres, il faut revenir au dispositif de la radio. Celui-ci permet d'échapper à l'image, par l'invisibilité de son lieu de production et des sources sonores (corps, objets) pour laisser advenir une pure vocalité, un pur phénomène acoustique. C'est ce que Rudolf Arnheim pointe et prône dans un chapitre essentiel, intitulé « Éloge de la cécité : se libérer du corps », de son ouvrage fondateur *Radio*⁴. Le théoricien allemand, aspirant à faire de l'absence d'image non pas un manque de la radio comme cela était de mise à l'époque, mais une puissance esthétique singulière à celle-ci, écrit par exemple :

Une pièce radiophonique est capable de créer, à partir de moyens sensoriels, dont elle dispose, un monde absolument singulier et achevé, auquel rien ne semble manquer et que nul élément extérieur, par exemple visuel, ne doit venir compléter. La pièce radiophonique se tient tout entière en elle-même, elle s'accomplit dans la seule dimension acoustique⁵.

Or, les deux représentants de la *neoavanguardia* dont il est question ici ne visent pas autre chose que cette dimension acoustique dans leur expérimentation théâtrale. Sanguineti ainsi recherche une forme qui mettrait en évidence la corporéité de la voix humaine, « la présence physique de la voix qui

³ D'ailleurs, les *radiodrammi* dont il est question, *achèvent* en quelque sorte une trajectoire théâtrale chez les deux auteurs. *Protocolli* est, par exemple, publié en dernier dans le premier recueil théâtral de Sanguineti, intitulé *Teatro*. Sa position s'explique bien sûr par la chronologie, mais en même temps, le texte offre une forme achevée des principes à l'œuvre dans les autres pièces (insistance sur le fait vocal, plasticité des identités, simultanéité des prises de parole). Quant à Manganelli, son écriture théâtrale est pensée dans le rapport à la radio depuis le début. Après *In un luogo imprecisato*, l'écrivain interrogera principalement les figures éminentes de la culture occidentale, à travers un jeu de réécriture sacrilège de classiques.

⁴ Il est utile de préciser que l'ouvrage de l'essayiste allemand eut en Italie une grande influence dans les milieux radiophoniques, puisqu'il y fut traduit dès 1937, sous le titre *La Radio cerca la sua forma*, un an après sa publication anglaise.

⁵ Rudolf ARNHEIM, *Radio*, Paris, Van Dieren éditeur, 2005, p. 145.

est la réalité première du théâtre »⁶. Bien plus, la corporéité (le corps idéal), et donc la présence, ne semblent pouvoir apparaître que par la voix et paradoxalement dans l'absence du corps singulier : « le texte, en fait, n'existe qu'en tant qu'il pointe l'évidence du corps, à travers la voix (c'est-à-dire ce geste physique particulier, même s'il est communiqué par la technologie) »⁷. Manganelli insiste également sur la primauté de la voix dans l'acte théâtral, dans le petit texte ouvertement provocateur publié dans le numéro d'*Il Verri* déjà évoqué. L'auteur réclame la disparition du spectateur et la réduction de l'acteur à un porte-voix mécanisé pour que puisse enfin se faire entendre sur la scène une « parole théâtrale [...] plastique, objective, non psychologique, qui ne sert pas à construire un personnage, à raconter un amour, à déplorer l'inexistence métaphysique d'un rapport sexuel, mais à construire un objet abstrait, insaisissable, mensonger »⁸. Il est d'ailleurs remarquable que les deux auteurs ont proposé chacun une pièce censée se dérouler dans le noir, pour congédier totalement le visible au profit de la voix, à savoir *Monodialogo* de Manganelli (1967) et *Storie Naturali* (1971). Comme le remarque Giuseppe Bartolucci à propos du premier texte, il s'agit de « détourner l'attention du physique des personnages pour la porter seulement sur l'élément sonore »⁹. Or, cette prescription correspond parfaitement à la définition de l'idéal radiophonique avancé par Arnheim. En d'autres mots, la radio accomplirait parfaitement par définition ce que le théâtre ne pourrait réaliser imparfaitement que par opération (la soustraction du visible).

Seulement, comme l'a signalé le théoricien et producteur à la BBC, Martin Esslin, dans un article resté célèbre, « *The Mind as a stage* » (1971) : « la pièce vient à la vie dans l'imagination de l'auditeur, si bien que la scène sur laquelle elle est jouée [*performed*] est l'esprit de l'auteur », esprit qui devient alors « un champ de visions intérieures »¹⁰. Cette résurgence de la

⁶ In Edoardo SANGUINETI, *Storie Naturali*, San Cesare di Lecce, Manni, 2005, p. 225.

⁷ Franco VAZZOLER, « La scena, il corpo, il travestimento [entretien avec Sanguineti] », in Edoardo SANGUINETI, *Per musica*, Modène, Mucchi Editore, 1993, p. 188.

⁸ Giorgio MANGANELLI, « Cerimonia e artificio », *Il Verri* 25, décembre 1967, p. 81.

⁹ Giuseppe BARTOLUCCI, « Di un teatro cinetico-visivo », *Grammatica*, n° 2, 1967, p. 46.

¹⁰ In Martin ESSLIN, *Mediations*, Londres, Methuen, 1980, p. 177.

scène, jugée inéluctable selon Esslin, entame cette primauté de la voix, réinstaure du visuel, et partant, remet la voix dans un rapport de dépendance au monde et au sujet, à son origine¹¹. Or, les tentatives radiophoniques des deux auteurs vont s'opposer à ce mouvement, pour tenter de donner à entendre des voix déliées du visible¹², des voix qui se déploieraient dans un espace vidé de toute instance qui pourrait revenir les inscrire dans un rapport au monde visible, et par conséquent à la scène. Elles sont engagées donc dans une lutte contre le visuel, contre la scène, même imaginaire, contre l'origine subjective et singulière de la parole¹³.

Les fantasmes sonores de *Protocolli* d'Edoardo Sanguineti (1968)

Bien qu'écrit entre mai et avril 1968, le drame radiophonique *Protocolli* de Sanguineti ne fut diffusé qu'en 1969, réalisé par Andrea Camilleri avec la collaboration musicale de Sylvano Bussotti¹⁴. L'œuvre reprend la structure polyphonique (au sens musical) déjà explorée par le poète dans son texte théâtral *Traumdeutung*, datant de 1964, à savoir une alternance de moments solistes et d'autres choraux, caractérisés par la superposition de différentes voix, nommées de façon générique VM1, VM2 (voix masculines), VF1, VF2 (voix féminines), VB1, VB2 (voix enfantines). La mise en page du texte imprimé fait apparaître la composition complexe en isolant les « solos » par des

¹¹ Sanguineti, lui-même, abonde dans le même sens, en affirmant : « l'auditeur [de radio], guidé par le texte, est amené à fabriquer l'image, le geste, la vision » (voir VAZZOLER, art. cit., p. 188). Pour autant, son drame radiophonique déjoue ce processus.

¹² C'est ce que réclame Arnheim, lorsqu'il écrit : « le visible doit nécessairement rester hors-jeu et ne pas être frauduleusement réintroduit par l'imagination visuelle de l'auditeur » (ARNHEIM, *Radio*, op. cit., p. 143).

¹³ Il faut préciser qu'il s'agit également de résister à la tentation musicale, c'est-à-dire à la réduction de la parole à une proposition sonore, comme a pu le faire Sanguineti dans le texte écrit pour *Laborintus II*, œuvre composée par Berio (pour l'ORTF en 1965). Il s'agit, pour le drame radiophonique, de créer un texte qui ne dépende pas d'une complétion musicale, mais qui en lui-même déjoue le visible.

¹⁴ Les interprètes furent Sylvano Bussotti, Rino Sudano, Elena Sedlak, Daniela Sandrone, Erika Mariatti et Cathy Berberian.

sauts à la ligne et décalant les prises de paroles selon une logique purement rythmique, et cela dès l'ouverture du drame :

VM1 Me ne stavo lí, seduto, in silenzio, da solo, toccandomi appena le mie corde, lí del violino, per pizzicarme un po', cosí, soltanto, e tenevo i miei occhi socchiusi, appena, e poi mi sostenevo un po' la mia testa, lí, con le mie mani, dopo, cosí come ascoltandomi una voce, intanto, che si sentiva,

VM1 e tenevo i miei gomiti appoggiati lí, sopra il tavolo,
VM2 È una bella giornata, questa, cosí in compagna, con il so-

VM1 guardandole appena, quelle mie
VM2 le già che tramonta, e il lago

VM1 corde, e poi toccan-
VM2 laggiú in fondo, e le case che stanno lí, vicino al lago,

VM1 dole appena.

VM2 lí in fila.¹⁵

Dans le même temps, *Protocolli* reprend à *Traumdeutung* également son contenu, à savoir une série de récits de rêves, de scènes oniriques, voire fantasmatiques (couples en crise, meurtre, terreur enfantine, désirs sexuels, homosexuels,...), dont il s'agit de faire un inventaire (d'où le titre). Ainsi, le texte abonde en verbes de perception visuelle qui introduisent chacun des récits. Cette présentation, aussi succincte soit-elle, semble contredire ce que nous avançons plus haut, à savoir la résistance au visuel à l'œuvre dans le drame radiophonique. Pour autant, la succession de scènes oniriques, qui

¹⁵ Edoardo SANGUINETI, *Teatro*, Milan, Feltrinelli, 1969, p. 67. Nous donnons ici le texte italien, une traduction devant nécessairement trahir les exigences rythmiques et sonores induites par la pagination (la superposition des phonèmes), en raison des différences entre les structures grammaticales des deux langues. Nous proposerons, ici en note, une traduction qui ne respecte pas la mise en page, en utilisant les symboles suivants : « // » saut de ligne, « / » passage à la ligne.

« VM1 J'étais là, assis, en silence, seul, me touchant à peines les cordes, là au violon, pour me les pincer un peu, ainsi, seulement, et je gardais mes yeux mi-clos, à peine, et ensuite je me tenais un peu la tête, là, avec mes mains, après, ainsi, comme en écoutant une voix, en même temps, qu'on entendait//VM1 et je tenais mes coudes appuyés là, sur la table/VM2 C'est une belle journée, celle-ci, ainsi à la campagne, avec le so-//VM1 les regardant à peine, mes/VM2 –leil qui déjà déclinait, et le lac//VM1 cordes, et puis les tou-VM2 là-bas au fond, et les maisons qui sont là, près du lac//VM1 –chant à peine/VM2 là alignées ».

s'enchaînent sans lien logique, sans marque même de transition, défie paradoxalement toute visualisation. Ces récits sont, en effet, souvent contradictoires (« Peut-être moi je monte et peut-être moi je descends »¹⁶), les objets ou personnages changent de nature (un paysan torse-nu à cheval devient peu après un ouvrier astreint à réparer une route avec du goudron, puis à peindre une flèche blanche), et, comme l'a bien montré Maria Antonietta Grignani, l'absence de précision concernant les lieux, présentés de façon anaphorique, mais sans référence première, l'insistance de l'adverbe de lieu « là » (« lí » dans l'extrait donné plus haut), les rapports de subordination fautifs (réduits à « que » (« che »)), empêche l'auditeur de se façonner facilement une vision imaginaire des scènes : « le manque de barycentre », c'est-à-dire de subjectivité stable servant d'assise existentielle à la description, fait que les « points de vue et les champs indiciels fictifs ne cessent de muter »¹⁷, engendrant un trouble dans l'imaginaire de l'auditeur.

Mais, c'est bien sûr la structure musicale, « l'exaltation du caractère vocal de l'œuvre, et ainsi de la puissance du geste sonore de la parole »¹⁸, procédant par superpositions des voix, qui perturbe principalement la visualisation imaginaire chez l'auditeur, incapable de saisir dans le chaos sonore les indices suffisants pour fabriquer une image, tandis que les moments solos ne correspondent qu'à des bribes de récits, elles aussi insuffisantes. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le seul moment durant lequel les voix sont à l'unisson (les voix VF1, VF2 et VM1 énoncent : « Et je m'approche de la fenêtre, pour admirer le ciel serein »¹⁹), constituant une image nette et partagée, n'aboutisse qu'à un brouhaha sonore, fait de bruits élémentaires (« fffff... zzzzz...sssss... »), duquel ne peut émerger la description de cette douce nuit faite alternativement par les trois voix. Ce passage fonctionne comme un symptôme des dynamiques qui parcourent le texte : à la clarté du visuel se substitue la vibration assourdissante et impersonnelle du pulsionnel sonore. En définitive, le fantasme ne se trame pas dans l'image, mais dans le son.

¹⁶ *Ibid.*, p. 94.

¹⁷ Maria Antonietta GRIGNANI, « Sul teatro di parola di Sanguineti », in Francesco CARBOGNIN, Luigi WEBER (dir.), *Sanguineti, la parola e la scena*, Modène, Mucchi Editore, 2006, p. 449.

¹⁸ In MALATINI, *op. cit.*, p. 122.

¹⁹ SANGUINETI, *Teatro, op. cit.*, p. 89-89.

D'ailleurs, dans une longue tirade intégralement audible, que l'auteur souhaite donc mettre en valeur, il est dit par VF1 qu'il faut fermer les yeux et se les frotter pour mieux voir le monde, car, alors, des taches de couleurs se forment, des images qui sont au-delà de la vision, qui suppriment la relation sujet/objet, qui abolissent la localisation même de l'image, du fantasme, qui surviennent dans un non-lieu :

Et puis, ce kaléidoscope, au fond, tu l'as en toi, et les choses que tu y vois, dedans, et c'est-à-dire ces formes, ces couleurs qui changent toujours, tu ne le sais pas, vraiment, toi, où elles sont. Parce qu'elles ne sont pas, vraiment, à l'intérieur de toi, et elles ne sont pas plus dehors, rien²⁰.

Il apparaît alors qu'à la manière du kaléidoscope, dont il est question ici, *Protocolli* opère à un déploiement fantasmatique de mots ; ceux-ci ne peuvent être appropriés par l'imagination du spectateur, ne se réduisent pas pour autant à de purs sons émis depuis une source technique extérieure, mais construisent un entre-deux impossible, qui est également un non-lieu.

La non-scène radiophonique : *In un luogo imprecisato*

In un luogo imprecisato de Giorgio Manganelli est aujourd'hui considéré comme l'un des *radiodrammi* majeurs des années soixante-dix, assurément en raison de la renommée du réalisateur qui crée l'œuvre pour la RAI, diffusée le 12 août 1974, Carmelo Bene. Au-delà des mérites incontestables de la production radiophonique de l'artiste-acteur polyvalent, le drame de Manganelli demeure aujourd'hui encore important en ce qu'il interroge avec vigueur la forme de ce genre, en le portant à ses limites : une longue conversation improductive entre des voix spectrales dans un non-lieu énigmatique. En cela, ce texte réaliserait « l'être-propre » de la radio, en raison « de la préséance [donnée] à la parole sur l'intrigue extérieure »²¹. De fait, il n'y a pas à proprement parler d'intrigue dans cette pièce qui s'ouvre sur le bruit d'une main cognant à une porte. Trois voix masculines et une voix féminine commentent alors l'événement qui ne tardera pas à se produire, à savoir l'entrée d'une nouvelle personne dans le lieu qu'ils occupent, lieu plongé

²⁰ *Ibid.*, p. 93.

²¹ ARNHEIM, *Radio*, op. cit., p. 176.

dans l'obscurité, et dont personne ne sait comment le nommer précisément. L'arrivée de cette voix n'est en fait que le prétexte pour décrire, ou plutôt avouer l'impossibilité de décrire, ce lieu « imprécisé », comme l'affirme le titre. Les rares caractéristiques de l'espace décrit (les ténèbres, la clôture), ainsi que l'absence de temporalité propre (les personnages ne peuvent dire avec certitude si le temps passe, seul le déroulement de la conversation les en convainc), suggère assurément l'influence de la pièce infernale de Jean-Paul Sartre, *Huis-clos*. Or, ici, il n'est pas question de rapport problématique à autrui dans la constitution d'une identité, puisqu'il n'y a même plus d'identité. Les rapports entre les voix sont bienveillants, et pour échapper au rien, elles passent leur temps, si, encore une fois, le temps peut encore passer dans cette éternité ténébreuse, à faire des jeux de logique, de parole, des hypothèses sur le lieu, sur la possibilité des émotions, sur la subsistance du vrai, sur leurs noms oubliés, ce dont raffole la voix féminine (« La Ragazza »), qui enchaîne de façon vertigineuse et infinie des raisonnements logiques, et en même temps à clamer leur ignorance, leur impuissance à affirmer quoi que ce soit : « jouer à se tromper sur le nom du lieu fait passer le temps »²².

L'absence de propriété du lieu, conséquence de la pénombre dans laquelle sont englués les locuteurs, procède d'un retrait du visible. Mais l'obscurité n'est pas seulement soustraction de l'image, elle est le moyen choisi par Manganelli pour mener à bien un travail de sape de l'assise, des conditions de vérité du langage. De fait, la déappropriation du lieu abolit dans la pièce toute possibilité de critère de vérité des énoncés (« il est difficile de dire si on s'est trompé ou si on a raison »²³), gomme le sentiment de l'identité (« C'est étrange : je suis parfaitement lucide mais j'ai une idée à la fois intense et imprécise de qui je suis ; je crois que cela dépend du fait que je ne sais pas où je me trouve »²⁴), efface les distinctions entre le dehors et le dedans, dissout la corporéité (la Ragazza ne peut seulement s'imaginer qu'elle

²² Giorgio MANGANELLI, *Tragedie da leggere*, Milan, Bompiani, 2008, p. 107.

²³ *Ibid.*, p. 106.

²⁴ *Ibid.*, p. 112.

a de belles jambes : « je n'ai pas une image bien claire de mes jambes »²⁵). En bref, elle déconstruit l'évidence du sentiment de présence au monde²⁶.

Mais, dans le même temps, la déappropriation de tous les objets et sujets permet l'expansion irrésistible de la parole. La Ragazza l'affirme presque de manière programmatique : « J'ai préféré renoncer à avoir un nom trop précis, parce que je me suis rendu compte que cela empêche les jeux de pensée et de langage »²⁷. Il semblerait donc que la sacralisation cérémoniale de la parole, à laquelle aspire Manganelli, ne puisse s'opérer que dans l'absence du visible, non pas que celui-ci serait toujours déceptif, ou qu'il renverrait à l'ordre matériel et ainsi la profanerait, mais qu'il engagerait inéluctablement un processus d'appropriation de la parole par l'exposition d'étants relatifs à celle-ci. En cela, la parole serait toujours soumise à la vérité, à la vraisemblance, à la contingence ; en d'autres termes, elle serait rabaisée, atrophiée.

L'absence du visible thématise par la pièce de Manganelli, qui explore les puissances poétiques, tout comme l'impossibilité de la visualisation chez Sanguineti, ne sont pas sans rappeler le dispositif même de la radio, elles le redoublent même. Nous pouvons donc lire dans la conversation ludique ou dans la superposition des voix, un genre d'esthétique de l'art radiophonique, et, puisque, comme nous l'avons indiqué plus haut, la radio viendrait achever le théâtre, un modèle d'art théâtral. Celui-ci pourrait s'énoncer ainsi : le théâtre de parole ne peut procéder que de la profération depuis une scène sans propriété, depuis une scène invisible, depuis une non-scène. Ainsi, si le drame radiophonique est bien l'achèvement du « théâtre de la parole », il est aussi le procès de sa possibilité scénique.

²⁵ *Ibid.*, p. 110.

²⁶ La réalisation de Carmelo Bene radicalise encore le processus de désubjection et de déappropriation, en supprimant les rares sons (bruits de porte) indiqués dans les didascalies du texte imprimé, et en prenant en charge les quatre voix masculines, sans les distinguer, en enchaînant même certaines répliques laissant accroire qu'il s'agit d'un même locuteur. Lydia Mancinelli, qui assurait la partie de la Ragazza, insiste quant à elle sur la jouissance de « ce personnage » à raisonner, par une élocution faite de changements de rythme, et surtout d'accélération lors des séries déductives.

²⁷ *Ibid.*, p. 117.