

LES PIÈCES RADIOPHONIQUES EXPÉRIMENTALES

L'exemple de Peter Handke et de Georges Perec (1968)

Chiara Nannicini Streitberger¹

En 1968, au moment où le succès de la pièce radiophonique commence à décliner, le genre se prête particulièrement aux expériences de création alternative, qui expérimentent d'autres voies d'expression. Georges Perec et Peter Handke, deux jeunes écrivains à l'époque, conçoivent des œuvres radicales et originales. L'intrigue est négligée au profit de la réflexion sur le langage, chez Perec, qui propose dans *Die Maschine* une lecture apparemment automatique – en réalité très éloquente et ironique – d'un poème de Goethe. Chez Handke, c'est une situation très typique de la pièce radiophonique classique, l'interrogatoire de police, qui est exploitée, décortiquée et tournée en dérision. Dans deux autres pièces, ces auteurs expérimentent presque en même temps la juxtaposition et la simultanéité des voix. Pourtant, il ne s'agit pas, pour eux, de critiquer l'écriture radiophonique, de montrer ses limites narratives. Loin de là : sous la plume de ces auteurs, elle affiche une nouvelle force d'expression, qui exploite le médium radiophonique pour raconter *autrement* et solliciter la réaction de l'auditeur.

1 Chiara Nannicini Streitberger est professeur invité en littératures dans les médias à l'Université de Saint-Louis, Bruxelles.

L'écart entre toutes les évidences possibles qu'un auteur pourrait insérer dans une telle pièce sur la radio taxi et auxquels un auditeur pourrait s'attendre, d'un côté, et les non-évidences de la pièce réalisée ici, de l'autre, pourrait produire une tension¹.

Peter Handke

La pièce radiophonique (en allemand : *Hörspiel*) est un genre littéraire encore très en vogue et apprécié par le public dans les pays de langue allemande des années 60 et 70, tandis qu'il est déjà un peu dépassé dans d'autres pays. A une époque où la télévision prend la place de la radio auprès du grand public, il est naturel que la production de fiction littéraire dans le but de divertissement passe également d'un médium à l'autre. Toutefois, en Grande Bretagne comme en Allemagne, en Autriche et en Suisse allemande, la pièce radiophonique maintient son succès jusqu'aux années 70, 80 et même 90, au point que l'on peut parler d'un véritable décalage géographique dans l'évolution de ce genre littéraire.

Dans ces circonstances, il n'est pas étonnant que quasiment tous les plus grands écrivains allemands, autrichiens et suisses allemands soient passés par cette expérience de création radiophonique, souvent – mais pas toujours – au début de leur carrière, avec des résultats souvent intéressants, parfois exceptionnels. Parmi les écrivains de fiction radiophonique en langue allemande de cette période, je rappelle notamment Günter Eich, Ingeborg Bachmann, Friedrich Dürrenmatt, Ilse Aichinger – mais aussi Heinrich Böll, Thomas Bernhard, Peter Handke.

Pendant les années 50 et le début des années 60, on assiste à une large diffusion européenne de ce genre qui se manifeste, du point de vue formel, par l'émulation du genre théâtral et l'introduction de l'intrigue à suspense : les pièces radiophoniques les plus célèbres de Samuel Beckett, de Jean Tardieu, de Robert Pinget, de Friedrich Dürrenmatt nous le confirment. Tout en exploitant les moyens d'expression offerts par le bruitage et par les dialogues « purs », les pièces radiophoniques

1 Traduction de l'auteur : « Aus allen möglichen Selbstverständlichkeiten, die man als Autor einem solchen Hörspiel über das Funktaxi vorbringen und als Hörer erwarten könnte, und aus dem Nichtselbstverständlichen des hier verwirklichten Hörspiels könnte sich dessen Spannung ergeben », (Handke, 1969, p. 215).

de cette saison restent agréables à écouter, faciles à suivre, passionnantes¹.

Dès que le genre perd d'importance et s'écarte des critères de production de masse, en revanche, les auteurs paraissent y découvrir une voie expérimentale, des formes plus originales, mises en valeur par les caractéristiques propres au médium radiophonique. Après *Tous ceux qui tombent* et *Cendres*, Samuel Beckett écrit pour la BBC *Words and Music* et *Cascando*, en révolutionnant radicalement la fiction radiophonique (cf. à ce propos Carpentier, 2008). Son exemple étant suivi par d'autres écrivains, le *Hörspiel* devient paradoxalement un genre littéraire expérimental et novateur au moment même où le grand public se tourne vers la fiction audiovisuelle (cf. Krug, 2008).

C'est à ce moment là que de jeunes écrivains s'intéressent à ce genre littéraire, qui offre un terrain fertile à la recherche personnelle et permet une liberté majeure dans les rapports avec la production. Les créations radiophoniques de Peter Handke et de Georges Perec, dont il est question ici, s'inscrivent dans ce contexte.

Peter Handke et Georges Perec vers la création radiophonique

Porte-parole de la performance théâtrale à l'enseigne de la provocation et de la critique littéraire, Peter Handke ne pouvait certainement pas ignorer le genre du *Hörspiel*, qui lui offrait un terrain fertile et des moyens inédits de création. Les quatre pièces radiophoniques de Handke sont réunies sous le titre *Wind und Meer*, dans la publication chez Suhrkamp de 1970 (Handke, 1970). La traduction française que j'utilise, *Le vent et la Mer*, a paru en 92 chez Christian Bourgois (Handke, 1992)². Elle reprend trois pièces sur quatre – sans la pièce *Geräusch eines Geräusches* (littéralement *Bruit d'un bruit*) qui n'expérimentait que des bruits et était dépourvue de texte³.

La pièce qui porte le titre *Hörspiel*, traduit par *Interrogatoire*, a été diffusée le 23 octobre 1968 sur la WDR (Westdeutscher Rundfunk) et la HR (Hessischer Rundfunk), sous la réalisation de Heinz von Kramer. Handke lui-même s'occupe de la réalisation de *Wind und Meer*, lors de sa diffusion sur WDR le 25 février 1971. Le *Hörspiel Nr. 2* (traduit

1 Pour une analyse comparée qui tient compte des variantes dans chaque pays, cf. Frank, 1963.

2 Sauf erreur de ma part, le livre est inédit en anglais (*Wind and Sea*).

3 *Geräusch eines Geräusches* (Handke, 1970, pp. 15-25).

en français par *Jeu Radiophonique N° 2*) une autre production de 1968 avec toujours von Kramer à la réalisation, a été mis en ondes plusieurs années après son enregistrement et sa publication¹, le 11 juillet 1977, par trois émetteurs différents (WDR, SR, SWF).

Pour Georges Perec, l'expérience enrichissante de la production radiophonique se situe également dans les mêmes années : sept pièces radiophoniques écrites à très peu d'intervalle, à partir de 1968, et également produites par une radio allemande, la SR, Saarländische Rundfunk. Les pièces de Perec s'intitulent : *Die Maschine* (1968), *Wucherungen* (1969)², *Tagstimmen* (1971), *Der Mechanismus des Nervensystems im Kopf* (1972), *Konzertstück für Sprecher und Orchester* (1974), *Der Kartoffelkessel* (1987), *Der Teufel in der Bibliothek* (1991)³. Les deux dernières, écrites dans les années 70, ont été diffusées bien plus tard, après la mort de Perec.

C'est par le biais de son traducteur allemand Eugen Helmlé et grâce à sa collaboration fructueuse que Perec peut accepter la commande et écrire en allemand ses pièces. A l'époque, la radio de la Sarre comptait en effet parmi ses collaborateurs Johann Maria Kamps, dramaturge et producteur, et Hans Hostnig, directeur de la section dramatique (Hartje, 1997), qui ont commandé à Perec les pièces en question - un peu comme c'est arrivé à d'autres écrivains français, dont Nathalie Sarraute, qui a écrit *Le Silence* et *Le Mensonge* en 1964 pour la Süddeutscher Rundfunk grâce à l'intercession du critique Werner Spies. Seulement, pour Sarraute, Butor, Pinget, les pièces avait été écrites d'abord en français et traduites après coup en allemand, ce qui a permis une publication en français également, tandis que les textes de Perec sont rédigés directement en allemand grâce au travail commun de Perec et de Helmlé, auxquels s'ajoute pour certaines pièces le compositeur Philippe Drogoz. La seule traduction (et publication) en français est celle de *Fonctionnement du système nerveux dans la tête*, que Perec

1 Cette pièce radiophonique a été publiée la première fois in Handke, 1969, pp. 213-260.

2 La pièce radiophonique, inédite en français, a tout de même inspiré la pièce de théâtre *L'Augmentation*, mise en scène la première fois par Marcel Cuvelier en 1970. Cf. Perec, 1981.

3 Traduction de l'auteur : *La machine, Proliférations, Voix du jour, Pièce concertante pour voix et orchestre, Fonctionnement du système nerveux dans la tête, La marmite de pommes de terre, Le diable dans la bibliothèque*. Pour en savoir plus sur les pièces radiophoniques de Perec et d'Helmlé, cf. « Hörspiel als interkulturelle Adaptation », in Steiner, 2001, pp. 115-166. Cf. aussi Helmlé, 2002.

adapte ou réécrit pour la revue « Cause Commune » au mois d'octobre 1972 (Perec, 1972)¹. Je rappelle enfin qu'une version française d'*Un diable dans la bibliothèque* a été diffusée le 15 mars 1992, dans le cadre de l'ACR, l'Atelier de Création Radiophonique de France Culture (Farabet & Piéplu, 1992).

Décortication du mot poétique

Die Maschine de Perec a remporté un grand succès dès sa première diffusion, le 13 novembre 1968 (sur SR) : non seulement elle a été rediffusée à maintes reprises (il paraît que c'est l'une des pièces les plus souvent rediffusées en Allemagne), mais elle a même fait l'objet de publications, d'abord chez Reclam en 1972 et ensuite en une édition multimédia, constituée d'un livre et d'un CD, chez l'éditeur Gollenstein (Perec & Helmlé, 1972, 2001). Ceci est rarissime pour le genre radiophonique qui, après le moment de la diffusion, reste souvent inédit. La raison de ce succès réside très probablement dans son approche ironique de la critique littéraire : la pièce radiophonique « entreprend de simuler le travail d'un ordinateur » (Perec & Helmlé, 2001, p. 18)², la machine justement. Cette machine se charge d'analyser, mot par mot, un poème de Johann Wolfgang Goethe, *Ein Gleiches*, mieux connu sous le titre de *Wandrer's Nachtlied* (*Le chant nocturne du voyageur*)³. Il s'agit d'un poème classique, souvent inclus dans les programmes d'école, que beaucoup d'auditeurs devaient connaître ou reconnaître en 1968 : d'où le sourire irrésistible suscité par la pièce. L'analyse machinale du poème, basée sur cinq *protocoles*, procède de manière méthodique et systématique : analyse lexicale, linguistique, sémantique, critique et celle que je pourrais définir intertextuelle. Tout ceci est bien expliqué au début de la pièce, dans une sorte de prologue (Perec & Helmlé, 2001, pp. 18-19)⁴.

1 Une version théâtrale de cette pièce a été mise en scène par Jean Guerrin, en France, en 1992.

2 Traduction de l'auteur.

3 « Über allen Gipfeln / Ist Ruh' / In allen Wipfeln / Spürest Du / Kaum ein Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur! Balde / Ruhest du auch. » Poème de 1780, tiré du recueil *Lieder*. Pour comprendre la diffusion de ce poème et le portrait stéréotypé du poète qui lui est désormais associé (et par conséquent le choix de ce poème fait par Helmlé et Perec), cf. la série de cartes postales visibles sur le site <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=2366>.

4 C'était un conteur (« Sprecher ») qui était censé lire cette partie. Dans l'enregistrement

Quatre voix s'alternent au microphone : une voix féminine de contrôle (*Kontrolle*) et trois voix masculines qui interprètent les *mémoires* (*Speichern*). La voix de Contrôle mène le jeu – car c'est d'un jeu qu'il s'agit – en annonçant les exercices à accomplir et en donnant des ordres précis de nature technique, tels que : avancer, revenir en arrière, répéter, enregistrer, etc., des ordres qui semblent se référer directement à la bobine de l'enregistrement radio. Le poème de Goethe, pourtant, ne sera pas analysé de manière pédagogique : il sera d'abord décortiqué dans sa nature verbale, par une série d'opérations dignes des contraintes oulipiennes : décomposition en syntagmes, récitation par groupes d'un jusqu'à douze mots (une récitation très mécanique, dépourvue de *pathos*), déplacement aléatoire des mots, dédoublement, élimination du premier ou dernier mot du vers, pour arriver aux immanquables anagrammes, lipogrammes, et je ne rappelle que quelques-unes des opérations effectuées. Dans un deuxième temps, le poème de Goethe est inséré dans un contexte plus large où le signifiant est mis en relation avec son signifié, un élargissement du contexte, lorsque par exemple un mot évoque le même mot qui apparaît dans un poème d'autrui, cité en allemand ou dans sa langue originale. Les citations poétiques ont une durée importante.

Très difficile à résumer, cette pièce radiophonique est dépourvue d'intrigue. Elle consiste dans l'exploitation, l'approfondissement inexorable d'un petit univers sémantique bien limité (huit vers, vingt-quatre mots) qui est redécouvert sous une lumière nouvelle, multiplié à la énième puissance et élargi de manière exorbitante.

Si l'analyse se veut basique par définition, certaines associations lexicales ou intertextuelles sont loin d'être banales : ainsi, apprend-on par exemple la hauteur des plus hautes montagnes en liaison avec le terme « Gipfel » (sommet), tout comme le rapport entre les hectares de forêt et la superficie totale de chaque continent et nation, pour illustrer le terme « Wald », la forêt (Perec & Helmlé, 2001, pp. 70-71). Dans un autre passage, on découvre ce que diverses personnalités ont dit de Goethe :

<p>milosc : le père d'aussi nombreuses beautés mortes n'a jamais été compris ni en allemagne ni ailleurs. eckermann, qu'heinrich heine appelait le caniche, nous a laissé la pire caricature du maître, le portrait idéalisé d'un élève stupide.</p>	<p>claudel : un sacré âne, ce goethe.</p>	<p>bertram : un massif montagneux de l'esprit</p>
<p>schlichtegroll : il fut tôt dans son art un homme ; dans toutes les autres relations pourtant il resta constamment un enfant.</p>	<p>nietzsche : le dernier allemand pour lequel je ressens du respect.</p>	<p>napoléon : vous êtes un homme, monsieur goethe</p>

(Perec Helmlé, 2001, pp. 75-76)¹

L'esprit ludique reste bien ancré dans la conception même de la pièce, et revient dans toutes ses sections, comme ici. La dérision s'attache à tous les sujets. Un nouveau motif tour à tour s'introduit et fait sourire l'auditeur – mais on n'insiste pas trop longtemps, afin d'éviter l'ennui. La rapidité et la variété des boutades sont étonnantes.

Pourtant, au-delà de la dérision, le rapport à la poésie évolue dans le déroulement de la pièce. La critique contre le discours savant et pédant des lectures poétiques conventionnelles – tangible au début de la pièce, où elle était exprimée par le ton froid, bureaucratique et

¹ Traduction de l'auteur.

indifférent au contenu – s’estompe petit à petit, au profit d’une lecture bien plus profonde de la poésie en général ; les poèmes de Schiller, Hölderlin, Verlaine, Nelly Sachs, Emily Dickinson, Narahisa, entre autres, sont lus de manière bien plus *sérieuse* qu’au début, dans la partie annoncée officiellement en tant que « Protocole 4. Explosion de citations, recherche aléatoire par le biais de l’association libre » (Perec & Helmlé, 2001, p. 85).

Lorsque toutes les voix se taisent pour rejoindre enfin le silence et le calme absolu, auquel le poème de Goethe aspirait (« Ruhe »), l’impression qui reste à l’auditeur est finalement celle d’avoir écouté une pièce sur la poésie, aussi anticonformiste soit-elle.

Déstructuration du dialogue

Le premier *Hörspiel* de Peter Handke, traduit en français par *Interrogatoire*, met en scène la parodie absurde d’un interrogatoire de police. Dans un huis clos, cinq interrogateurs (désignés par les lettres de A à E) posent des questions à un homme et s’interrogent mutuellement, dans un échange frénétique et assez hermétique aux oreilles des auditeurs. Si la situation initiale présente encore des aspects plausibles¹, la suite se charge de les brouiller.

Ce n’est pas le contenu des questions et des réponses qui compte, mais leur succession, leur interaction continue par le biais de diverses astuces : répétitions de phrases, décalages entre la question et la réponse, échange de rôles entre les policiers et l’accusé, etc. L’interrogatoire emprunte le langage spécifique des vrais interrogatoires, des comptes-rendus et des fichiers de police, pour l’exploiter à des fins de recherche linguistique et dramatique, en mettant en relief l’absurdité de certaines formules et le comique évoqué par d’autres.

INTERROGATEUR

Vous vous parlez parfois à vous-même?

INTERROGÉ

Oui, je ne supporte pas d’entendre d’autres sucer avidement

1 Cf. le début : « INTERROGATEUR Peut-on guérir d’un effroi pareil?/INTERROGÉ On m’a boutonné ma veste, on me l’a remontée sur les épaules et descendue jusqu’en bas, de sorte que je ne pouvais plus bouger mes bras./INTERROGATEUR Peut-on guérir d’un effroi pareil? / INTERROGÉ On m’a jeté le manteau sur la tête et on me l’a attaché au cou avec une cordelette », (Handke, 1970, p. 67).

leur cigarette quand ils sont désespérés.

INTERROGATEUR

Et vous n'avez pas honte de vous surprendre à vous parler à vous-même?

INTERROGÉ

Non, ce n'était pas du beurre, mais un épais journal qui est tombé du dernier étage, en claquant.

INTERROGATEUR

Et vous regardez autour de vous pour voir si quelqu'un, ou plutôt si personne ne vous a écouté?

INTERROGÉ

Oui, me limer les ongles m'a donné des palpitations.

INTERROGATEUR

Est-ce que vous commencez alors à siffler de honte ?

(Handke, 1970, p. 78)

Après les mots, chez Handke, c'est aux bruits de jouer un rôle primordial. Seulement, leur but n'est pas celui d'évoquer la réalité et, par conséquent, de restituer à la communication auditive la perception d'une ambiance qui lui manque, comme dans la pièce radiophonique classique. Pour Handke, comme pour le Beckett d'*Embers* (Beckett, 1959)¹, les bruits n'interviennent pas par simple hasard, mais ils semblent interagir avec le discours des personnages, de manière artificielle, jusqu'à être parfois amplifiés jusqu'au paroxysme. En effet, les bruits qui résonnent dans cette espèce de préfecture (de prison, de caserne) où notre interrogatoire se déroule sont loin d'être vraisemblables : bruit de l'eau que l'on verse dans un verre, coup de sifflet strident sifflé entre les doigts, porcelaine qui se casse, trompette d'enfant, archet qui passe sur un violon, pépiements d'oiseaux. Voici quelques-uns des bruits qui alternent avec les échanges de cet interrogatoire improbable. Ils prennent l'auditeur au dépourvu, tout comme ils l'amuse, en marquant une pause dans la frénésie verbale.

Cette pièce vise à la déstructuration d'un dialogue conventionnel. Pour caractériser la nature absurde des répliques entre l'homme interrogé et ses interrogateurs, Handke puise aux banalités de la conversation quotidienne, mais aussi aux clichés typiques des romans policiers (Cf. Nägele & Voris, 1978, pp. 96-100). Des formules idiomatiques, des

1 Sur les pièces de Beckett, cf. Iannotta, 2006.

expressions courantes sont utilisées dans de nouvelles combinaisons, de nouveaux contextes, en produisant un effet inattendu et comique.

INTERROGATEUR (*de façon appuyée*) :

Combien de temps vous allez encore abuser de notre patience ?

INTERROGÉ

Le temps d'une soupe à l'écrevisse.

(Handke, 1970, p. 101)

Simultanéité des voix

Dans *Die Maschine*, les voix superposées atteignent le nombre de trois (l'édition Gollenstein présente une page ayant trois discours séparés par des lignes et distincts par des symboles géométriques empruntés aux manuscrits originaux). Perec et Helmlé ont volontairement évité une simultanéité qui aurait entamé la compréhension auditive. Dans l'alternance constante et frénétique entre les voix, il y a quelques moments de confusion et de chevauchement entre les discours, mais cela n'atteint pas le degré d'autres pièces.

Dans *Fonctionnement du système nerveux dans la tête*, en revanche, la simultanéité des voix, sur laquelle l'auteur insiste, constitue la structure de base de la pièce, tout comme dans *Jeu radiophonique N° 2* de Handke. Ici, les auteurs expérimentent l'agencement de discours parallèles et simultanés, préparé dès la version écrite du texte par une mise en page précise et minutieuse, qui prévoit la séparation nette, à gauche et à droite, entre deux colonnes (Handke) ou entre deux pages (Perec). La lecture permet de suivre l'évolution progressive et le *crescendo* des différents rôles, sans oublier que le but recherché dans l'interprétation sonore vise à la confusion et au bourdonnement obsédant de voix, le « brouhaha » que plusieurs critiques ont constaté (Bernard-Eymard, 1990, p. 19).

<p><i>La 2e voix féminine:</i> Les Quais occupés? Restaurant de poisson. Rue Lenau occupé? Le Hall de la Bière. Rue du Nord-Est, occupé? Restaurant de poisson. La place Saint-Georges, occupé? Commissariat de Police. Commissariat de Police? Commissariat de Police? Commissariat de Police?</p>	<p>: (<i>Bruit de la radio.</i>) : (<i>Bruit de la radio.</i>) : (<i>Bruit de la radio.</i>) : (<i>Bruit de la radio.</i>) : (<i>Long bruit.</i>) : (<i>Long bruit.</i>) : (<i>Très long bruit; tout à coup, une détonation, comme si elle venait d'un bouchon de champagne; après, quelque chose comme des « rires joyeux »</i>)</p> <p>(Handke, 1970, p. 26)</p>
--	--

La simultanéité des voix est justifiée par la situation de départ : en effet, la pièce de Handke tâche de reproduire l'ambiance à l'intérieur d'un taxi, où les discours des chauffeurs, les bruits du trafic et de la réalité extérieure (rangés dans la colonne de droite) sont constamment accompagnés par le bruit de la radio et les instructions de la Centrale de taxi. La radio citée par la radio, c'est une mise en abyme typique, un enchâssement qui se retrouve dans nombreuses pièces radiophoniques. Je rappelle en particulier la pièce de Jean Tardieu, *Les oreilles de Midas* (Tardieu, 1975, pp. 135-160), où c'est encore la radio taxi qui intervient à l'intérieur de la pièce et donne lieu à un petit *excursus* – c'est encore une pièce où la radio en général joue un rôle crucial pour l'histoire et pour les personnages.

Les phrases de la radio taxi, chez Handke, sont d'abord typiques, caractérisées par le discours syncopé que tout le monde connaît (où les répliques des interlocuteurs ne nous parviennent pas). En présentant une répétition des adresses demandées, des itinéraires à faire, la radio semble réservée aux messages professionnels. Pourtant, les messages se font de plus en plus excentriques et décousus. Si la situation initiale semble se poursuivre (tout comme la bipartition de la page), les voix de la radio et celles des chauffeurs de taxi échangent des propos complètement absurdes. Encore une fois, l'absurdité des échanges et l'effet grotesque sont produits par un assemblage de phrases banales de la vie quotidienne, de proverbes et comptines, de stéréotypes tirés d'une littérature médiocre.

<p><i>La 1e voix féminine à la radio:</i> (un beau): Ouiiiii...</p> <p style="text-align: center;">: Sabrina</p> <p><i>La voix masculine à la radio:</i> (On parle de manière traînante comme pour des charades) « Mon oncle a des rouflaquettes »</p> <p><i>La voix masculine:</i> Merci. Compris.</p>	<p><i>Le 4e chauffeur de taxi:</i> « Le moineau est sorti de l'œuf »</p>
<p style="text-align: center;">(Signal radio)</p> <p><i>La voix masculine:</i> « Le grand père est assis dans les buissons »</p> <p><i>La voix masculine:</i> Merci. Compris.</p> <p style="text-align: center;">(Signal radio)</p> <p><i>La voix masculine:</i> « Est-ce que Jeannot a les poches pleines de pommes ? »</p>	<p><i>Le 3e chauffeur de taxi:</i> « Quand le vin sera transformé en vinaigre, il y aura un mariage »</p> <p><i>Le 2e chauffeur de taxi:</i> « Après que la voiture à foin avec l'enfant dessus s'est renversée sur la corniche, avant même que quelqu'un ait commencé à crier, les mûres tombent de tous les buissons, comme sur un ordre. »</p> <p style="text-align: right;">(Handke, 1970, pp. 48-50)</p>

La situation passe progressivement d'une apparence normale et routinière à une situation anormale et déraisonnable. Dans la deuxième moitié de la pièce, le ton se fait prophétique, mystique. Handke essaie de l'expliquer dans son préambule à l'édition de 1969 :

Tout en utilisant en partie la dramaturgie d'une radio taxi ou d'une radio de voitures de location, cette pièce radiophonique essaie d'éluder, dans la mesure du possible, un modèle auditif du travail ordinaire d'une entreprise de taxis ou de location

de voitures. L'intention de la pièce n'est pas celle de montrer comment une centrale radio fonctionne. L'intention de la pièce est peut-être celle de montrer comment une entreprise de radio taxi ne fonctionne pas. Les discours et les réponses des voix des téléphonistes et des chauffeurs de taxi ne sont ni réponses à des questions ni questions à des réponses, mais des répons liturgiques. Tout compte fait ils constituent peut-être, ensemble avec les bruits, une espèce de messe. (Handke, 1969, p. 215)¹

Il est vrai que certains passages relèvent vraiment d'un ton inspiré et visionnaire, en citant la chanson « Hey Joe » de Jimmy Hendrix à côté de l'« Ave Maria » (Renner, 1985, pp. 62-63), fidèlement à l'atmosphère culturelle de l'année 1968. Mais la nuance mystique touche tous les niveaux de discours, comme si les mots et les bruits de la pièce formaient ensemble une liturgie du monde quotidien, dans l'itération obsédante de certaines formules et la dissimulation d'autres vérités. Derrière une phrase apparemment banale (telle qu'un proverbe, par exemple) peut se cacher un univers sémantique nouveau.

L'auditeur des pièces radiophoniques de Handke, comme de Perec, est exhorté à franchir la barrière de la banalité pour découvrir un autre message. D'autant plus que, derrière la confusion des voix et des bruits, « une trame narrative apparaît en pointillé », comme l'a dit Isabelle Bernard-Eymard (Bernard-Eymard, 1990, p. 19). En reconstituant avec un peu de patience les remarques des chauffeurs et les commentaires des voix radiophoniques, l'auditeur peut relier les nombreuses scènes tragiques qui se déroulent dans ce Düsseldorf virtuel : un enfant qui renverse un bidon de lait, un soldat qui vomit dans une arrière-cour, une femme malmenée qui crie. Il y a bien une histoire qui est racontée, après tout : l'auditeur dispose des éléments séparés, des pièces d'un

1 Traduction de l'auteur : « Dieses Hörspiel, obwohl es die Dramaturgie eines Taxi- oder Mietwagenfunks teilweise ausnützt, versucht, einem Hörbild von der Alltagsarbeit eines Taxi- oder Mietwagenunternehmens möglichst auszuweichen. Es ist nicht die Absicht des Hörspiels, zu zeigen, wie es in einer Funkzentrale wirklich zugeht. Vielleicht ist die Absicht, zu zeigen, wie es in einem Funktaxiunternehmen nicht zugeht.

Die Reden und Antworten der Funkerstimmen und der Taxifahrerstimmen sind nicht Antworten auf Fragen und nicht Fragen auf Antworten, sondern eher liturgische Responsorien. Insgesamt bilden sie, mit den Geräuschen, vielleicht eine Art von Messe. »

puzzle dispersées par ce morcellement narratif, qu'il doit recomposer afin d'atteindre la vision d'ensemble qui lui échappe sans cesse.

Et cette métaphore du puzzle nous ramène naturellement à Georges Perec. Dans *Fonctionnement du système nerveux dans la tête* de Perec, la page de gauche est le texte d'une conférence tenue par un éminent neurologue, qui porte sur le fonctionnement du système nerveux chez l'être humain, tandis que la page de droite accueille un mélange de plusieurs voix. Trois voix distinctes, rapportées en trois colonnes séparées, juxtaposées ou simultanées selon le cas. Au début, ces voix semblent adopter la fonction de chœur (comme dans la plus pure tragédie grecque), pendant que la conférence est le discours principal. Mais, en écoutant avec plus d'attention, on parvient à reconstruire les fragments d'une histoire pourvue de sens.

émergeant lentement de l'obscurité de la pièce lentement	à peine visibles encore émergeant	
lumière diffuse	pénombre	
mince rai de lumière filtrant à travers		obscurité
la porte entrebâillée	la porte entrouverte	
des formes indiscerna- bles qui semblaient re- muer lentement dans l'obscurité de la pièce	ai-je aperçu des formes indiscernables ?	
SOUDAIN	SOUDAIN	SOUDAIN
un jour	jadis	
des années et des an- nées		il y a longtemps

(Perec, 1972, p. 47)

On se rend compte petit à petit que l'équilibre est inversé : c'est le discours choral qui renferme le sens caché, dont la conférence ne serait qu'une évocation indirecte. Les deux sections procèdent parallèlement et simultanément jusqu'à la révélation finale, une sorte de coup de théâtre qui explique le côtoiement des deux récits (comme dans *W ou le souvenir d'enfance*) : les trois voix qui prononcent à l'unisson les mots importants (en lettres capitales dans le texte), dévoilent la terrible scène d'intimité des parents que les yeux de l'enfant ont découverte en épiant derrière une porte et qu'ils ont interprétée comme un acte

de force brute. L'auditeur découvre ainsi, après coup, ce que les voix racontaient depuis le début (la description de cette perception et de la réaction nerveuse qu'elle a provoquée). Il comprend que le système nerveux dont il était question n'est pas un modèle abstrait et anonyme, mais bien celui de l'enfant traumatisé.

Pour tirer les fils de la lecture de ces quatre pièces écrites et produites autour de l'année 1968, il me semble opportun de rappeler, en guise de conclusion, comment les auteurs utilisent les moyens d'expression radiophonique ; à partir d'un lexique conventionnel et de discours stéréotypés, ils en dévoilent la dimension absurde et les tournent en dérision (en passant de l'absurde au grotesque). La pièce radiophonique « classique » en sort bien bouleversée : Werner Klippert a raison de considérer les pièces de Handke et de Perec comme un tournant dans le genre, où l'on voit que ces écrivains ne conçoivent plus leur travail radiophonique comme une oeuvre d'art, mais qu'ils privilégient avant tout la Méthode (Klippert, 2001, p. 111).

Effectivement, ce ne sont pas seulement le lexique et le style qui sont remis en question : la narration aussi subit un changement radical. La trame narrative, revue, sabotée, en sort complètement *dissimulée* à la fin. Au lieu de raconter une histoire, les interprètes de ces pièces donnent des bribes de discours, des fragments d'histoire, des messages cryptiques. Le but de raconter une histoire ne disparaît pas pour autant. La pièce raconte bien une histoire, comme on l'a vu, mais elle la raconte *autrement*. C'est l'auditeur qui doit s'éveiller, réagir, comprendre. Enfoncé dans son fauteuil, au salon, à côté de son émetteur radio, – comme on se le figure dans les clichés du genre – il doit accomplir un effort qu'aucune pièce ne lui avait demandé dans les années cinquante. Handke affirmait que cet écart entre les attentes de l'auditeur et la pièce telle qu'elle est dans les intentions de l'auteur produit une « Spannung » (une tension, un suspense) inévitable (Handke, 1969, p. 215). Cette tension est très fructueuse, finalement : elle sollicite une réaction chez le public de la radio, passif par définition, et l'oblige de s'interroger activement sur le sens de ce qu'il écoute.

Références

- Beckett, S. (1959). Cendres. In *La dernière bande*, trad. de l'anglais par Robert Pinget et l'auteur. Paris : Minuit.
- Bernard-Eymard, I. (1990). *Peter Handke. La sagesse déraisonnable*. Rouen : Publications de l'Université.
- Carpentier, A. (2008). *Théâtre d'ondes. Les pièces radiophoniques de Beckett, Pinter, Tardieu*. Bruxelles : De Boeck.
- Farabet, R., & Piéplu, C. (1992). *Un diable dans la bibliothèque* (ACR, 15 mars 1992).
- Frank, A. P. (1963). *Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten*. Heidelberg : Carl Winter.
- Handke, P. (1969). *Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiel Aufsätze*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp.
- Handke, P. (1970). *Wind und Meer. Vier Hörspiele*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Handke, P. (1992). *Le vent et la mer*, trad. de l'allemand par G.-A. Goldschmidt. Paris : Christian Bourgois.
- Hartje, H. (1997). Georges Perec et le « neues hörspiel » allemand. In I. Chol & C. Moncelet (Eds.), *Ecritures radiophoniques*, pp. 73-86. Clermont Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal. Disponible à : http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/hartje_perec/hartje_perec.html.
- Helmlé, E. (2002). OuLiPo-an-der-Saar, in *L'oeuvre de Georges Perec, réception et mythisation. Actes du colloque de Rabat*, Colloques et séminaires, 101. Rabat : Université Mohamed V.
- Iannotta, A. (2006). *Lo sguardo sottratto*. Napoli : Liguori.
- Klippert, W. (2001). Hörspiel ex Machina, in G. Perec & E. Helmlé (Eds.), *Die Maschine. Hörspiel. Text und CD*. Blieskastel : Gollenstein.
- Krug, H.-J. (2008). *Kleine Geschichte des Höspiels*. Konstanz : UVK.
- Nägele R., & Voris, R. (1978). *Peter Handke*. München : C. H. Beck.
- Perec, G. (1972). Fonctionnement du système nerveux dans la tête. *Cause commune*, octobre 1972, pp. 42-55.
- Perec, G. (1981). *Théâtre*, 1. Paris : Hachette.
- Perec, G., & Helmlé E. (1972). *Die Maschine* (SR, 13 novembre 1968). Stuttgart : Philipp Reclam jun.
- Perec G., & Helmlé E. (2001). *Die Maschine. Hörspiel. Text und CD*. Blieskastel : Gollenstein.
- Renner, R. G. (1985). *Peter Handke*. Stuttgart: Metzler, 1985.
- Tardieu, J. (1975). Les oreilles de Midas. Comédie radiophonique. In *Une soirée en Provence* (pp. 135-160). Paris : Gallimard.
- Steiner, A. (2001). Hörspiel als interkulturelle Adaptation. In *Georges Perec und Deutschland. Das Puzzle um die Leere*. Würzburg : Königshausen & Neumann.