

Les (en)jeux radiophoniques de Tagstimmen et de Konzertstück

CHIARA NANNICINI STREITBERGER

Perec a réalisé sept pièces radiophoniques pour la SR, la *Saarländischer Rundfunk*¹. Il les a sans doute écrites directement en allemand, avec l'aide de son traducteur et ami Eugen Helmle, qui peut être considéré par moments comme un véritable co-auteur. C'est pourquoi, contrairement à d'autres auteurs français également sollicités par des radios au-delà du Rhin², certaines de ses pièces radiophoniques ne sont disponibles qu'en allemand. Après la pièce *Der Teufel in der Bibliothek* (Le Diable dans la bibliothèque), écrite en 1967 mais refusée par le producteur³, la première véritable production de Perec aboutit en 1968 : c'est la célèbre *Die Maschine*. Cette expérience radiophonique connaît un énorme succès auprès du public, en raison de sa subtile ironie et de sa grande originalité qui en font encore aujourd'hui l'une des pièces radiophoniques les plus réussies outre-Rhin. Dès lors, Perec s'est montré capable d'exploiter le média radiophonique avec une grande perspicacité, se concentrant sur les mécanismes spécifiques de ce moyen d'expression littéraire et acoustique, pris dans leur potentiel infini de décomposition analytique et d'enregistrement, mais se confrontant à la stérilité du résultat final lorsqu'il s'agit de poésie. Même le *Wandrer's Nachtlied* de Goethe, l'un des poèmes les plus célèbres et les plus évocateurs du romantisme allemand, perd toute force sémantique et stylistique lorsqu'il est soumis à l'analyse automatique de la « machine » radiophonique. Le but de l'écrivain consiste justement à démontrer qu'une analyse trop systématique, numérique et soi-disant exhaustive ne fait que vider le poème de tout son sens, de toute sa beauté. Ajoutons que *Die Maschine* demeure quasiment intraduisible dans d'autres langues, y compris le français. En effet, la pièce est tellement basée sur l'analyse morphologique, syntaxique et sémantique du poème allemand que pour obtenir un effet similaire il faudrait appliquer le même mécanisme analytique, avec tous ses critères, sur un autre poème très connu dans la langue cible – par exemple des poèmes français tels que *Le Dormeur du Val* d'Arthur Rimbaud ou *Demain, dès l'aube* de Victor Hugo.

Quoiqu'il en soit, *Die Maschine* paraît le fruit d'un *coup de foudre* entre l'écrivain, avec son bagage de littérature combinatoire et de recherche oulipienne, et la radio⁴. Cette combinaison enrichissante propose des enjeux numériques étudiés par la littérature oulipienne dans le simulacre de l'ordinateur. Dès lors, il n'est pas étonnant que Perec ait choisi de poursuivre cette expérience stimulante en écrivant d'autres pièces radiophoniques : le critique Hans Hartje a été parmi les premiers spécialistes à rendre célèbres en France les pièces radiophoniques que Perec a écrites pour les radios allemandes⁵. Pourtant, certaines peinent à être connues, sans doute à cause de la frontière linguistique. En particulier, c'est bien dommage que les expériences radiophoniques perecquiennes sur l'interaction entre la voix et la musique soient restées plutôt méconnues, car elles présentent une réflexion complexe de l'auteur sur l'expression auditive, dans le sillon de Samuel Beckett⁶, tout en proposant des moments à la fois passionnants et agréables à l'écoute.

Pour cette raison, je voudrais me concentrer ici sur *Tagstimmen* (Voix du jour) et *Konzertstück für Sprecher und Orchester* (Concerto pour orateur et orchestre). Pour les pièces radiophoniques qui combinent la voix à la musique, la production allemande a ajouté à partir de 1969 l'importante contribution du compositeur Philippe Drogoz (né en 1937), qui est resté un fidèle collaborateur de Perec pour la radio et le cinéma⁷. *Tagstimmen* a donc été écrit en 1970 et diffusé en 1971. L'apport de la musique, déjà remarquable ici, a été considérablement augmenté et approfondi dans la deuxième pièce radiophonique, *Konzertstück*, entièrement consacrée à la musique d'un point de vue thématique et formel.

***Tagstimmen*, variations lexicales et musicales autour d'un thème**

Tagstimmen n'a pas de véritable intrigue⁸. Dans la lignée de *Die Maschine*, il prend la forme d'une combinaison de variations lexicales basées sur des proverbes et des aphorismes. À partir de « Morgenstund hat Gold im Mund » (l'heure matinale a l'or dans la bouche)⁹, premier proverbe d'une longue série, chaque dicton est d'abord déclamé, répété et décomposé, puis modifié en une ou plusieurs parties – ce qui crée des jeux de mots plutôt ironiques – pour être enfin chanté par les voix, en forme monodique ou polyphonique, toujours a cappella.

On peut prendre l'exemple du proverbe allemand qui dit : « *Lügen haben kurze Beine* », car le correspondant en français existe également : « Les mensonges ont

les jambes courtes. » Après l'avoir déclamé, le proverbe est soumis à un processus de décomposition qui consiste à remplacer un mot par un autre au son similaire mais à la signification différente, jusqu'à produire un effet ironique et absurde :

Lügen haben kurze Beine. Lügen haben kurze Schweine. Lügen haben kurze Scheine. Lügen haben kurze Steine. Lügen haben kurze Weine. Lügen haben kurze Vereine. Rücken haben kurze Leinen. Züge haben kurze Feinde.

Les mensonges ont des jambes courtes. Les mensonges ont des cochons courts. Les mensonges ont des billets courts. Les mensonges ont des pierres courtes. Les mensonges ont des vins courts. Les mensonges ont des associations courtes. Les reproches ont des lignes courtes. Les trains ont des ennemis courts.¹⁰

Parfois, cette déconstruction lexicale et musicale n'est pas seulement appliquée aux proverbes mais aussi aux slogans, aux clichés, aux discours de propagande, et à d'autres fragments du discours choisis volontairement parmi les plus communs et les plus banals.

Bientôt, la musique s'ajoute aux variations, en juxtaposant trois couches sonores simultanées : les voix des acteurs qui scandent les phrases, d'autres voix qui rient ou qui reprennent des phrases précédentes et des voix des chanteurs qui chantent une mélodie d'accompagnement. Il en résulte un jeu sans cesse renouvelé de variations sur un thème, typique de la musique concrète, dont Drogoz était un représentant¹¹.

[1^{er} chœur de voix masculines] : *Dong, dong, dong, dong, dong*

[2^e chœur de voix féminines] : *ha ha ha ha ha ha ha ha ha*

[Voix masculine soliste] : *Keine Rose ohne Dornen. Keine Hosen ohne Dornen. Keine Dose ohne Sporne. Keine Rosen ohne Borne. Keine Dose ohne Borne. Keine Soßen ohne Reformen.*

Pas de rose sans épines. Pas de pantalons sans épines. Pas de boîte sans éperons. Pas de rose sans bornes. Pas de boîte sans bornes. Pas de sauces sans réformes.¹²

Vers la moitié de la pièce, de brèves phrases en langue française et anglaise viennent enrichir le réservoir de formules stéréotypées, telles que « Je vous fais entièrement confiance », qui traduit la phrase équivalente en allemand¹³, ou encore « Il l'a épousée pour son fric »¹⁴. Un peu plus tard, les proverbes et dictons commencent à être chantés, et la composition s'inverse. C'est le cas d'une succession très divertissante, qui aligne des phrases commençant toutes par « Man darf sich nicht » suivies par un infinitif (« on ne peut pas se », avec le sens de « il ne faut pas se ») :

[1^e voix féminine : note aiguë prolongée]

[2^e voix masculine] : *Man darf... Man darf sich...*

[1^e voix féminine] : *Man darf...*

[2^e voix masculine] : *Man darf sich nicht unterkriegen.*

[1^e voix féminine] : *Man darf sich nicht...*

[2^e voix masculine] : *Man darf sich unterkriegen lassen.*

[1^e voix féminine] : *Man darf sich nicht unterkriegen.*

[Chœur de voix féminines : sons mélangés, auxquels s'ajoute la voix d'un haut-parleur]

[2^e voix masculine] : *Man darf sich unterbutten lassen. Man darf sich untersuchen lassen. Man darf sich unterschreiben lassen. Man darf sich nicht unterscheiden lassen. Man darf sich nicht unterbrechen lassen. Man darf sich nicht unterblicken lassen. Man darf sich nicht unterbewerten lassen. Man darf sich nicht unterdrücken lassen. Man darf sich nicht unterfassen lassen. Man darf sich nicht unterfassen. Man darf...*

Il faut... Il faut se... Il faut... Il ne faut pas se laisser abattre. Il ne faut pas se... Il ne faut pas se laisser abattre. Il ne faut pas s'abattre. Il ne faut pas se laisser rabaisser. Il ne faut pas se laisser visiter. Il ne faut pas se laisser souligner. Il ne faut pas se laisser séparer. Il ne faut pas se laisser interrompre. Il ne faut pas se laisser distancer. Il ne faut pas se laisser sous-estimer. Il ne faut pas se laisser supprimer. Il ne faut pas se laisser subjugué. Il ne faut pas se subjugué. Il faut...¹⁵

L'équipe de production de Johann Maria Kamps a tellement apprécié la pièce radiophonique de Perec qu'elle l'a officiellement présentée au jury du Prix Italia, pour représenter l'Allemagne¹⁶. Cette récompense internationale pour les créations radiophoniques avait été déjà octroyée à de célèbres écrivains, mais malheureusement elle ne fut pas décernée cette année-là. Néanmoins, l'équipe de production n'hésita pas à demander à Perec d'autres créations : ainsi notre écrivain conçut *Der Mechanismus des Nervensystems im Kopf*, en 1972, intéressant pour l'étude de la simultanéité des voix¹⁷, et deux ans après *Konzertstück für Sprecher und Orchester*, qui constitue une étude plus complexe sur l'interaction entre la voix et la musique. Dans *Tagstimme*, la musique ne remplace jamais la voix, mais elle l'accompagne ou s'y superpose, en conservant une fonction active et innovante. L'intérêt de l'écrivain est ailleurs, comme il l'écrit lui-même dans le célèbre passage cité par Bellos et Hartje et suivi par le tableau.

C'est un tissu narratif continu qui à partir d'un matériau de base très simple essaye d'explorer au maximum les possibilités phonétiques de la langue et les possibilités musicales de la voix humaine. Ce matériau de base est composé de proverbes, de phrases toutes faites et de comptines, qu'on a utilisé en y incorporant le plus grand nombre possible de types

de discours, de formes de la voix, de tonalités, etc. L'ensemble peut être résumé comme racontant (ou plutôt évoquant) la journée d'un homme dans une grande ville, et d'une manière à peine plus symbolique, la vie d'un homme. Le tableau suivant montre en gros l'organisation de la pièce :

Journée	Vie	Modalités de discours
Réveil	Naissance	cris, balbutiements, murmures, chuchotis, etc.
Matin	Enfance	comptines, récitations, bulles d'informations
Midi	Jeunesse	brouhaha, slogans, discours, psalmodie, sermon
Après-Midi	Maturité ?	monologue intérieur, narration
Soirée	Maturité !	chant
Coucher	Vieillesse ressassement	monologue, psalmodie
Nuit	Mort	silence (cri) ¹⁸

Le tableau nous aide à comprendre le concept du drame radiophonique total, basé sur la métaphore de la vie, à son tour illustrée par des expressions musicales et des sons d'une grande variété. Le résultat dans la réalisation acoustique est très intéressant, car l'interaction entre le mot et la musique est en constante métamorphose. La variation, tant lexicale que musicale, est, en effet, constamment renouvelée à l'oreille. Par exemple, le proverbe « Man kann nicht zwei Herren gleichzeitig dienen » (On ne peut pas servir deux maîtres à la fois) est chanté, d'abord de façon polyphonique, puis de manière monodique¹⁹. Mais chaque occurrence mélodique modifie le nombre annoncé initialement : pas deux, mais trois, quatre, cinq maîtres, jusqu'à cent, mille, un million de maîtres. La répétition de la phrase musicale, délibérément redondante, constitue un refrain sur lequel défilent d'autres discours politiques et bureaucratiques, se terminant par une citation biblique. Dans le montage des voix et des phrases déclamées ou chantées, on reconnaît aussi des discours de personnages historiques, des citations, des annonces des haut-parleurs. De tels fragments de discours, extrapolés de leur contexte, sont isolés, puis scindés en parties, puis modifiés, ce qui les amène à perdre leur *autorité sémantique*, d'autant plus que la parole humaine, civilisée et reconnaissable cède souvent la place à des cris spontanés et sauvages, comme des hurlements, des larmes et des rires. L'exorcisme déstructurant la parole stéréotypée est ainsi accompli.

La complexité du *Konzertstück*

Beaucoup plus complexe que les autres, *Konzertstück für Sprecher und Orchester*²⁰ présente un fil narratif explicite, à la différence des précédentes créations. Un protagoniste, Richard Weber, y est chargé de mener une enquête sur la musique dans la vie. Son nom évoque tout de suite le grand compositeur Carl Maria von Weber (1786-1826), mais la pièce se déroule à l'époque actuelle et dans la société contemporaine. Tout au début de la pièce une voix féminine douce mais autoritaire, qui pourrait incarner la radio elle-même, fait une introduction sur l'omniprésence de la musique dans le monde :

Comme chacun le sait, il y a entre la musique et la vie des relations étroites. Que ce soit dans une salle de concert ou dans la rue, au cinéma ou devant la radio, à la machine du Juke-box, avec un tourne-disque ou la trompette d'un enfant, il existe d'innombrables occasions dans lesquelles la musique, de manière céleste et aérienne, se fraye un chemin sur la surface asséchée et bruyante de notre monde et, avec sa lymphe nourrissante, arrose le terrain aride et pauvre de notre vie quotidienne. Car la musique est au cœur de toute chose²¹.

Ensuite, d'une voix moins enthousiaste, elle annonce le programme : « *Einer unserer Mitarbeiter, herr Richard Weber* » (un parmi nos collaborateurs, Monsieur Richard Weber) a été chargé d'une mission. Weber, ainsi convoqué, répond à l'appel avec un « *Ja, bitte ?* » (Oui, pardon ?), puis ajoute, décontenancé et maladroit, son « *Ich bin dabei !* » (Je suis partant !)²², prêt à présenter les résultats de la tâche qui lui a été confiée, d'explorer le rôle de la musique dans la vie quotidienne des gens pendant deux jours consécutifs.

La radio transmet le résultat de sa recherche sur le terrain. Nous suivons Weber pas à pas pendant qu'il se déplace dans la ville en quête des catégories musicales, en prenant comme point de départ de son étude le binôme *Musik-Leben*, Musique-Vie. Cette prétendue recherche, annoncée de manière aussi poétique et officielle, n'a cependant rien de scientifique ; bien au contraire, on dirait une flânerie urbaine qui mène le protagoniste d'un rendez-vous à l'autre. Weber, persévérant et tenace, mène sa recherche sur l'importance de la musique dans la vie des gens, tandis que derrière lui, presque à son insu, se dissimule l'intention parodique de l'auteur.

Tout au long de cette journée, en effet, le rôle de la musique change progressivement. Délivrée de l'aura naturelle et idyllique dans laquelle elle était présentée

au début par la voix féminine, elle devient pour les êtres humains une interférence de plus en plus gênante, un obstacle à la vie paisible, voire une raison de se quereller constamment. Malgré lui, Weber se retrouve dans les circonstances les plus absurdes où la musique sème la discorde. Victime de sa propre passion, il est accusé à plusieurs reprises par les gens de ne pas apprécier la musique : « *Haben Sie was gegen Musik ?* » (Avez-vous quelque chose contre la musique ?). Le reproche paradoxal et injuste constitue un refrain sarcastique et lassant qui poursuit le protagoniste, de plus en plus énervé et découragé.

Au sein de l'intrigue qui constitue le cadre, la musique s'impose comme le vrai fil rouge de l'histoire, co-protagoniste de l'expérience scientifique de Weber à travers les dix-sept épisodes distincts. Hartje écrivait que la structure de la pièce est si complexe qu'elle anticipe le grand roman *La Vie mode d'emploi*²³. En effet, chaque épisode est précédé par un numéro correspondant, un titre (qui énonce presque toujours le lieu où l'épisode se déroule), un sous-titre désignant le *genre musical* choisi et une remarque supplémentaire, concernant souvent les variations ou les personnages requis : les instruments de musique, les effets sonores, les interprètes.

Un tableau pourra nous aider à visualiser l'ordre d'exposition et la structure de la pièce :

<i>Épisode</i>	<i>Situation</i>	<i>Genres et Interprètes</i>	<i>Mélodies et variations</i>
1	Dans la rue (2:00)	Thème et variations pour violon seul	Voix seule, psalmodiant
2	Dans une taverne (4:08)	Contrepoint avec renversement pour un seul orateur au début, ensuite pour deux orateurs	<i>Le nouveau hit</i> , sous la forme d'une chanson
3	Dans un taxi (5:40)	Concert pour violon soliste, orchestre baroque et clavecin	Rondo avec changement de temps pour deux voix masculines
4	Le concert (7:15)	Polyphonie hypercomplexe dans la forme d'une <i>image carrée</i> pour dix instruments avec les voix d'un grand orchestre	Annonce sous forme d'une chanson
5	Le disque rayé (13:12)	Chorale ostinato pour orgue	Structures rythmiques pour voix masculine au téléphone
6	Au cirque (14:40)	Rondo avec temps différents pour orchestre d'instruments à vent et percussions	Stéréotypies pour visiteurs du cirque et conférencier
7	L'homme-orchestre (17:52)	Prélude en duo d'écho pour deux voix masculines	Rondo avec temps différents pour Homme-Orchestre
8	L'enfant musical (19:06)	Percussions seules, psalmodiant	Concert pour enfant soliste, parents et visiteur
9	Musique domestique (21:19)	Fugue pour quatre musiciens domestiques	Prélude pour quatuor à cordes avec duo d'échos et violon
10	Dans le dancing (29:52)	Double chœur pour jazz-band et musique de salon	Thème et variations pour une voix masculine et neuf voix féminines
11	Dans un restaurant (34:25)	Chaconne pour orchestre tzigane	Sonate pour voix féminine et trois voix masculines
12	La conférence (40:58)	Canon transposé pour deux voix masculines	Et, plus tard, canon pour deux tambours à bouche
13	La transmission radio (45:15)	Stéréotypie pour récepteur radio	Chorale ostinato pour voix masculine
14	Au cinéma (46:30)	Fugue pour grand orchestre	Chaconne pour deux stars de film et haut-parleurs de basse, brouhaha de <i>cinémateurs</i>
15	La parade (53:28)	Contrepoint avec renversement pour orchestre à vent	Chœur double pour deux voix masculines
16	Dans la rédaction pour musique potentielle à la Saarländischer Rundfunk (54:58)	Sonate pour une vieille machine à écrire	- - -
17	- - - (59:20)	Polyphonie hypercomplexe sous la forme d'une <i>image carrée</i> pour dix rédacteurs et présentateurs.	Le concert pour orateur et orchestre de Philippe Drogoz et Georges Perec. (24)

Les épisodes sont très différents, chacun d'eux étant un microcosme narratif qui présente une petite histoire et une composition musicale appropriées. Les variations dépendent des formes utilisées, mais aussi de l'impact de la musique sur les gens. Par exemple, dans le neuvième épisode, intitulé *Die Hausmusik* (La musique domestique), un groupe de musiciens amateurs s'essaient ensemble à un long morceau de musique, mais leur répétition se transforme en dispute animée, parce que le violoncelliste, en plus d'être en retard, n'a pas accordé son violoncelle correctement, ce que l'auditeur avait bien remarqué. Dans le huitième épisode, *Das musikalische Kind*, l'enfant soi-disant musical, annoncé dans le titre, joue sauvagement du tambourin devant un Weber horrifié, tandis que les parents admiratifs louent le génie précoce du petit, au point de se ridiculiser. Encore, dans le quatorzième épisode intitulé « Au cinéma », un couple continue de chuchoter des commentaires pendant la projection du film. Dans ce cas, les sources d'expressions auditives et musicales sont juxtaposées et multipliées par quatre : le chuchotement du public, le dialogue des acteurs du film, les annonces du haut-parleur d'une gare où l'action filmique se déroule et le fond musical et sonore de base.

Le sixième épisode « Au cirque », semble être particulièrement emblématique de la démarche narratrice de l'auteur : une musique typiquement circassienne accompagne les annonces au micro du présentateur, jusqu'à ce que son discours pénible et maladroit soit étouffé par les cris du public qui proteste :

(Musique de cirque légèrement décalée)

Weber : Voici ma carte de journaliste.

Employé : Je vous en prie, monsieur, voici notre loge réservée à la presse.
Désirez-vous un programme ?

Weber : Merci. [...]

Voix mélangées du public (*criant et se plaignant*) : Est-ce qu'il y a enfin quelque chose ? Va-t-il enfin sauter ? Mais saute, une fois pour toutes ! Pas possible ! Ça alors !
Voix du haut-parleur : Messieurs-dames, s'il vous plaît, un peu de silence. La tension est à son point maximal (*bruits de tambour*). Les spectateurs sensibles sont priés de ne pas regarder... Il va maintenant sauter ! A présent il va sauter ! (*Quelques secondes de silence*).

Voix mélangées du public : (*Brouhaha*) Quoi ! Oh non ! C'est nul ! Rendez-nous notre argent ! Rendez-nous notre argent ! (*La musique devient chaotique*)²⁵.

Ici, l'interprétation de la musique suit l'évolution de la scène : légèrement décalée au début, comme à souligner la mauvaise qualité du spectacle, chaotique et désaccordée à la fin, dans le vacarme final des voix. Les dénouements des épisodes sont souvent tragicomiques et suscitent le rire de l'auditeur. Mais à y regarder de

plus près, on se rend compte que la construction de l'interaction entre le discours et la musique est élaborée minutieusement par l'auteur.

Par exemple, le statut de la musique composée par Drogoz change en fonction de la situation narrative : elle peut constituer un fond musical constant, comme le concertino tzigane qui accompagne l'épisode du restaurant, ou celui de la fanfare jouant sans arrêt pendant la parade ; mais elle peut tout aussi bien être intermittente, interrompue par les conversations, comme dans l'épisode de la taverne où elle *dérange* le protagoniste, qui demande plusieurs fois de baisser le volume, ou encore dans le taxi, où la musique de la radio est couverte par le bruit de la circulation et par les commentaires du chauffeur ennuyé.

Dans les différents épisodes, Richard Weber change de rôle également. De simple spectateur dont la présence est perçue mais pas forcément entendue par l'auditeur, comme dans l'épisode du cirque ci-dessous, il peut se transformer en acteur actif dans l'interaction théâtrale ou tenir souvent le rôle principal.

Weber : À la salle philharmonique, vite !

Chauffeur : Maintenant ? À l'heure de pointe ? Lorsque toutes les routes sont bouchées ? (*on entend un orchestre baroque dans la radio-taxi*). Dois-je monter le volume de la musique ?

Weber : (*ironique*) Mais naturellement, figurez-vous, mon concert va commencer dans cinq minutes !

Chauffeur : (*lentement*) Ce n'est pas ma faute, si les routes sont bouchées.

Weber : (*énervé*). Prenez la Pressurstrasse, ça ira plus vite !

Chauffeur : (*lentement*) Vous savez, à cette-heure-ci, c'est partout pareil.

Weber : C'est trop lent...

Chauffeur : Ne commencez pas à vous énerver... Quand c'est bouché, c'est bouché.

Weber : Non, je veux dire la musique.

Chauffeur : Avez-vous quelque chose contre la musique ?

Weber : Non, pas du tout, mais ils jouent bien trop lentement

Chauffeur : Avec ce trafic...²⁶

La musique peut même être matériellement absente de certains épisodes, qui se limitent à l'évoquer : par exemple, dans l'épisode à la rédaction de la radio SR (mise en abyme bien trouvée) qui présente un *concert* très spécial, consistant à taper sur une vieille machine à écrire pendant plusieurs minutes. Dans la salle philharmonique, Richard Weber doit même tenir un discours d'introduction pour un concert qui n'a pas lieu à cause d'une protestation syndicale des musiciens. C'est bien ce dernier l'épisode sans doute le plus brillant et original, que la situation grotesque imprègne d'ironie : devant le public en colère, Weber désarmé ne trouve rien de mieux à faire que de répéter trois fois son long discours pompeux et

officiel, d'abord en allemand, puis en français, puis dans une version négative qui emploie le conditionnel passé (« aujourd'hui nous n'écouterons aucun concert, notre concert aurait dû commencer par ; le compositeur aurait fait face à ... », etc.).

La pièce radiophonique frappe par son originalité variée et par la manière dont elle offre à l'oreille patiente de l'auditeur beaucoup de matière à réflexion et d'éléments parodiques. Malgré le peu de succès obtenu auprès des auditeurs allemands de 1974²⁷, ce qui est probablement dû à sa durée excessive qui dépasse l'heure, le *Konzertstück für Sprecher und Orchester* reste bien sûr un chef-d'œuvre. Sans doute, son ironie subtile séduit-elle davantage les connaisseurs de la pièce radiophonique que le grand public.

Les deux pièces originales de Perec comptent parmi les œuvres les plus expérimentales conçues pour le huitième art. Elles contiennent les ingrédients du *Hörspiel* expérimental qui s'impose dans les années 1970 : la disparition ou la secondarité de l'intrigue, la mise en abyme exaspérée du genre et du support, la déconstruction des dialogues qui deviennent parfois absurdes, l'utilisation d'effets sonores mélangés visant à bouleverser l'auditeur, et bien d'autres encore. L'utilisation originale de la musique s'ajoute à l'ensemble, en guise de sabotage des schémas conventionnels et des attentes de l'auditeur, pour donner le coup de grâce à l'écriture radiophonique traditionnelle. Par rapport aux autres outils novateurs, en effet, la musique offre une source inépuisable de variations, parce que non seulement elle est omniprésente, mais elle a aussi un impact sur tous les niveaux, les événements, le style, la forme, les personnages et la réception de l'œuvre. L'interaction entre la parole et la musique, la juxtaposition du dialogue, des morceaux musicaux et du bruitage, la variété incessante dans l'exposition de l'expression acoustique, sont autant des facteurs qui bouleversent profondément la narration et le style orthodoxe du genre radiophonique, tel qu'il s'était imposé dans les pays germanophones et anglophones²⁸. Le discours du *Sprecher* n'aurait aucun sens sans la musique, parce que la musique aide à lui donner un sens, mais en même temps, par leur interaction exaspérée, le discours et la musique se moquent de ce sens primordial, ce qui parvient à donner à la pièce radiophonique un but rigoureusement expérimental.

1. Grâce à la collaboration entre l'Association Georges Perec et la *Saarländischer Rundfunk*, les sept pièces radiophoniques de Perec en langue allemande sont désormais disponibles, en version audio, sur le site <https://webdoku.sr.de/georges-perec-fr.html>.
2. Butor, Sarraute, Pinger et Thibaudeau, pour ne rappeler que les plus connus.
3. Comme on le sait, la pièce a été redécouverte après la mort de Perec, et réalisée en 1991 par les soins d'Ulrich Gerhardt.
4. Sur la pièce *Die Maschine*, voir la préface de Werner Klippert, « Hörspiel ex Machina », in Georges Perec, Eugen Helmlé, *Die Maschine. Hörspiel. Text und CD*, Blieskastel : Gollenstein, 2001, p. 109-116 ; Chiara Nannicini Streitberger, « Les pièces radiophoniques expérimentales. L'exemple de Peter Handke et de Georges Perec (1968) », in M. Lits et F. Antoine (dir), *Radio et narration, le réenchantement ? Recherches en communication*, n. 38, Louvain-la-Neuve : Université Catholique de Louvain, 2014.
5. Hans Hartje, « Georges Perec et le neues Hörspiel allemand », in *Écritures radiophoniques*, Clermont-Ferrand : Centre de recherche sur les Littératures Modernes et contemporaines, 1997, p. 73-86.
6. Samuel Beckett, *Words and Music*, B.B.C., 1962 ; in *Words and Music. Play. Eh Joe / Paroles et Musique. Comédie. Dis Joe*, version française de l'auteur, Paris : Aubert-Flammarion (bilingue), 1972, p. 146-179 ; *Cascando*, in *Play and two short pieces for radio*, London : Faber & Faber, 1964, p. 37-48. Sur les pièces radiophoniques de Beckett, en particulier celle de la période expérimentale combinant la musique à la voix, cf. Aline Carpentier, *Théâtre d'ondes. Les pièces radiophoniques de Beckett, Pinter, Tardieu*, Bruxelles : De Boeck, 2008.
7. On se souvient que Philippe Drogoz avait écrit la musique du film *Un homme qui dort*. Voir aussi son témoignage, « Georges Perec et la musique », in *Cahiers Georges Perec I*, Paris, 1985, p. 273-274.
8. « La pièce radiophonique *Tagstimmen* ne raconte pas à proprement parler une histoire », aurait affirmé Perec, cité in David Bellos, *Une vie dans les mots*, Paris : Seuil, 1994, p. 488.
9. Georges Perec, Philippe Drogoz, Eugen Helmlé, *Tagstimme*, SR, 1971, 049-1:24, et une reprise vers 1:50ss.
10. *Ibidem*, 1:28-1:48, c'est moi qui transcris et traduis.
11. Pierre Schaeffer, *La musique concrète*, Paris : Presses Universitaires de France, 1967.
12. *Ibidem*, 4:03-4:28. c'est moi qui transcris et qui traduit, en déchiffrant les derniers mots, difficiles à comprendre.
13. *Ibidem*, vers 7:00. La phrase originale allemande « Ich verlasse mich da ganz auf Sie », qui apparaît vers 6:30-6:35, avec le pronom « Sie » prolongé sur une longue note musicale, est ensuite modifiée et décomposée plusieurs fois, avant d'être traduite.
14. *Ibidem*, 7:27.
15. *Ibidem*, 15:30-16:21, c'est moi qui transcris et traduis.
16. Pour en savoir plus sur le Prix Italia, cf. l'essai de l'historienne Amelia Belloni Sonzogni, *Cultura e qualità di rete. Storia del Prix Italia 1948-2008*, Trento : Uni Service, 2008.
17. Pour la traduction française, Georges Perec, *Fonctionnement du système nerveux dans la tête* (1972) in *Cause commune*, octobre 1972, p. 42-55.
18. David Bellos, *Une vie dans les mots*, op. cit., p. 488-489 ; puis in Hans Hartje, « Georges Perec et le neues Hörspiel allemand », op. cit., p. 85.
19. *Ibidem*, 10:40-12:50.
20. Je garde le titre « *Konzertstück für Sprecher und Orchester* », avec *Sprecher* d'abord et *Orchester* après, tel qu'il est annoncé dans l'enregistrement original, Georges Perec, Philippe Drogoz, Eugen Helmlé, *Konzertstück für Sprecher und Orchester*, SR, 1974, 1:05:04.
21. *Ibidem*, 0:15-0:59, c'est moi qui transcris et traduis.
22. *Ibidem*, 1:15-1:22.
23. D'après Hartje, la pièce est « basée sur une combinatoire de 17 différentes formes discursives et musicales, combinatoire préfigurant celle du 'cahier des charges' des futurs 'romans' de *La Vie mode d'emploi* (1978) », in Hans Hartje, « Georges Perec et le 'neues Hörspiel' allemand », op. cit., p. 15.
24. *Ibidem*, c'est moi qui transcris et traduis. Les caractères italiques soulignent les formules originales.
25. *Ibidem*, 14:52-15:50, c'est moi qui transcris, traduis et ajoute les légendes entre parenthèses.
26. *Ibidem*, 6:00-6:54. C'est moi qui transcris, traduis et ajoute les légendes entre parenthèses.
27. Ariane Steiner explique bien la réception du public allemand, dans son essai *Georges Perec und Deutschland. Das Puzzle um die Leere*, Würzburg : Königshausen und Neumann, 2001, p. 130ss.
28. Pour l'histoire de l'évolution du genre, voir Frank P. Armin, *Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten*, Heidelberg : Carl Winter, 1963.