

DOMINIQUE PETITGAND
ENTRETIEN 1
proposé par GUILLAUME DÉSANGES
2002/2003

paru dans la monographie de Dominique Petitgand
Notes, voix, entretiens / Notes, voices, interviews
Les Laboratoires d'Aubervilliers & ENSBA, Paris 2003

Protocole d'entretien :

Le 2 et le 9 février 2002, une conversation avec Dominique Petitgand a été engagée de la façon suivante : l'artiste a été soumis à un certain nombre de stimuli (sonores, visuels, cinématographiques ou textuels). Chacun de ces extraits a été choisi de manière subjective par son interlocuteur, en fonction d'une relation souvent indirecte avec tel ou tel aspect du travail de l'artiste. A partir de cela, une discussion libre s'est engagée. Le résultat est présenté ci-dessous sous forme de fragments de cette conversation, sans regroupement thématique ou fil conducteur, et sans être mis en regard avec chacun des extraits qui ont suscité ces réflexions.

(liste des stimuli à la fin de l'entretien)

le sens d'un discours

Dominique Petitgand: J'ai souvent du mal à écouter et à comprendre le sens d'un discours parce que, finalement, j'écoute comme je regarde un paysage, plutôt que d'essayer de lire mentalement ce qu'on me dit ou ce qu'on m'explique. J'ai parfois une écoute fuyante.

Guillaume Désanges : C'est certainement parce que tu as un rapport direct au son comme matériau. Cela me fait penser à ces musiciens qui ont l' « oreille absolue », et n'ont un rapport aux sons qui les environnent que sous la forme de partitions, comme certains autistes ne voient que par nombres.

une tendance naturelle

DP : En ce qui me concerne, ce n'est peut-être pas à ce point mais c'est quelque chose qui m'intéresse. Ces déformations sont très belles quand elles sont de l'ordre clinique. Quand c'est professionnel, ça peut devenir grotesque. Pour moi, ça s'est plutôt passé dans l'autre sens : c'est une tendance naturelle qui m'a amené vers les sons. C'est un peu de l'ordre de la paresse : ne pas essayer de comprendre ce qu'on me dit quand c'est lu, raconté ou rapporté, c'est-à-dire quand un texte préexistant parasite la conversation. Parce que j'ai besoin qu'on me parle directement, qu'on improvise sa phrase devant moi, sinon je ne suis pas un récepteur très sage.

machine interne

GD : Pierre Schaeffer défend une spécificité du sonore. Quand il parle de « mécanique radiophonique en prise directe avec le mécanisme psychologique », c'est l'idée de communication d'une machine à une autre, de l'enregistrement à l'oreille. Qu'en penses-tu ?

espace de projection comme espace mental

DP : Le cinéma aussi est une machinerie. Que ce soit une onde ou une image, il y a l'enregistrement, la projection puis la réception. L'analogie entre le cerveau et la machinerie m'intéresse, particulièrement dans le cinéma : un espace de projection comme espace mental. Peut-être que le son va pouvoir traiter ça de façon un petit peu plus aiguë. En 1948, je comprends que Schaeffer puisse se dire « j'ai découvert l'Amérique ! ». En même temps, ce que je trouve un peu déprimant c'est qu'il se sente si seul sur sa planète alors qu'au même moment, dans d'autres disciplines et depuis longtemps, d'autres aussi avaient élaboré, pratiqué et théorisé ce qu'il essayait de mettre en œuvre avec d'autres moyens. Moi, je n'ai pas envie de mettre en avant la spécificité d'un travail sur le son. Mon travail met en œuvre des mécanismes de création et d'écriture qui ne sont pas spécifiquement sonores. L'essentiel se trouve partagé par d'autres pratiques, qu'elles soient visuelles ou littéraires.

DP : J'adore la voix quand elle n'est ni parlée ni chantée, mais oscille entre les deux, avec une sorte de légèreté, de grâce. Dans mes pièces, depuis un certain temps, je chante de façon récurrente et quasiment inaudible. Dans certaines atmosphères musicales je place une voix, un murmure, que je filtre au mixage, de façon à ce que ça puisse être perçu sans être audible. J'aimerais faire un morceau très long qui parte de ça : rendre présente ma voix, par le chantonement plus que par le chant. Une façon de rendre sonores des états affectifs, comme des bulles de bandes dessinées sans paroles.

le chantonement

Parce que le chantonement est quelque chose d'important pour moi, c'est même une présence quasi permanente dans ma vie, qui ajoute une couche supplémentaire à ce que je peux vivre. C'est comme une pensée omniprésente, qui n'a pas de fonction, qui est parasitaire. Une production naturelle au même titre que la transpiration ou la respiration. Le chantonement est aussi quelque chose que je cherche à solliciter, à recueillir : toutes mes séances d'enregistrement se terminent par dix minutes de babillages chantés. C'est difficile à recueillir, très fragile. Souvent, il faut l'inscrire de façon artificielle : par exemple demander aux gens de chanter des chansons dont ils se souviennent, et la mémoire défaillant, la chanson devient des bribes, les paroles s'effacent et deviennent des airs qu'on chantonne. Alors, on arrive à quelque chose qui est proche de ce que je recherche.

l'écume des conversations

GD : De la même manière, on a l'impression qu'à travers tes choix au montage, tu recueilles, d'une certaine façon, l'« écume » de conversations ou de paroles. Ces mots qu'on efface quand on retranscrit, toi tu les sauves et tu les mets en avant. Ce sont des choses qui sont rares dans la représentation artistique, c'est pourquoi quand on entend une conversation, on sait immédiatement si on est dans une fiction ou dans la réalité. Parce que dans la réalité, ces choses là ne sont pas effacées.

mon réalisme

DP : Oui, c'est comme des résidus qui n'ont aucune fonction, ce sont les mots inachevés mais aussi les exhalaisons, les respirations, la toux, les

demi-rires. Mais, dans mon cas, leur mise en avant n'est pas seulement musicale, il faut que cela serve un propos. Il s'agit pour moi de révéler, par le biais du montage, le chemin qui va vers l'énonciation, ce qui la retient et la prépare, quand la parole patine ou que la pensée est prise en défaut. Et ces fragments deviennent des articulations, des pauses avant la reprise d'une phrase. Ils sont aussi les indices de la présence du protagoniste : qu'il puisse être présent pour l'auditeur sans parler pour autant.

Mais ce n'est pas un alibi réaliste, parce que, finalement, je me dis que ce n'est pas le réalisme qui m'intéresse. C'est peut-être même l'irréalisme total. Ou alors mon réalisme serait simplement de travailler sur des matériaux que d'autres évacuent. Porter simplement une attention aux choses qui sont porteuses de poésie ou de sens sans être par avance codifiées ou stéréotypées.

une famille

GD : Je trouve que ton travail peut d'un certain point de vue être rapproché de l'univers de Tchekhov. Chez lui tout se passe dans des univers familiaux où l'on ne se dit rien, où les choses les plus graves ne s'expriment que sur le mode indirect. C'est un théâtre du non-dit : ce qui semble important, c'est de signifier sa présence aux autres. Alors, les personnages pensent souvent tout haut, chantonnet. Pendant ce temps, des drames peuvent se passer.

DP : Chez moi, c'est plus une famille de personnages qu'une famille type. C'est un ensemble d'êtres qui coexistent, se croisent ou se frôlent. Une communauté par défaut, qui n'est reliée ni par le couple, ni par le travail, ni par l'amitié. Par ailleurs, ce que la famille peut générer comme univers ou microcosme, ça ne m'intéresse pas.

GD : Pourtant la famille est justement un cadre propice à ces relations de promiscuité qui amènent parfois à dire des choses inutiles. La famille, c'est le royaume du mot d'absence. C'est signifier sa présence qui est important.

DP : Mais je n'ai pas envie de travailler sur l'idée du pourrissement des choses, ces choses qui à force de n'avoir pas été dites produisent le non-dit.

GD : Cette non –communication n'est pas forcément négative, elle a un aspect sombre et un aspect lumineux. Tes personnages semblent saisis dans l'univers familial. Il y a des références sous-jacentes, qui, même si elles ne sont pas le sujet de la pièce, sous-tendent cet univers. Je pense par exemple, au thème de l'accouchement, du mariage, de l'enterrement. Les traumatismes d'enfants aussi.

l'allégorie comme mythe

DP : Dans ce cas, c'est plus une question d'échelle. L'échelle familiale est celle que je choisis pour observer les choses, sans pour autant que ça devienne un sujet en soi. C'est plutôt un cadrage qui flotte aux bords de cet univers là. J'essaie de décoller au maximum les choses de leur contexte pour qu'on y voie l'allégorie plutôt que le contexte en lui-même. L'allégorie comme mythe. J'aime les grands mythes : l'incendie, l'exode, le déplacement, le déménagement. Toutes les grandes catastrophes et les grands événements de la vie humaine. Alors, l'accouchement, l'enterrement, sont effectivement les grands événements d'une famille. Mais je les travaille plus comme porteurs d'une mythologie qui rejoint les mythes de toujours. Toute époque génère des récits de ce type.

La sphère familiale est donc un moyen d'accès à ce genre de récits. L'échelle politique, sociale ou historique m'intéresse peu.

collages

DP : Dans mes premiers travaux sonores, j'étais sur le mode du collage fait à partir d'éléments préexistants. Cela avait une vertu : donner une image déformée, ricanante et ironique de la façon dont les médias rendent compte de langages communs : didactique, politique ou commercial. A partir de cela, la position de l'artiste serait celle de quelqu'un qui doit tailler au couteau ces codes pour les dessiller, les mettre à mal. Plus tard, j'ai trouvé plus intéressant de partir des être humains que je connaissais, d'engager et de solliciter quelque chose. Ne pas chercher forcément à décoder un cliché ni partir sur une ironie cinglante. Raconter avec plutôt que réagir à. C'est pourquoi les travaux qui sont un discours sur ce qu'est le monde des images, les médias, ce que la société véhicule, m'intéressent mais ne me touchent pas autant que d'autres. Je ne me sens pas proche d'une dénonciation de la société du spectacle, par exemple.

par le filtre de la pensée

DP : Si je devais comparer mon travail à celui de certains photographes contemporains hyperréalistes, je crois que ce qui me différencie le plus est que les scènes que je représente passent toujours par le filtre d'une pensée. En ce moment, par exemple, je fais des enregistrements avec certains sons, comme celui de la télévision, pris à travers une cloison. J'ai besoin que le son soit filtré, mis à distance, qu'il ne porte pas sur quelque chose que l'on voit ou vit en face directement. Plutôt que de s'imaginer vivre une situation qu'on entend ou de se projeter dans une image familière, c'est le processus mental qui amène à y penser, à s'y plonger, que je travaille. L'événement est mis en perspective.

GD : Ce rôle de perspective est tenu par le montage ou la musique.

perspective

DP : Pas seulement, c'est aussi le rôle des certains sons. Le fait qu'ils soient perçus comme un lointain, un à-côté, ou à travers une cloison. Qu'il y ait souvent en amorce la présence, même ténue, d'un personnage qu'on verrait de dos, comme un guide au musée qui nous indique ce qu'il y a à regarder : « regardez ceci, observez cela » et nous empêche d'y toucher : « on touche avec les yeux ». Enfin, la parole en elle-même est une autre mise en perspective : qu'un événement comme l'accouchement par exemple ne soit pas enregistré en direct, en situation, mais raconté après coup. Finalement, rien n'est donné en direct, tout est différé.

la gueule des parisiens

Ces dispositifs de mises en perspective produisent une multitude de figures intéressantes. Au cinéma, c'est par exemple lorsque quelqu'un est devant une autre image, un écran ou une fenêtre. Je pense à une scène de « Partie de campagne » de Renoir. Les personnages dans leur cabane aux volets fermés parlent des autres qui viennent d'arriver, les parisiens qui font de la balançoire dehors qu'ils entendent sans les voir. Ils spéculent sur eux et projettent ce qu'ils vont leur faire. Et puis ils disent : « voyons voir la gueule qu'ils ont ces parisiens », et quand ils ouvrent la fenêtre, il y a effectivement la scène devant eux.

De même, certaines de mes pièces reproduisent ce genre de mouvement. « La cécité » par exemple : une femme décrit un couloir étroit, long et obscur qui l'amène seule à une porte. Derrière la porte, il y a les autres. Petit à petit, elle rejoint les autres et se retrouve au milieu d'eux en pleine lumière. C'est comparable à un cheminement mental : on se projette mentalement quelque part avant d'y être réellement.

GD : Dans tes pièces, les gens parlent très peu au présent.

DP : Il y a un présent qui n'est pas le présent de l'enregistrement. Il ne s'agit pas de rendre compte de quelque chose qui est en train de se passer sous nos yeux. Il n'y a pas de vrai présent, donc pas de futur possible. Je pense qu'on peut déterminer un futur si on est dans un temps linéaire. Dans mon travail, on est dans un hors-temps permanent.

le présent de l'habitude

GD : Ce choix est très marquant. Il donne une certaine teinte passée à ton travail. D'autant plus que le présent qui est employé est un présent d'« habitude », donc toujours partiellement passé.

« l'homme qui »

DP : Mes personnages sont souvent empêchés de faire les choses. Il y a comme une inertie, un immobilisme. Chaque récit est construit de telle façon que la personne qui raconte, écrit d'une certaine manière « éternellement ». Toutes mes histoires c'est « l'homme qui... », ou « la femme qui... ». Comme si ce qui est dit signifiait : « voilà l'histoire de ma vie ». C'est proche de l'obsession ou de l'incapacité. Comme si tout était déterminé par cette chose exprimée : leur vision du monde et leur propre vie. Du coup, les gens n'avancent pas. Il y a ce territoire très délimité de l'action où le futur n'a pas de place.

GD : En tant qu'auditeur, je sens qu'il y a un présent pur mais qui est autre part : dans la matière sonore.

le présent de l'enregistrement

DP : C'est le présent de l'enregistrement : paroles, bruits, sons qui rendent compte de la présence de celui qui parle, de la pensée en train de se faire, l'auditeur pendu au direct de son surgissement. Des paroles et des sons enregistrés cette fois avec le plus de proximité possible. Là, en face de nous, quelqu'un s'exprime. Ce qui permet alors de travailler l'articulation le direct et l'indirect, le tangible et de l'intangible.

technologies

DP : Les arts qui utilisent une technologie, comme le cinéma, la radio, la musique, ont généré une multitude de gestes : coller, intercaler, ralentir, accélérer, déplacer, fragmenter, assembler, mettre de côté... Toutes ces opérations, ces gestes de musiciens, de cinéastes ou de « copieurs/colleur » ont leur équivalence dans les fonctions du cerveau. La pensée construit et déconstruit tout autant nos perceptions.

maladresses de l'expression

GD : Il y a la même entropie dans ces deux processus : la parole ne sera jamais exactement ce qui se pense et le résultat technologique ne sera jamais le signal de départ. La parole, dans tes pièces, peut être entendue comme le symptôme d'une pensée au travail. Ce sont les maladresses de l'expression qui nous y amènent. Dans tes pièces, avec tous ces gens qui hésitent, qui ne se souviennent pas, le langage est présenté comme résultat d'un processus mental. C'est quelque chose d'essentiel, donc.

décalque

structure mentale

DP : La fabrication et la structure de mes pièces reproduisent aussi ces facultés mentales, comme un décalque pour l'auditeur. Celui-ci active en lui tout ce que sa tête peut produire d'interrogation, d'étonnement, de distance ou d'empathie, redéployant symétriquement ce que les protagonistes ont exprimé pas à pas. Il refait finalement le même travail : penser à quelque chose qui ensuite nous amène à penser à autre chose, c'est déjà un effet de montage. Cela dit, au niveau des structures mentales, je suis plus proche de la mémoire, ses mécanismes, son arbitraire, que de l'imaginaire. Ou alors d'un « imaginaire d'affinité » : c'est-à-dire pas si éloigné d'une situation possible ou relativement ordinaire, à portée de main.

DP : La parole est intéressante quand elle va rendre compte du moment où elle s'arrête. Mais pour cela, il faut installer un peu les choses, faire en sorte qu'il y ait préalablement un peu de mouvement pour rendre compte de cette immobilité. Enregistrer quelqu'un puis le faire taire, c'est tout l'intérêt.

le silence

Je m'intéresse autant au silence qu'à la parole. Particulièrement au rapport de l'un à l'autre. Par exemple, le silence entre deux phrases qui interroge l'auditeur : est-ce que la personne a cessé de parler, n'est plus là, a disparu ? Est-ce que la pièce sonore est finie, la séance terminée, le disque ou la bande stoppée ? Est-ce que la personne qui parle réfléchit à ce qu'elle va dire, est interdite ou subitement morte ?

Le silence entre deux phrases permet aussi à l'auditeur de repenser à ce qu'il vient d'entendre, d'y faire retour. L'écho de ce qui a eu lieu occupant le terrain avant qu'une autre chose l'en chasse. Le silence aussi comme ponctuation, simple espace blanc autour d'un texte, relief et débit d'un propos. Le silence enfin comme trouée, percée : ce sont les phrases à trous.

manuels de grammaire

phrases à trou

Dans le genre poésie involontaire, j'ai toujours été friand des manuels de grammaire genre Bled, Bescherelle, etc. Des phrases tirées de la littérature classique y font l'objet de coupures, d'effacements. Certains mots y sont gommés, remplacés par des petits points. A l'école, le lecteur consciencieux doit retrouver par lui-même ce qui lui a été dérobé. Mais le lecteur qui n'est pas sage y place ce qu'il veut. Je me souviens que c'est avec « Une protection » que m'est venue l'idée de faire un morceau avec des trous : obliger l'auditeur à puiser dans ce qui constitue son lexique personnel pour compléter un minimum ce qui n'apparaît que comme l'amorce et la conclusion d'un récit. Le silence entre deux phrases devient alors le lieu d'accueil balisé mais infini de tout ce que chacun, se raccrochant à ses billes, y aura mis.

correspondances

translation

DP : Je recherche les dispositifs de correspondance : comment évoquer quelque chose par défaut, par ailleurs, en creux ou par un principe d'équivalence, sur un autre terrain ou à une autre échelle. Comment, dans une installation sonore, la voix de quelqu'un dont on ne voit pas le

corps, diffusée sur un haut parleur devient une image de l'absence ou de la mort. Cela relève peut-être plus de la translation, du déplacement que du symbole ou de la métaphore. Travailler par exemple un geste, une séquence ou un mot très simples mais qui malgré eux racontent des choses extrêmement graves.

un discours sur quelque chose

GD : L'ensemble de tes pièces se place sur une sorte d'échelle : à une extrémité un discours narratif sur quelque chose, à l'autre la respiration ou la toux. Pour certaines pièces, on n'a pas la clé définitive : on ne saura pas de quoi il est réellement question. Les pièces de l'accouchement, « En partance » et « La tête la première », par exemple, commencent par « On est parti, oulalalala ! ». C'est déjà un discours sur quelque chose. Mais sur quoi ? On aura la clef seulement à la fin.

le bon cadrage

DP : C'est parce que dans ces deux pièces, le sujet, ce n'est pas l'accouchement, c'est la fuite : il faut partir vite. Quelque chose survient violemment et il faut s'en occuper d'urgence et s'activer pour le réceptionner. Il faut donc forcer un peu le trait, ne pas révéler ce dont il est question, pour garder le bon cadrage. A chaque fois, j'ai besoin de cerner au plus juste l'objet ou la situation qui est mon sujet. Et pour cela je dois enlever tout ce qui n'en fait pas partie, masquer certaines choses pour empêcher la dispersion.

GD : Il y a l'idée d'une signification marquante donnée à une simple expression, à quelques mots, voire à une intonation. Jusqu'à la respiration, la toux... et peut-être jusqu'au silence.

un corps et une fin

DP : Pour moi, les respirations, la toux, un mot isolé, sont comme des phrases entières. Dans ma façon de fragmenter les choses, je ne vais jamais au-delà. Une séquence, aussi courte soit-elle, doit avoir un départ, un corps et une fin, doit être donnée comme un geste, même minime. Un geste qui s'accomplit, que l'on pourrait voir à l'œil nu.

fragmentation

Pour certains poètes sonores ou certains danseurs, la fragmentation peut aller au-delà : le phonème, la lettre, le demi-geste. Chez moi, le fragment signale plutôt l'événement : quelque chose est arrivé. Je n'ai pas envie de fragmenter plus. Donc, pour que la toux ou la respiration ne soient pas perçues comme simples onomatopées - dans le cadre d'un travail qui deviendrait formel ou purement musical ; pour que ces fragments ne soient pas de simples bribes mais soient entendus comme des séquences entières, je passe par des étapes indispensables : il faut que ces fragments soit associés à une personne. Et cette personne existera pour l'auditeur si celui-ci a déjà eu affaire à elle, dans le cadre de la même pièce sonore, ou d'une autre encore dans son esprit. Une personne à qui l'auditeur a déjà commencé à donner un minimum d'identité, a commencé à donner un statut de personnage.

le banal et le quotidien

DP : Les notions de « banal » ou de « quotidien » viennent trop facilement pour décrire un travail comme le mien. Pourtant, je ne m'y reconnais pas. Je crois que mon travail est justement le contraire : ce qui est extraordinaire, rarissime, déplacé.

les listes

DP : J'aime que se disputent des contraires au sein d'une même forme. J'aime les récits et j'aime les listes. La liste nie la syntaxe, elle met à niveau des mots qui n'ont pas les mêmes valeurs. C'est une mise à plat arbitraire qui peut être d'une violence inouïe : comment par exemple on malmène l'identité d'une personne en la mettant au bout d'une liste. En même temps, il n'y a rien de plus émouvant que ce qui résiste à ce joug là. La liste ou l'inventaire représentent la forme parfaite d'une émotion quadrillée qui surgit malgré tout. A travers mes listes, je cherche à véhiculer une émotion avec ce qu'il y a de plus aride, à raconter le plus possible avec le moins possible.

cet arbitraire absolu

Je crois que mes pièces rendent compte de la violence de la liste quand celle-ci devient la forme du récit. On aimerait peut-être exprimer une émotion par des phrases, en structurer le récit comme on raconte une histoire, mais là il faut l'exprimer par des mots mis bout à bout. Par exemple, dans « L'amorce des consignes », pour raconter l'effroi qu'on peut ressentir face à une catastrophe ou un incendie, dresser simplement la liste des objets les plus précieux à emporter. Ce qui m'intéresse dans la liste, c'est aussi l'exercice d'écriture automatique, cet arbitraire absolu : citer par exemple les cinq mots qu'on sauverait de son existence pour continuer à vivre.

trajet

Dans « Il y a, ensuite », c'est un peu différent, il s'agit d'une énonciation sur un mode panoramique : brasser du regard un paysage, y prélever un certain nombre de choses et les énoncer une à une. C'est une succession de mots qui reprennent le cheminement et les stations successifs d'un regard, comme une balade dans une image. C'est plus un trajet qu'une liste. Un trajet dont chaque étape a un nom.

accumulation

Il y a aussi l'inventaire comme structure simple, un fil se déroulant entre deux parenthèses. Par exemple dans « La journée », entre le lever et le coucher. A l'intérieur de cela, les protagonistes vont essayer d'y mettre tout ce qu'ils peuvent. C'est une accumulation qui redistribue la parole de manière à peu près naturelle le long d'une colonne vertébrale, le récit chronologique d'une journée.

la parole fragmentée

GD : La liste est aussi une représentation aiguë de l'inadéquation existant entre un processus mental continu et une parole sans cesse fragmentée. Mentalement, les idées se chevauchent. Énoncées, elles font liste, parce que fragmentées dans le temps. Une fois encore, c'est l'idée que notre parole contraint notre pensée. D'autant plus qu'il y a peu de « liant » dans l'énonciation, on se coupe toujours la parole soi-même. On ne finit pas ses phrases.

DP : Dans mes listes, pourtant, il y a toujours quelque chose qui donne un sens de lecture, un mouvement à des choses qui ont l'air d'être arbitraires : c'est le récit justement. Quelque chose s'est déroulé, point par point. On en connaît la fin.

mise en scène

DP : Je ne pars pas vraiment de choses réelles. A partir du moment où tout passe par l'enregistrement, c'est déjà une mise en scène. Je convoque des gens chez moi, et les fait parler devant un micro de choses dont on ne parle jamais. Ce n'est pas une situation naturelle. Il se trouve que ce ne sont pas des acteurs et que ce n'est pas scénarisé, ça n'a donc pas les attributs logiques ou communément admis de l'artifice, à savoir un texte, un comédien, un studio. Mais ce sont des artifices malgré tout.

GD : Tu es dans une certaine artificialité, mais ensuite tu sembles la contrebalancer, notamment par l'utilisation des moments où les gens se trompent. Il y a alors une dimension presque comique qui surgit, comme chez Bergson avec son comique comme « mécanique plaqué sur du vivant ». Là d'un seul coup, ça déraile, et on revient à quelque chose qui n'est plus du tout artificiel.

les acrobates

DP : Comme si je travaillais avec des acrobates et ne gardais finalement que les moments où ils tombent ? Oui, c'est vrai. Ce sont d'ailleurs essentiellement ces petits accidents, et surtout les moments de « rattrapage », qui vont déclencher mon envie de travailler une séquence. Mais en même temps, cela est produit par un dispositif de mise en scène pour cueillir ces gestes, ces mouvements. Quelque chose qui surgit comme un accident et qui est enregistré comme un miracle.

cinéma

DP : J'ai l'impression que mon travail reproduit à une petite échelle, celle du laboratoire, ce que certains cinéastes que j'aime essaient de faire avec toute leur machinerie. Un travail de regard, d'écoute, de mise en scène.

le bon modèle

GD : Je ne suis pas tellement sûr que le cinéma soit le bon modèle pour penser ton travail. Il est vrai que c'est quelque chose que tu mets souvent en avant. Moi, ça me pose un problème, par rapport à cette histoire de mise en scène, justement. Je pense que tu n'es pas dans le cinéma et que tu es plus proche de la musique. Foncièrement.

DP : Disons que je me sens à la croisée de plusieurs choses. J'ai plus de facilité à parler de cinéma parce que je connais mieux cette discipline, son vocabulaire et ses dispositifs. Tout ce qu'on vient de dire, on en parle en termes plutôt cinématographiques, ce n'est pas pour cela qu'on parle de cinéma. On peut avoir la même conversation en parlant en des termes musicaux, littéraires, ou plastiques. On pourrait remplacer le mot dispositif par écriture, par exemple. L'écriture pour moi c'est ça aussi : mettre en jeu, dans un continuum, des fragments saisis, pensés.

GD : Quand tu parles de cinéma, tu en parles en tant que montage, et le cinéma, je pense, n'est pas réductible au montage. On en parle beaucoup parce que le montage c'est ce qui fait le cinéma dans une perspective déterministe, par rapport à un scénario. Pour moi, ton écriture est plus du côté de la musique, parce qu'elle n'a pas ce côté téléologique.

la narration plus que la forme

DP : Concernant le montage, effectivement, ce que je fais est à la croisée du montage cinéma, de l'écriture littéraire et de la composition musicale. Je préfère parfois mettre l'accent sur la narration plus que sur la forme, en m'éloignant par cela de la musique concrète ou électroacoustique.

Les théories et les discussions qu'il peut y avoir sur ces musiques privilégient la forme : la composition et les sons pour ce qu'ils sont. Je préfère dire, avec une certaine dose de mauvaise foi, que je pourrais faire le même travail avec des mots, des images ou des objets. Il se trouve que le son facilite des choses, mais ce n'est pas le son en lui-même qui m'intéresse. Je préfère parler du cinéma, pour évoquer la place du spectateur et tout ce qui s'ensuit. Mais effectivement on parle d'un cinéma qui n'existe pas parce que personne ne fait des films comme cela.

vernaculaire

musique de cuisine

DP : Je me sens plus proche, dans mes compositions, des musiques ethniques et populaires que des musiques contemporaines savantes. La plupart des musiques dites vernaculaires s'élabore, se joue et se reproduit dans le cadre familial : une pratique régulière de la musique qui se transmet par des gens qui ne connaissent pas forcément le solfège. Pour moi, par exemple, il n'y a rien de plus beau que l'idée de musique de cuisine. J'ai une haine du solfège. Ma chance, c'est que dans ma famille, on chantait tout le temps. Dans la cuisine, justement. C'est un enseignement qui a plus compté pour moi que tout le reste. Certaines des atmosphères musicales que je crée sont curieusement proches de ces musiques ethniques : au niveau du rythme, des scansions entêtantes, c'est l'Afrique ; au niveau de la durée, du temps immobile, sans fin, linéaire et horizontal, c'est l'Inde.

Je suis sensible à la mise en répétition d'un motif musical qui met en jeu la fluctuation de l'écoute de l'auditeur : est-ce le motif qui change ? est-ce l'écoute ? C'est aussi valable pour la parole : quand un mot, une phrase est répétée, on finit par entendre une autre phrase ou un autre mot. Tout cela dépend de la façon dont l'auditeur fragmente son écoute. J'aime l'idée qu'on puisse jouer avec son écoute comme on peut jouer avec son regard.

la mauvaise tête

DP : Musicalement, il est important pour moi que plusieurs flux se superposent avec des vitesses différentes, qu'il y ait comme un égoïsme des parties, qu'elles fassent leur mauvaise tête.

le proche et le lointain

le chaman

DP : J'aime travailler l'idée de basculement entre le proche et le lointain, jouer avec la distance qu'il peut y avoir entre l'oreille et l'événement. Les principales voix que j'ai mises au lointain viennent d'un enregistrement que j'ai réalisé avec un débile mental qui passe son temps à chanter et répéter ce qu'il entend à la télévision ou à la radio. Dans ma famille de personnages, c'est le chaman. On ne reconnaît pas ses chansons parce qu'elles passent par le filtre de sa mémoire vacillante et de sa façon bizarre de chanter, qui oscille entre la prière et le chant squaw. Je le place toujours au loin, parce que c'est comme une prière adressée aux autres : on entend le fou de la forêt au lointain. C'est un rituel plutôt païen. Chez moi, cette figure du chaman représente plutôt le bien. C'est une figure apaisante, un baume.

GD : Là on en arrive à quelque chose d'intéressant : ce chant est apaisant et, en même temps, il est à double tranchant, il effraie, il est un peu maléfique. A ce propos, ces pièces sont souvent ambiguës.

les ambivalences du réel

DP : Ca me semble la moindre des choses, en art, d'avoir cette ambiguïté. Quand il n'y a pas ça, c'est que le métal n'est pas assez travaillé, on y voit encore trop le geste du fabricant ou le matériau. En fait, je ne fais qu'aiguiser une ambiguïté qui se trouve à l'état d'origine dans chaque événement de la vie, et qui le rend porteur d'une multitude de lectures. La moindre des choses quand on travaille avec des matériaux issus du réel, et malgré tous les filtres dont j'ai parlé (couper/coller, etc.), c'est qu'à l'arrivée l'auditeur retrouve en germe toutes les lectures, toutes ces préhensions possibles, ces ambivalences du réel. C'est même essentiel.

D'ailleurs, dans mon travail, j'essaie d'effrayer les gens sans qu'à aucun moment il y ait une allusion directe ou indirecte à l'idée de violence, d'agression ou de meurtre. Je dois faire avec d'autres situations et d'autres histoires.

effroi

GD : Ce qui est le plus effrayant justement, c'est peut-être quand tes personnages semblent parler de choses inquiétantes avec un ton détaché.

DP : Je ne travaille pas ce ton a priori. A l'enregistrement, je ne demande pas aux gens de parler de façon distanciée. Ca vient naturellement. A aucun moment d'ailleurs, je ne fais travailler les gens sur la façon dont ils vont dire les choses. C'est la vie qui fait que c'est comme ça et ce sont mes cadrages qui révèlent ça.

GD : Comme la pièce « Tôt », où une femme raconte une aurore sur la plage. Il n'y a pas de pathos dans le ton, cela fait comme une lumière très forte sur cet instant. Ca n'est pas effrayant mais ça ne serait pas loin de l'être. C'est très lumineux, un souvenir exagérément blanc qui frise le fantastique.

les gouffres

DP : J'aime l'idée d'effleurer ces gouffres, ces abîmes qui résident dans les interstices d'une simple phrase, écarter la réalité par des failles temporaires et y explorer des mondes intérieurs. Mais ne pas s'y engouffrer justement : comme quand, enfant, on ouvre un placard qu'on referme immédiatement parce on y a vu une chose effrayante. Quand on rouvre la porte, elle n'y est plus. Chez moi, ce sont des faits mentaux qui renvoient à des peurs archaïques.

GD : Dans tes dialogues les personnages semblent être parfois dans des sortes de rêves éveillés. Ne rends-tu pas cet effet plus aigu par le montage, le procédé ?

la confusion par la netteté

DP : On est dans quelque chose qui oscille entre le rêve et l'éveil. Une sorte d'intermédiaire. Je ne cherche pas à rendre cet état plus aigu, mais je m'en sers. Sans artifices ou stéréotypes que seraient des figures déjà utilisées par le cinéma ou la littérature fantastique. André Bazin, à propos des bandes-sons de Tati, parle de « la confusion par la netteté ». De la même façon, j'obtiens, avec un son qui reste à sa juste place - particulièrement clair, net et précis - une confusion mentale chez

l'auditeur. Ca correspond à ne pas rajouter d'effets sur les voix, ni échos, ni réverbérations. Etre au plus près des choses les plus tranchées et les plus sèches : c'est dans leur décalage par rapport aux perceptions habituelles, que se crée cette drôle de chose, proche de la confusion ou de l'onirisme.

nostalgie immédiate

DP : J'aime la possibilité de laisser en suspens ce qui vient de se passer, et ainsi permettre à l'auditeur de rester dans une humeur liée à ce qu'il vient d'entendre, produire un sentiment immédiat de nostalgie. Lors de diffusions, je passe parfois une séquence silencieuse de quelques minutes après un flot de paroles, comme un écho à la présence des voix qui se sont tues.

la pente naturelle

DP : J'aime quand une pièce sonore reprend le geste d'un mouvement naturel. Diffracté, transposé, certes, mais dont on peut dire que le « scénario » suit une pente naturelle. Chercher quelque chose, aller à la recherche de quelque chose. Ou même juste aller d'un point à un autre.

état d'âme musical

GD : Au moment où tu commences une pièce, est-ce que tu peux être dans un « état d'âme musical », comme par exemple si tu travaillais sur un rythme ?

DP : En ce qui me concerne, je dirais que c'est exactement le contraire. J'ai besoin de partir d'un objet très précis dont va se dégager une idée, ou plutôt une lecture après coup. Mais parallèlement, et paradoxalement, au montage, il faut que mon intention soit relativement claire pour me permettre de choisir ce que je garde, ce que j'enlève, l'ordre que j'y mets. Donc, ce n'est pas quelque chose qui va être de l'ordre de l'intention du type : « je veux transmettre cette émotion à l'auditeur ». C'est plutôt comment je vais cerner un sujet, un objet ou une situation.

je ne pars jamais d'un sentiment

trente-neuf mots

J'aurais parfois envie de partir d'un certain état d'âme, qu'il soit musical ou non. Mais je n'arrive jamais à trouver une inscription de ce type d'état sur un objet précis et concret. Alors, je n'en fais rien. Je suis donc obligé de laisser de côté tous mes états d'âmes, de repartir des objets eux-mêmes, les travailler pour qu'a posteriori s'en dégage quelque chose. C'est frustrant, mais je ne pars jamais d'une envie, d'un sentiment ou d'une idée. Je dirais même que je ne peux raconter qu'un certain type d'histoires. La façon dont elles vont se révéler ou se terminer est déterminée par le vocabulaire extrêmement réduit que j'ai à ma disposition. Comme si je devais écrire un texte avec, disons, trente-neuf mots au lieu des soixante mille d'un dictionnaire.

Tout cela, parce que j'ai un matériau assez limité, mais aussi parce que je me donne ce genre de contraintes : je n'accepte de travailler qu'avec les choses qui ont été le fruit d'une certaine grâce. Cette notion de grâce est absolument subjective. C'est à l'écoute ou à la réflexion que je me dis : « ça, c'est là, ça je vais l'écarter », etc. Ce qui fait que je ne garde que très peu de choses dans ce travail d'élaboration. Tout cela est induit par une forte dose d'intuition et d'envies non identifiées.

parler du son

DP : Pourquoi est-on si démuné pour parler du son ? On a peu de vocabulaire : grave, aigu, sec et gras, pointu, granuleux. C'est pauvre.

GD : Est-ce aussi pour cela que tu te sens plus proche des plasticiens ou des cinéastes, parce que tu partages leur vocabulaire ?

DP : Oui, et je me sens plus dans une communauté de réflexion. J'ai l'impression de partager les mêmes questionnements. Quant à mettre des mots sur des formes abstraites, ce n'est pas un problème pour moi, parce que les sons avec lesquels je travaille sont identifiables, ils proviennent toujours d'une scène réelle. Les sons instrumentaux, par exemple, m'intéressent quand ils peuvent être associés à une source réelle, même si je joue sur son ambiguïté. Par exemple une vibration, un battement ou un martèlement qui renvoient par l'imagination à un moteur, un radiateur, ou un ascenseur.

l'abstraction

GD : Cela signifie-t-il que tu n'es jamais dans l'abstraction ?

un événement physique

DP : Je ne le suis pas intentionnellement. Après, que l'auditeur ne trouve pas ses repères, et que l'on frôle l'abstraction, ça, ça m'intéresse. Mais c'est alors moins de l'abstraction que du déphasage ou du décalage.

J'aime bien que le son soit émis dans un espace avant d'être capté par un micro. Je n'ai pas envie de travailler avec des sons qui passeraient directement d'une machine à une autre par un fil, de l'instrument à l'enregistreur. J'ai travaillé par exemple avec des ondes Martenot : c'est un instrument électrique, une machine à bruits, qui se diffuse sur des haut-parleurs, c'est-à-dire des objets tangibles. Cela m'a permis de jouer sur les distances, la proximité, les résonances, les échos, en faisant par exemple vibrer une feuille d'aluminium sur un des haut-parleurs. C'est le son produit par la mise en vibration d'un objet qui m'intéresse : un événement physique qui est comme un geste de la vie.

un habit reconnaissable

DP : Au cours de mes enregistrements, je ne cherche à dénuder les gens, à creuser pour découvrir ce qu'il y a derrière, le secret de leur vie. Je cherche néanmoins à ce que ces paroles récoltées puissent être autre chose que le véhicule d'une pensée et d'une parole toutes faites, ou d'un habit reconnaissable : l'instituteur, l'intello, la mère de famille. Échapper à des catégorisations pour arriver à l'individu s'exprimant lui-même.

DP : Chez moi, il n'y a pas de bonne ou de mauvaise façon d'interpréter une scène parce qu'il n'y a pas de dialogues à interpréter, rien n'est écrit à l'avance. Par contre, la question est plutôt : comment arriver à des moments de grâce ?

autorité

GD : Dans certaines de tes pièces, comme « Le plus gros juron » ou « Visite imprévue, zéro », un même personnage parle avec un ton très particulier. Il est sympathique, malgré son côté « autorité à l'ancienne ». C'est très touchant, et pas tellement agressif. On est dans une autorité

qui peut être proche de celle de l'instituteur, qui comporte une part de tendresse.

une tentative désespérée

DP : Ce personnage me permet de travailler sur les systèmes de régulation, d'ordonnancement, les modes d'emploi de nos vies organisées. Il se trouve que la cassette que j'ai utilisée pour ces pièces contient le seul enregistrement vivant qu'il me reste de mon père. Quand j'ai écouté cette cassette il y a quinze ans, c'était la première fois que j'entendais sa voix. Du moins, je l'avais entendue, mais je ne m'en souvenais pas. Cette cassette rend compte d'une tentative désespérée et complètement absurde de régler toute la vie familiale de A jusqu'à Z, avec des rôles pour chacun. Les enfants, nombreux, ont un numéro et sont répartis en groupe : les grands, les moyens, les petits, les très petits. Il y a aussi des sous-ensembles constitués d'un grand, d'un moyen et d'un petit. A partir de cela sont déclinées les tâches qui règlent la vie familiale : la cuisine, la salle de bain, les visites, les rencontres, les anniversaires. Il faut qu'il y ait des responsables pour chaque chose, pour la vaisselle aussi bien que pour le chant et la danse. Il faut que quelqu'un s'occupe d'amuser les autres, de faire en sorte qu'un invité soit bien accueilli. Avec des choses un peu absurdes : pour toute visite, un seul parmi nous doit ouvrir la porte, les autres doivent continuer leurs occupations « sans plus ». J'imagine l'enfant en train de scier sa planche, faire ses devoirs ou dessiner et continuer « sans plus » !

Mais cette cassette révèle autre chose. C'est une tentative dérisoire : il explique tout cela, mais les enfants réunis ne comprennent rien parce que c'est absurde. Par exemple : il faut un archiviste. Un gamin demande : « Qu'est-ce que c'est un archiviste ? ». On lui répond « C'est celui qui s'occupe des archives ». Ou encore, quelqu'un dit « Mais moi, responsable de la vaisselle, ça veut dire que je vais faire la vaisselle tout le temps? ». Mais non, le responsable, c'est juste celui qui se soucie de savoir si la vaisselle a été faite.

organiser l'inorganisable

Ce n'est pas qu'une partie de rigolade, c'est quelqu'un de débordé qui prend la décision d'organiser les choses. Des trucs qui ne marchent même pas une après-midi. Au début, je ne savais pas si je devais utiliser cet enregistrement. Ce pourquoi je l'ai utilisé, en dehors de toutes ces raisons biographiques, qui ne sont jamais pour moi de bonnes raisons, c'est justement de travailler sur ces choses qui m'intéressent, à savoir les emplois du temps, les tentatives d'organiser l'inorganisable, l'administration contraignante de nos vies et de nos corps.

GD : Il est vrai que tes personnages sont toujours des gens seuls, comme cette dame, dans « Disputes », qui explique très concrètement l'organisation des repas quand on est seul. De même, ce personnage qui parle à ses enfants, on a l'impression qu'il est seul, même s'il parle aux autres. Ce n'est pas un dialogue. Ce genre d'organisation n'est finalement que mentale, interne : on ne peut pas se mettre à sa place. Dans « Le plus gros juron », la drôlerie, je crois, vient de ce décalage entre quelque chose qui se veut très objectif et qui ne l'est pas du tout.

une projection mentale

DP : Oui, ce n'est pas un délire. C'est juste que ça ne tient pas. Parce que c'est une projection mentale. Beaucoup de gens essaient désespérément de régenter leur vie comme cela. Comme lorsque tu dresses la liste des choses que tu devras faire le lendemain quand tu n'arrives pas à t'endormir. Quand tu répertories des choses de manière un peu absurde et obsessionnelle. L'énonciation porte son propre échec : ça ne marche pas.

GD : Ces pièces avec les ordres et les enfants ont un statut à part. Ce sont d'ailleurs les seules où les protagonistes sont réellement en présence les uns des autres.

DP : Oui, je pourrais presque les regrouper et en faire une suite. J'en ai plusieurs : « Certaines responsabilités », « Demain, demain », « Le plus gros juron », « Visite imprévue, zéro ». Cependant, tu remarqueras qu'il ne s'agit pas de dialogues mais de paroles d'autorité qui restent sans réplique.

GD : Il y a aussi la pièce « 6 + 1 » où une femme fait réciter la table d'addition à un enfant : « un, deux, trois... retourne toi ».

entraves

DP : Oui, d'ailleurs pourquoi « Retourne toi » ? C'est bizarre. Ça veut peut-être dire tout simplement que le gamin ne doit pas regarder la feuille ou son cahier. Mais en même temps, « Retourne-toi », pour moi, c'est tout de suite associé à un truc de torture, que je trouve latent dans cette scène. « Retourne toi », comme on dirait « Mets toi à genoux », ce genre d'entrave.

GD : En même temps, ça ne tombe jamais dans le scabreux. Ça pourrait.

une ombre portée

DP : C'est plus une sorte de soubassement, un ombre portée, qu'une réalité. Il faut gratter un petit peu pour y accéder. Cette violence n'est pas forcément présente dans la scène, chez les personnages, elle l'est dans notre esprit. La personne enregistrée dans « 6 + 1 », est dans la vie une personne généreuse qui a une relation généreuse avec son enfant. Comme lorsque Bob Wilson saisit des visages d'effroi avec des ralents et des arrêts sur image en filmant des mères venant d'accoucher et tenant leur enfant dans leurs bras. La technologie assigne à ces mères des intentions insoupçonnées, presque infanticides. Des choses qui ne sont pas identifiables dans la vie ou dans la situation enregistrée, mais forcément présentes d'une certaine façon.

GD : Truffaut disait d'Hitchcock qu'il filmait les scènes d'amour comme des scènes de meurtre, et inversement.

un acte de torture

DP : Oui, comme ici, on pourrait dire : dans l'acte d'enseigner, il y a un acte de torture. Mais on ne parle pas de la vie réelle, ni des gens concernés. Pour moi, tous les actes peuvent être porteurs de quelque chose d'autre. Dans « A l'étouffée », jouer, c'est aussi tuer. Dans « La tête la première », naître, c'est tomber. Dans « La chaleur », prendre le train, c'est fuir, c'est l'exode. Alors qu'en réalité, bien sûr, ça ne l'est pas forcément. C'est une sorte de sous-sous- couche.

GD : Le thème de la mort est en creux dans ton travail. Dans « Quelqu'étiquettes », par exemple, faire sa valise, c'est aussi mourir.

DP : Ce n'est peut-être pas l'idée de la mort. On va peut-être un peu loin. Mais c'est une situation étrange : elle fait sa valise mais ne part pas. Une fois sa valise faite, elle la met dans un coin et n'y touche plus. Ça n'est pas la mort, mais ça renvoie en effet à quelque chose de tragique.

une image de la soumission

GD : Le fait que ce soient des enfants est important. Si l'on entendait un adulte raconter la même chose, on n'aurait pas le même affect, la même réception de ce type de parole. Il y a un décalage. On se dit : est-ce qu'un enfant peut vraiment avoir une obsession comme cela (l'ordre de la valise, le nombre de vêtements à emporter) ou est-ce qu'elle ne lui a pas été transmise ? Il y a comme une image de la soumission.

DP : Je ne sais pas, parfois les adultes parlent comme des enfants. Mais c'est vrai que dans « L'amorce des consignes », avec cette litanie des objets avant la catastrophe, l'enfant ne dit pas ce qu'il préfère lui, il dit : il faut prendre les choses les plus précieuses comme les tableaux. Or il n'a pas l'âge d'avoir un tableau : il réfléchit au sens commun.

GD : A propos de cette notion de soumission et d'apprentissage, je suis toujours étonné par le fait que les adultes aient souvent une grande nostalgie de l'enfance. C'est certainement parce qu'ils n'y sont plus. Je trouve que tes pièces montrent bien que ça n'est pas si simple. Les enfants font leur valise, ils sont malades, même le jeu de la piscine dans « A l'étouffée » est un peu sadique.

une non-conformité d'usage

DP : Mais les adultes aussi subissent des choses : leur corps, leur existence, le temps qui passe, la fringale, la journée, l'épuisement, la fatigue, l'absence du sens de la mesure. C'est quelque chose qui est plus fort que nous. Je ne fais pas de réelle distinction entre l'enfance et l'âge adulte dans mes pièces. Pour moi, c'est plutôt la continuité. Aux enfants, on impose de faire sa valise, aux adultes, c'est le corps qui impose de manger à telle heure. Il y a donc un côté subit, mais le mot soumission est peut-être un peu fort. C'est plutôt une non-conformité d'usage, jamais intentionnelle, à ce qu'on nous demande de produire ou de faire. Alors, la réaction n'est pas une rébellion, mais plutôt cet aveu : « je n'y arrive pas ». Et mes pièces montrent souvent comment une personne subissant quelque chose se crée un espace de liberté à travers un système particulier.

empêchement

GD : Tes personnages sont souvent inconscients de la cause de ces empêchements. Ce qui semble rendre ces situations particulièrement difficiles.

DP : Ca, ça dépend aussi du cadrage. Dans la pièce « De l'éther », cette femme dit « Je n'aime pas le goût de l'éther », ce qui la rend si démunie. Au montage, je n'ai pas gardé l'aspect facétieux de ce propos, parce qu'elle ajoutait « si je tombe dans les pommes, je préfère le porto ». Effectivement, là, je reste sur une vision un peu dure.

Gd : Oui, et du coup ça devient un petit peu inquiétant. Ce n'est pas grave d'être allergique à l'éther, mais dire « Je ne veux pas d'éther », rend la chose inquiétante alors qu'elle est banale. C'est quelque chose que tu recherches ?

une part d'espoir

Dp : Oui, je m'en aperçois. J'ai prélevé cela dans un matériau qui à la base n'est pas si dur. Mais ce n'est pas pour créer une frayeur de type « gothique » car ce que je préfère au monde ce sont les oeuvres qui portent une part d'espoir, une échappée malgré tout. Ici, l'échappée, ce sont les trous du récit : les silences et ce son éthéré sous la voix. A l'auditeur de se raccrocher à ce qu'il peut.

Liste des stimuli

- EXTRAITS SONORES

- extrait d'entretien avec Pierre Schaeffer
- poème sonore d'Aroldo de Campos
- symptômes du langage
- scène d' *Oncle Vania* de Tchekhov (lue par Frédéric Cherboeuf et Julie-Anne Roth)
- dialogue de *À nos amours* de Maurice Pialat
- bande-annonce de *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard
- extrait d'un entretien avec Robert Bresson
- extraits de dialogues entre sourds
- extrait de *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais

- LIVRES

- placards de Marcel Proust
- *Les aventures de Tintin, Les cigares du pharaon* de Hergé
- notes de marge de Flaubert

- MUSIQUES

- *Enstein on the beach* de Philip Glass
- *The gift* du Velvet Underground
- chants pygmées

- FILMS

extrait de :

- *L'enfant sauvage* de François Truffaut
- *Comment je me suis disputé (ma vie sexuelle)* d'Arnaud Desplechin
- *Le mépris* de Jean-Luc Godard
- *Twin peaks : fire walk with me* de David Lynch
- *Les oiseaux* d'Alfred Hitchcock
- *Les 400 coups* de François Truffaut
- *Le goût de la cerise* d'Abbas Kiarostami
- *Le mépris* de Jean-Luc Godard
- *L'heure du loup* d'Ingmar Bergman

- IMAGES

- *Eviva*, affiche lacérée de Mino Rotella
- *Occurrence*, photographie de Laurent Montarron
- *Marseille 98*, photographies de Beat Streuli (vérifier)
- *Les dimanches* et *Les supermarchés*, photographies de Véronique Ellena
- deux figures de coupes de cerveaux (gravures du XVIIème siècle)
- *White noise*, installation de Joseph Grigely
- *Portrait of Jennifer Flay*, installation de Felix Gonzales Torres
- photographies de Barry Le Va
- Marcel Broothaers

- citations

- « Tais-toi que je me souviens de tout, tais-toi... » (Anton Tchekhov)
- « ...montrer la vie non telle qu'elle est, ni telle qu'elle doit être, mais telle qu'elle nous apparaît en rêve » (Anton Tchekhov)

- « Il n'y a pas besoin de sujet. La vie ne connaît pas de sujets, dans la vie tout est mélangé, le profond et l'insignifiant, le sublime et le ridicule. » (Anton Tchekhov)

- « Seule la proposition a un sens ; ce n'est que lié dans une proposition que le nom a une signification. La proposition est une image de la réalité. » (Ludwig Wittgenstein)

- « La langue déguise la pensée. Et de telle manière que l'on ne peut, d'après la forme extérieure du vêtement,, découvrir la forme de la pensée qu'il habille ; car la forme extérieure du vêtement est modelée à de toutes autres fins qu'à celle de faire connaître la forme du corps. » (Ludwig Wittgenstein)

- « Le disque de phonographe, la pensée musicale, la notation musicale, les ondes sonores sont tous, les uns par rapport aux autres, dans la même relation représentative interne que le monde et la langue. » (Ludwig Wittgenstein)

- « D'une façon générale, ce qui m'intéresse, c'est l'utilisation du quotidien... le matériel le plus banal qui soit, celui que tout le monde peut voir, et que personne n'a vu, en fait. » (Gil Wolmans)

- « C'était structuré comme un dialogue entre deux langages, à la fois étrangers l'un à l'autre et, en même temps, magiquement connectés par un souffle et un rythme communs. » (Jean-Jacques Lebel)

- « ...la belle apparence du monde intérieur de l'imagination... la vérité supérieure, la perfection de ces états intérieurs par opposition à la réalité du jour qui n'est intelligible que d'une façon fragmentaire. » (Friedrich Nietzsche)

- « Même quand le compositeur a parlé en images d'une de ses œuvres (« scène au bord du ruisseau », « joyeuse réunion de paysans »...), ce ne sont que des représentations métaphoriques nées de la musique, qui n'ont aucune valeur exclusive par rapport à d'autres images. » (Friedrich Nietzsche)

- « Chez moi, l'émotion est dans un premier temps sans objet clair et déterminé ; cet objet ne se forme que plus tard. ce qui précède, c'est un certain état d'âme musical, chez moi l'idée poétique suit seulement cet état. » (Archiloque)

- « Ce qu'entend l'oreille ce n'est pas un objet extérieur, mais quelque chose d'intérieur. En ce sens le son n'est pas corporel ni matériel, mais d'emblée idéal et c'est ce qui le prédispose à dire immédiatement la subjectivité, la pensée. La musique s'adresse directement à l'âme . » (Hegel)

- "Le discours est toujours discours sur quelque chose" (Platon)

-« C'est lui, c'est sa voix qui nous parle, qui est là. Mais comme elle est loin ! Que de fois je n'ai pu l'écouter sans angoisse, comme si devant cette impossibilité de voir, avant de longues heures de voyage, celle dont la voix était si près de mon oreille, je sentais mieux ce qu'il y a de décevant dans l'apparence du rapprochement le plus doux, et à quelle distance nous pouvons être des personnes aimées au moment où il semble que nous n'aurions qu'à étendre la main pour les retenir. Présence réelle que cette voix si proche - dans la séparation effective ! Mais anticipation aussi d'une séparation éternelle ! Bien souvent, écoutant de la sorte, sans voir celle qui me parlait de si loin, il m'a semblé que cette voix clamait des profondeurs d'où l'on ne remonte pas, et j'ai connu l'anxiété qui allait m'étreindre un jour, quand une voix reviendrait ainsi (seule, et ne tenant plus à un corps que je

ne devais jamais revoir) murmurer à mon oreille des paroles que j'aurais voulu embrasser au passage sur des lèvres à jamais en poussière. » (Proust)

- « Si le réalisme radiophonique est si efficace, c'est parce qu'il déclenche, comme on l'a vu les ressources de notre champ de perception auditive. Un simple stimulus, une allusion, un mélange ou une superposition et voici que, à l'image des quatre plateaux du tourne-disque et des potentiomètres du mélangeur, nos propres enregistrements intérieurs se déclenchent, nos impressions anciennes aussi, à différents niveaux. La mécanique radiophonique se met en prise directe avec le mécanisme psychologique et le rêve se déclenche à partir du réalisme pur. C'est dire que le metteur en onde est une sorte de magicien-praticien et que son action sur le rêve est fonction de son pouvoir sur les machines de sa science de la machinerie associée à son sens de l'efficacité psychologique. » (Pierre Schaeffer)

- « La cinématographie est une écriture en mouvement avec des images et des sons. Si l'on tient à trouver une analogie, il faut chercher du côté de la musique et non du côté de la peinture » (Robert Bresson)

- « Chaque phrase peut servir à communiquer un nombre infini de pensée » (Sperber/Wilson)

- « Le dialogue est un bruit parmi d'autres » (Hitchcock)