

entretien

Paul-Emmanuel Odin

Dominique Petitgand

par e-mail

octobre-novembre 2005

suite à plusieurs présentations à La Compagnie, Marseille
relecture et ajouts d'extraits de transcription d'œuvres en 2021

De: Paul-Emmanuel Odin
À: Dominique Petitgand

[...]

j'ai une chambre mentale consacrée à ton univers sonore,
et je reste devant la porte comme devant un secret à maintenir encore,
et oui, on pourrait commencer par mail,
alors, pour me lancer, voilà une première facette de réflexion :

voilà, je sais comme il est problématique de parler de la façon dont le travail est fait,
que c'est déjà utiliser un savoir extérieur à l'œuvre, et pourtant, là, il me semble nécessaire de
poser certaines choses, quitte à les envoyer balader, parce qu'elles me semblent proprement
habiter l'intention ou le processus de l'œuvre,
la base de tes montages sonores, les enregistrements, ont été réalisés dans un temps très
éloigné, et, on pourrait dire, une fois pour toutes : c'est la même base qui a servi et qui servira
encore pour les disques successifs; il y a une sorte d'inaccessibilité du matériel de travail :
il est à la fois fixe, on ne peut plus le toucher, et perpétuellement changeant;
ça me renvoie à l'idée que la voix, dans ton travail, n'est pas seulement saisissable comme objet
perdu, mais qu'elle se présente plutôt comme objet jamais retrouvé : il y a là non seulement une
nuance, mais aussi un décalage essentiel, une perte fondamentale située là au départ de chaque
voix,
alors, ce que je me demande, c'est : comment envisages-tu de refaire des enregistrements ?
même si je sais bien, qu'avec les traductions, entre autres, il y a bien une inscription de voix
récentes dans certaines pièces; mais comment penses-tu ce rapport entre un matériel ancien et un
matériel nouveau, entre différentes temporalités en tant qu'elles n'apparaissent pas forcément
comme différentes à l'intérieur d'une même pièce ?
est-ce qu'entre le traitement des voix et des autres sons, il y a une disjonction temporelle
spécifique ou non ? ou encore, les sons, sont-ils eux-aussi issus d'un matériel de base, ancien si
on peut dire, ou non ?

De: Dominique Petitgand
À: Paul-Emmanuel Odin

[...]

peut-être que d'écrire en vrac me permettra de mieux répondre,
on peut effectivement commencer par ça :

les voix

Épuisement est typiquement l'œuvre que je n'aurai jamais faite si j'avais toujours dû travailler à partir de nouveaux enregistrements. Je ne serais jamais allé chercher ce fragment qui m'a servi. C'est le besoin (comme on dit être dans le besoin), le manque, la pénurie, qui m'ont amené à creuser un enregistrement que je croyais avoir déjà bien malmené et épuisé, à utiliser un reste, une séquence mise de côté à l'occasion de pièces précédentes (comme *La journée, son envers*).

Épuisement, extrait de la transcription

voix

maintenant,
maintenant je fais rien,
je commence à apprécier à rien faire,
et ça c'est un, c'est nouveau,
j'ai apprécié de,
c'est vrai hein, c'est bizarre,
je commence à apprécier de prendre mon temps,
de vivre tranquille quoi,
on peut toujours se presser,
c'est pénible, c'est stressant et,
on s'y habitue très bien,

et plus ça va,
plus j'apprécie de prendre mon temps,
et j'en ai marre de,
de m'embêter à, à plein de trucs,
il y a tellement de trucs qui sont stressants,
qui sont pénibles que,
maintenant j'en ai marre,
j'ai envie de vivre tranquille,

je fais,
je fais rien,
rien, c'est vrai,
vraiment je fais rien,
je m'assieds et, au début je,
j'avais des remords, tu sais,
je me disais : « j'ai plein, plein de trucs »,
c'est vrai, j'ai plein de trucs à faire mais,
je m'assieds puis,
mais je ne fais pas quelque chose d'utile quoi,
mais en général ça ne dure pas trop longtemps quand même
parce qu'il arrive toujours un moment où je me dis :
« bon allez, il y a ça à faire, il y a ça à faire, il y a ça à faire »,
puis alors il y a toujours une liste pas possible,
mais quand même plus ça va et plus j'apprécie de rien faire

Cela m'est difficile de trouver des gens à enregistrer, j'ai besoin surtout qu'une personne se prête à quelque chose qui est particulier : pendant une heure répondre à mes questions, quelque chose que je ne formule pas avant l'enregistrement, que je ne prépare pas, qui se construit en direct et au cours de laquelle je ne formule aucun enjeu documentaire ou narratif clair et affiché.

J'ai donc commencé à enregistrer des gens autour de moi.

Pas tous mais ceux (surtout "celles") qui pouvaient me rendre ce service : qu'il n'y ait pour elles aucun enjeu d'expression, rien à dire *a priori*, rien à raconter d'extraordinaire ni de singulière faculté à s'exprimer publiquement. Nullement des orateurs et oratrices professionnelles telles que comédiennes, discoureuses; ou familières telles que les bonnes raconteuses d'histoires ou celles que l'on dit « grandes gueules ». Pas non plus pour énoncer les liens qui me lient à elles, je ne leur demande jamais de m'inclure dans ce qu'elles me disent.

Énoncer y est l'action, la performance.

Il pourrait y avoir deux sortes d'artistes (cette schématisation qu'on sait ne pas être sérieuse mais utile pour exprimer un point de vue - j'ai toujours aimé m'amuser à séparer le monde en deux catégories : les chiens / les chats, la cuisine à l'huile / la cuisine au beurre, Mickey / Donald...) : donc, les artistes qui choisissent pour chaque oeuvre un nouveau point de départ, remettent tout en jeu versus les artistes qui creusent la même chose, toujours et travaillent l'épuisement (devine où je me situe !).

Au risque de l'assèchement, au risque de perdre en route ceux qui, émerveillés par la découverte, ont sans cesse besoin de nouveau, et ne voient pas que ce nouveau peut se loger justement au coeur des formes et des dispositifs, et non de façon superficielle par le renouvellement du matériau ou des sujets, pour mon cas, du renouvellement des voix. Qu'importe qui parle, après tout. Qu'importe qu'on entende toujours les mêmes personnes puisqu'elles disent à chaque fois de nouvelles choses ou qu'elles le disent autrement, et surtout puisqu'il y a, pour chaque nouvelle pièce, c'est mon but, un enjeu formel et narratif nouveau. C'est ce nouveau-là qui peut-être caché par la constance des voix.

Ce n'est pas un système, plutôt une tendance : je réalise quand même de temps en temps de nouveaux enregistrements. Naturellement, calmement.

Non pour renouveler (puisque les plus anciennes voix peuvent être le départ d'une toute nouvelle pièce), plutôt pour compléter ce qui s'apparente depuis quelques années à (je cherche le mot) un ensemble, une famille (je cherche le mot qui signifie un tout, ouvert, structuré et changeant, fait de perspectives, de relations, de centres, de périphéries, de sous-ensembles, de greffes).

Une voix d'homme, par exemple, je dis cela 10 ans après avoir principalement enregistré des femmes ou des enfants.

Les traductions que je fais (orales pour les versions bilingues ou écrites avec sous-titres), c'est autre chose (cette autre chose, j'en parlerais davantage sous le registre « langage » que celui « voix »).

Les sons (autres que les voix), c'est pareil. Il y a la même idée de stock sans fonds, à enrichir de temps en temps (comme chez moi : je ne vais pas changer du jour au lendemain toutes mes affaires, il y a empilement par couche de ce qui me constitue, non remplacements exclusifs - cette violence des ruptures -, par contre il peut y avoir épuisement, abandon, mise de côté et nouvelles arrivées).

La question des temporalités, ce sont les perspectives dont je parlais. Et je sens qu'il y a tellement à dire...

Les âges et générations des protagonistes, la perspective des récits, l'enchâssement des « je »...

L'origine temporelle de chaque enregistrement : chaque traduction, par exemple, est un enregistrement secondaire, qui vient après (comme on dit après le déluge), qui date et vieillit immédiatement le premier (celui de la voix française), qui lui devient passé (immédiatement, après chaque seconde écoulée, au cours de laquelle on a entendu cette voix en français).

Avec le style indirect que je demande aux traductrices et traducteurs, la traduction devient une forme de commentaire.

Pendant un match de football à la tv, les commentaires sont situés quasiment dans le même espace (à coté, cet à-côté que j'installe, moi, avec la stéréo, un seconde haut-parleur et la disposition des voix), et toujours hors-temps, en retard, même de quelques secondes, des actions (on ne peut commenter que ce qui s'est déjà produit).

Le bout de la langue (The tip of the tongue)

- extrait de la transcription de la version bilingue français/anglais

- voix 1* ah non, attends,
 j'ai oublié un truc,
 oui, qu'est-ce que c'était ?
- voix 2* *she thinks she remembers something,*
 but she can't quite remember what it was,
- voix 1* ah, je ne sais plus,
- voix 2* *she says, "I can't remember what it was",*
- voix 1* tu vois pas ?
 ah les, attends,
- voix 2* *she's wandering if we know what she is talking about,*
- voix 1* ah, ça m'énerve,
 je ne sais plus,
- voix 2* *she says, "that's annoying, I don't remember"*
- voix 1* ah, qu'est-ce que c'est ?
- voix 2* *she's wandering what it was,*
- voix 1* oh, c'est comment ?
 ah,
- voix 2* *she says, "ah, what was it? its'...?"*
- voix 1* oh, je l'ai sur le bout de la langue,
 et ça m'énerve,
- voix 2* *she says she got it on the tip of the tongue,*
 and that's annoying

Le maniement des temps (la grammaire).

Une enfant qui décrit « il y a », une femme qui relance : « ensuite ? ».

La pièce *Il y a, ensuite* articule aussi cette bizarre temporalité entre deux voix, deux paroles à la contiguïté ambiguë (libre à nous qui écoutons la pièce de situer ces deux énonciations dans le même espace et le même temps, ce qui ne retire en rien tout ce que cette situation peut raconter sur les natures possibles des statuts).

La dernière phrase : « attends, je ne me rappelle plus après » est là, surtout pour nous forcer à reconsidérer ce qu'on pouvait avoir échafaudé comme schéma explicatif de l'œuvre, de renverser la question des temps.

Il y a, ensuite - extrait transcription (voix)

voix 1 il y a des fleurs,
voix 2 ensuite ?
voix 1 il y a des guitares,
il y a,
voix 2 ensuite ?
voix 1 il y a plein de,
il y a plein de gens,
voix 2 ensuite ?
voix 1 et puis il y a une barque qu'est au-dessus d'eux,
voix 2 ah ?
voix 1 puis il y a une petite,
une espèce d'île qu'est sur la mer,
voix 2 ah ?
voix 1 puis,
puis c'est tout,

voix 2 attends,
je ne me rappelle plus après

Mais aussi, je pensais à : perturber/consoler (je cherche un autre mot pour perturber : déboussoler, choquer, frapper - comme on dit être frappé par un fait).

C'est important pour moi ces deux mouvements.

Cette ambiguïté permanente dans chaque pièce, entre deux sons presque.

De: Paul-Emmanuel Odin

À: Dominique Petitgand

[...]

C'est vrai que les premiers mots que je t'ai envoyés étaient à vif. J'ai été conscient qu'il y avait comme des aiguilles ou des lames de rasoir dans la façon dont je t'avais écrit, mais je l'ai fait quand même par nécessité, pour répondre à l'urgence d'une question.

Cette question, j'en avais presque en moi-même la réponse, et c'est parce qu'elle me turlupine encore que je l'écris ici, pour t'interroger alors à nouveau en regard de ton dernier mail. Je suis têtu dans ma fascination pour l'abîme ! Alors excuses-moi de dériver à partir de mes propres fantasmes, car effectivement, c'est d'eux qu'il s'agit encore quand j'essaye de démêler les ficelles nouées, ou les mécaniques détraquées, de ton processus de travail. C'est pour moi le seul moyen d'arriver à une certaine objectivation que de partir d'une fibre sensitive. Et tu sais, c'est souvent mal vu.

Donc, pour en revenir au nœud de cet éloignement temporel des enregistrements, dont tu ne m'as donné la connaissance qu'après plusieurs rencontres, j'ai comme eu l'impression que tu avais longtemps tardé à révéler cela, et cela me paraît symptomatique de quelque chose de très profond, et dont la portée me semble particulièrement éclairante par rapport à la dimension de ton travail. Alors je ne sais pas encore quelle dimension il faut effectivement donner à cet élément, puisqu'il y a quand même entremêlement de temps différents. Mais tout de même, je reste stupéfait par cette distance, en tant qu'elle structure quelque chose de la dimension profondément

affective ou sensorielle ou subjective, de, disons, presque toute ton œuvre sonore. J'en reviens à mes doutes malgré ma précipitation.

Etant donné la fragilité de ton travail, j'ai hésité à écrire comme j'avais écrit. Je pense encore à cette idée du secret : un secret révélé est encore un secret. Et je me demande aussi parfois si une étincelle de raisonnement ou de folie, totalement déplacée, n'est pas absolument néfaste, ou perturbante. Mais si je continue, ce n'est pas pour te consoler !

Alors pourquoi est-ce que je m'arrête devant cette donnée, qui justement ne se donne pas, mais reste une totale énigme ? Si tu veux, c'est aussi pour démêler cette histoire de nostalgie qui vient souvent se coller dans les discours à propos de tes disques, alors que, comme tu t'évertues à le faire entendre, ce n'est pas du tout cela qui t'intéresse, et même au contraire, tu fuis l'aspect « image jaunie ». Il y aurait donc un paradoxe entre ce que tu dis, et ta pratique, puisque tes matériaux sont vraiment des objets du passé, et qui plus est, d'un passé lointain.

Mais il faut bien entendu dépasser ce niveau superficiel et dire que les matériaux sont devenus lointains parce que c'est aux mêmes matériaux que tu es toujours revenu pour chaque nouveau disque et nouvelle pièce et cela, au fil des années. Pour prendre deux exemples : entre le disque *10 petites compositions familiales* et *Le sens de la mesure* ou *Le point de côté*, je ressens que dans les *10 petites compositions familiales*, quelque chose de l'éloignement temporel est déjà là. La notion d'éloignement est-elle donc moins importante que celle de l'épuisement du Même ? C'est comme si, dès le départ, tu avais inclus un éloignement ou une divergence temporelle, ou une sorte de coupure avec l'empirisme du temps. Et avec le temps, cette coupure apparaît aujourd'hui plus nettement qu'il y a dix ans.

Mais en fait, même si tu me précisais sur une chronologie les dates d'enregistrements, puis les périodes de montage, d'ajouts de sons, de musiques (ce que tu ne souhaites peut-être pas encore faire, comme la publication des transcriptions de ces enregistrements que tu m'as montrées comme un secret), ce qui marque pour moi l'éloignement suprême, ce sont tes silences, dans la mesure où les voix elles-mêmes se soutiennent de cette scène impalpable, sur un sans-fond immense.

Le fait que tu fasse tes diffusions (pas) toujours dans le noir (même si l'obscurité est relative : tu ne tiens pas à un noir total ou absolu), me semble alors court-circuiter ce niveau du temps lointain. Alors tu vas me dire : c'est pour que le public concentre son attention le plus possible sur les sons ! Ce qui sera bien sûr la seule réponse à donner. Mais cependant, entre la béance de l'éloignement temporel dont il est question ici, et la béance du silence et du noir, quelque chose se noue qui me renvoie à un phénomène d'inscription psychique où le souvenir et son avènement réalise un présent pur.

Hum... je ne sais pas très bien où je vais comme ça, mais j'y vais... Ou si tu veux, d'une autre façon, cet éloignement temporel, il est d'une certaine façon audible en tant que tel à tout instant, il explique, il imprègne toute la structure, c'est comme si toute la structure renvoyait à une autre structure préalable, lointaine, mais changeante, fixe abstraitement (sur la bande magnétique, sur l'enregistrement initial), mais concrètement toujours en devenir.

Pour aller encore plus loin, et tirer toutes les conséquences possibles d'une idée, c'est la dimension d'un trauma qui serait ici en jeu (mais attention, ce n'est pas toi que j'analyse, c'est un processus de travail), d'une terrible fixation, ou d'un clivage qui fait qu'un univers donné donne lieu à un autre univers (ton œuvre donnée à la perception) en une sorte de formidable dédoublement, de séparation, de schisme. J'ose utiliser ici ce mot, mais je ne fais pas partie de ceux qui, comme Gilles Deleuze dans *L'anti-œdipe* glorifie la schizophrénie comme la plus grande force de création (comme s'il n'y avait pas une immense souffrance chez un schizophrène).

Ce que j'essaie d'accentuer, c'est que cette sorte de « lien invisible » dont parle un de tes personnages raccorde le temps présent à un autre temps, et cet autre temps, il est difficile de le

dire passé, il serait plutôt radicalement ailleurs, inaccessible, autre, voire parallèle, car plausible. C'est pour cela qu'il me semble que dans ton travail il y a un statut de la voix tout à fait particulier, et là où on peut normalement articuler la voix comme objet perdu (on essaie de la retrouver mais on ne peut jamais y réussir), il y aurait ici plutôt une conception de la voix comme objet jamais retrouvé (on ne peut pas la retrouver parce qu'elle est toujours déjà là, comme surgie d'une présence que je ne pourrais pas appeler autrement que divine), d'où l'espèce de déséquilibre, de basculement incessant, qui est quelque chose d'extrêmement vivant et donc d'extrêmement touchant (même si ça peut être rassurant ou inquiétant).

Les liens invisibles - extrait transcription

voix il y a plein de trucs,
 qui sont,

 qu'on ne peut pas définir comme ça,
 comme si t'avais des liens invisibles,

 qui t'attachent à eux,
 et,
 c'est vraiment une partie de toi,

 proche,
 oui, très proche,

 ah non,
 c'est proche, ah c'est,
 c'est, c'est le même genre de lien,

 ah oui, mais c'est encore autre chose, mais,
 ah oui, c'est bizarre,
 c'est bizarre à exprimer, ce n'est pas évident

La voix, entre soupirs, chantonnements, cris etc., et parole, est rapportée au Même, à l'Unique, à un au-delà. La dérive fantastique qui surgit dans le familier vient de cette confrontation au réel de la Chose qui se distingue de la réalité intersubjective. Et ce surgissement de la Chose, il serait encore là dans l'obscurité dans laquelle tu immerges le public pour tes diffusions, ou dans ces espèces de choses que sont par exemple les quatre haut-parleurs posés par terre, comme des chiens en faïence ou des nains de jardin, dans l'installation *Je*.

Mais avec l'idée d'objet jamais retrouvé, est-ce que la notion de nostalgie ne revient pas par la porte de derrière ? Est-ce qu'au contraire on ne pourrait pas dire que la voix porte ici l'objet retrouvé, comme Proust a pu écrire *Le temps retrouvé* pour la fin de *À la recherche du temps perdu*. Alors je pense d'abord que ce que l'on prend pour de la nostalgie ici, c'est justement le temps perdu, le temps qu'on perd (Deleuze, encore lui, avait articulé cela dans son joli *Proust et les signes*), le temps qu'on perd à essayer de retrouver ce que l'on ne retrouvera jamais parce que c'est impossible. Les silences agissent non-pleinement (par évidemment) comme du temps qu'on perd — bonheur de ces pauses, de ces temps de repos. Si il y a une nostalgie dans ton travail, c'est après avoir éprouver la dimension de l'impossible, ou de la perte définitive.

Ces voix enregistrées, coupées, s'indiquent comme des reprises. D'un côté la voix est le lieu du visage sonore, le surgissement de l'unicité, d'un original, de l'aura d'un sujet personnel ; de l'autre côté la voix inimitable et non-reproductible apparaît comme pour la première fois dans le surgissement originel de sa nudité, mais elle n'est qu'une reprise (les voix subjectives se rapportent alors moins à des sujets qu'à la Chose).

Ces élucubrations me permettent, si tu veux, de créer un dispositif qui permette de comprendre la dialectique qui opère entre les strates de voix et la strate des coupures de montage qui ne se

cachent pas, sans qu'elles n'apparaissent jamais. Tu touches de très près la question de la figuration dans le son (de la même façon que Thierry Kuntzel a posé la question de la figuration en vidéo, et cela ne serait pas le seul point commun entre vous deux).

Toutes ces anomalies dans le travail de la voix, ces silences prolongés, abrupts, soudains, rapportent ou identifient l'opération du montage sonore à la Chose. Ce qui en effet si troublant dans ton travail, c'est que le montage ne se cache pas, tu oses l'artificialité, tu ne cherches pas à lier continûment les sons sinon par dessus des interruptions, pour lier par dessus les coupures, ce qui exprime un niveau d'exigence supérieure, un passage du dialectique à une dialectique du non-dialectique. Et l'irréalisme ne surgit donc pas forcément d'un élément narratif ou linguistique ou scénaristique (l'enfant qui veut éviter de transporter des matières explosives pendant un voyage dans *L'amorce des consignes*, ou le récit de la toute petite fille qui transporte quelqu'un de blessé dans *Du mercurochrome* et où la disproportion entre l'enfance et l'événement grave devient un motif de conte poétique), il suffit d'éléments familiers et ordinaires, courants pour que l'irréalisme surgisse du montage lui-même, de la construction de la pièce sonore comme enregistrement où s'insèrent d'autres enregistrements.

Du mercurochrome - extrait transcription

<i>voix</i>	j'essaye de le porter, je le traîne, par les pieds, je le traîne par les pieds, ensuite, je le prends, je lui prends les jambes, je l'aide à se relever, puis, je le porte, je porte, sur le ventre, je lui essuie le visage, ensuite, je mets du mercurochrome, je mets une compresse, puis du scotch blanc pour l'accrocher
-------------	---

Alors, pour revenir à ton e-mail, tu dis : peu importe le sujet qui parle. Cela me rend à cette dimension-là : telle personne que tu as enregistrée n'a jamais parlé comme dans tes pièces sonores, ou plutôt, c'est bien sa voix, ses dire, mais ce que tu en fais, ces interruptions, ces passages de tel mot à tel mot ou de telle phrase à telle phrase, c'est toi qui les produit à leurs place. Il y a de ta part une sorte de détournement de leurs pensées, de leurs paroles, de leurs voix, comme si tu étais un malin génie qui façonne un autre être avec les matériaux d'un être. Là on n'est pas loin du Golem, ou de Frankenstein !

Et c'est aussi ce qui nous envoûte : c'est d'écouter des sujets impossibles comme s'ils étaient réels, comme des personnes réelles. On peut à la fois dire que la réalité culmine en s'évanouissant dans le réel de la Chose, et qu'on écoute comme une réalité ce qui n'est que le réel de la Chose qu'on prend littéralement pour une réalité intersubjective alors que ce n'est que le réel de la Chose, l'irréel lui-même.

C'est là qu'on serait tenté de dire que tes pièces sont des pièces imaginaires, mais le qualificatif serait trop simpliste, il faut vraiment rester sur l'idée d'un effet de présence ou de réalité en premier, même s'il se révèle fictif, car c'est sur cette scène ou ce fondement que peut surgir l'étrangeté. Ton idée de « visages sonores » renvoie à des sujets, mais il s'agit de sujets pervers par le filtre de l'enregistrement, du montage, par la composition, par la Chose en fait. C'est d'ailleurs l'autre point de ressemblance entre ton travail et *Nostos I* de Thierry Kuntzel (pour ne prendre que cette bande vidéo emblématique) : dans les deux cas, le sujet disparaît, se heurte à ses propres limites dissoutes, qui se forment, s'évanouissent, se reforment... les silences, les bruits blancs, et même les musiques ou les bruits de fonds répétitifs chez toi auraient la même fonction que le brouillard vidéo gazeux et coloré dans *Nostos I*.

Ou encore, c'est comme dans le tableau de Magritte, *La lunette d'approche*, « qui représente une fenêtre à demi ouverte où, à travers les vitres, on voit la réalité extérieure (un ciel bleu parsemé de quelques nuages blancs), cependant que dans l'étroit entrebâillement de la fenêtre, qui donne directement sur la réalité extérieure, il n'y a qu'une indéfinissable masse noire.

En termes lacaniens, la toile traduirait ceci : le cadre de la fenêtre est celui du fantasme qui constitue la réalité, tandis que par l'ouverture, on a un aperçu du réel « impossible », de la Chose-en-soi » (Slavoj Žižek, *Subversions du sujet*, Presses universitaires de Rennes, p.109). Ce qui me fait dire ici : la réalité du fantôme de la voix qui sort du noir nous indique le bord de la réalité derrière lequel l'autre côté scintille (grésillement psychique du silence).

J'entends alors tout-à-fait le sens de tes deux mots : perturber, consoler. S'ils fonctionnent effectivement, c'est que la logique n'est pas binaire, mais ternaire. Car perturber-consoler renvoie à un agent, ou à un sujet masqué, ou à une instance anonyme, à... qui agit, qui se trouve provoquer une perturbation, et qui se trouve consoler suite à la perturbation. Il y a quelque chose de très contingent qui s'indique au-delà de ces deux termes, c'est ce qui perturbe ou ce qui console, et l'ambiguïté avec celui qui perturbe et celui qui console.

Dans cette oscillation entre un sujet et un objet cause de l'action, il se montre deux aspects. L'un où le sujet est inséré dans une série d'événements qu'à un moment il perturbe parce qu'il ne peut en être autrement (contingence du sujet); et le plus paradoxal, c'est que là, il console par sa simple présence, quoi qu'il dise (comme dans une crise amoureuse, où malgré la méchanceté des propos de l'autre on est soulagé et consolé parce qu'il est revenu). L'autre où le sujet perturbe ou console volontairement, ou du moins, intentionnellement. Dans ce cas, la perturbation vaut pour une perversion même si on ne sait pas si c'est un sujet ou un mécanisme qui est pervers. Il y a bien une perversion de l'œuvre puisqu'elle fait dire à des sujets ce qu'ils n'ont pas dit, par montage de leur propre paroles !

C'est pour cela que ces voix renvoient à la fois au sujet personnel que tu as enregistré, que l'on repère quand on écoute souvent tes disques, et à des personnages qu'ils deviennent malgré eux, par le concours de l'histoire qui arrive non plus à eux mais à leur voix, à leur parole, à leur soupir, en tant qu'ils sont enregistrements. Tout ce qui arrive n'arrive pas à des sujets mais à des enregistrements : ce serait ce déplacement là qui serait essentiel, et qui rend effectivement dérisoire toute allusion des belles-âmes à la nostalgie en un sens primaire (en essayant de parler d'objet perdu, jamais retrouvé et tout ça, je n'ai fait en sorte que tracer les contours d'une nostalgie qui concerne le signifiant lui-même, et même à un certain point, l'enregistrement).