

**DOMINIQUE PETITGAND**  
**ENTRETIEN 2**  
**proposé par GUILLAUME DÉSANGES**  
**2002/2003**

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

## **DOMINIQUE PETITGAND ECOUTE SES PIÈCES**

Protocole d'entretien :

Le 8 mai 2002, Dominique Petitgand a été confronté à une diffusion de ses propres morceaux, choisis subjectivement par son interlocuteur. Placé en position d'auditeur, sans savoir à l'avance la pièce qui allait lui être proposée, il a été invité à réagir spontanément, à commenter ou à tenter d'explicitier ce qu'il venait d'entendre, à la fois en tant que créateur et récepteur. A partir de ses réflexions, une discussion a pu s'engager, renvoyant parfois à d'autres pièces, citées entre parenthèses. Des occasions d'évoquer, au hasard de la conversation, certains aspects et méthodes de travail.

Dominique Petitgand : On pourrait établir une typologie de mes pièces en fonction de leur forme et de leur contenu, je dirais même des typologies, car il y a en fait une multitude de classements possibles, chaque pièce appartenant à plusieurs familles. Je ne pourrai pas toutes les répertorier, mais je peux donner quelques exemples. Il y a celles qui sont très musicales, ( *Etat liquide* ), celles qui sont muettes, sans texte ( *La centrifugeuse, Exhalaisons* ); les paysages ( *Ce lointain, Cette agitation* ). Ou bien celles qui sont l'énonciation d'un état, souvent un état du corps ( *Fatigue, Fringale, Les symptômes* ). Celles qui concernent un récit mythique ( *Au pied du lit, La chaleur, Une protection* ). Celles qui penchent plutôt du côté du sommeil ( *Je m'endors, Feu vert, Le sommeil réparateur* ) ou du réveil ( *Tôt, La rosée* ). Il y a les jeux cruels ( *A l'étouffée, Par surprise* ); les pertes de mémoires ( *Le bout de la langue, Cette chanson, Une douleur spéciale* ); les décomptes ( *1/79, 6+1* ). Je regroupe et classe souvent mentalement mes pièces. Quand j'en diffuse un ensemble, en public ou sur disque, il me faut trouver à chaque fois une certaine cohérence, un fil conducteur, même ténu et travailler les enchaînements.

Par ailleurs, il y a beaucoup de pièces qui sont le « pendant » d'autres pièces. Pas en tant que double ou symétrique, mais qui sont liées par un thème commun, qui s'éparpille ou se développe. C'est le cas, par

exemple, de *Quelqu'un est tombé*, *Par terre*, et *La tête la première*. L'énonciation des titres, je crois, est assez parlante. C'est comme si je tournais autour d'un même récit qui se décomposait en plusieurs témoignages, dont chacun apporte un nouvel élément.

Guillaume Désanges : Ces liens sont-ils intentionnels ?

DP : Non, ils se dévoilent par eux-même une fois les morceaux réalisés. Je n'établis pas au départ un plan ou une cartographie. Parfois, les titres me servent pour révéler un lien. Par exemple *De l'éther*, et *Du mercurochrome* sont symétriques dans leur titre et dans leur contenu. Par ailleurs, *De l'éther* peut être rapproché de *Le visiophone odorant*, puisque dans les deux cas c'est la même personne qui raconte deux histoires liées aux odeurs : l'une positive, l'autre négative, mais toujours avec l'idée du rejet. Donc, on peut dire : petite catégorie odorat. C'est comme cela que les liens se font.

### - Biscuit

GD : Tout cet album, *Rez-de-Chaussée*, est intéressant parce que tu es parti d'un matériau que tu n'as pas enregistré toi-même : ce sont des enregistrements réalisés par les habitants de Bruxelles afin de constituer une « biographie orale de la ville ». *Bruxelles nous appartient* ( *Brussel behoort ons toe* ) t'a commandé un projet à partir de ce matériau. Finalement, ça permet peut-être d'identifier plus précisément ce qui singularise ton style.

DP : Oui, ça le révèle par défaut ou par extension. Dans un travail de commande comme celui-là, on doit tellement lutter contre les éléments imposés, qu'on finit par s'exprimer de façon paradoxalement très singulière. A l'inverse, quand tout vient de soi, on a tendance à lutter contre ses réflexes. Je dis parfois que ce disque, *Rez-de-chaussée*, ne fait pas complètement partie de mon travail, parce que j'ai plus l'impression d'avoir traduit le texte d'un autre que d'avoir écrit moi-même. Mais en l'écoutant, je me rends compte à quel point il rejoint de toutes façons mes préoccupations.

GD : Comment as-tu travaillé ?

DP : L'élément de base qui m'était donné, dans cette pièce-ci, est une conversation entre deux femmes, l'une interrogeant l'autre. Comme tu le sais, dans mon travail il n'y a pas de conversations, je ne signale même jamais de rapports explicites entre deux propos qui se succèdent. Je ne présente que des monologues, des protagonistes qui s'expriment dans leur quant-à-soi. Ici, j'ai donc dû réduire, éteindre tout ce qui était du mode de la discussion, du dialogue, en effaçant petit à petit la présence de la deuxième personne, celle qui doit répondre aux questions. En faisant cela, quelque chose de très intéressant se produit : les questions se transforment en questionnement. Ça renverse complètement la forme de base de cet enregistrement : la personne qui questionnait l'autre ne semble plus s'exprimer que pour elle-même. J'ai donc pris un matériau qui était au départ totalement extérieur à mon travail pour arriver à une forme ou un dispositif qui explicite ce qui s'exprime dans mes autres pièces.

GD : Dans cette pièce, il y a comme un mouvement de claustration. On passe de la conversation au soliloque. Le personnage meuble

beaucoup avec ses questions, elle les reformule dès qu'elle n'a pas de réponse immédiate. On imagine déjà qu'à l'enregistrement, elle n'était pas très sûre d'elle-même ou bien que son interlocutrice n'était pas très réceptive. En gardant uniquement ces hésitations, répétitions, tu la rends solitaire, tu l'isoles.

DP : Oui, c'est exact. Maintenant, pourquoi est-ce que je travaille toujours sur cette absence de dialogue, cette non-réciprocité ? Je ne sais pas.

Quand dans mon travail, il y a un semblant d'échange entre deux personnes, comme dans la pièce *Il y a, ensuite*, on se rend compte au bout d'un moment que l'une des voix instrumentalise l'autre, se sert d'elle, l'actionne ou la dirige. L'une pouvant presque être la sécrétion de l'autre. Les situations décrites n'y sont pas réalistes, il n'y a pas d'écoute réciproque, donc aucun échange, plutôt des enjeux de pouvoir entre les voix. Les protagonistes rendus à l'égoïsme de leurs propos et de leur préoccupation. Isolés.

L'isolement c'est aussi une condition nécessaire pour une écoute concentrée, donc une bonne réception de mes pièces. Pouvoir être seul au milieu des autres, comme pour une diffusion en public, chaque auditeur livré à lui-même, protégé des autres par l'obscurité, c'est le dispositif du cinéma ou du théâtre. J'aime ce phénomène : une assemblée d'êtres isolés, coude à coude, le public, faisant face à une autre assemblée, celle des protagonistes s'exprimant sur la bande sonore.

#### **- Mur ( -> Etat liquide)**

DP : Au départ, c'était pour moi une pièce de transition, c'est-à-dire la fin ou l'amorce de quelque chose d'autre, intervenant lors d'une diffusion quand l'écoute est un peu diluée. Mais en l'écoutant de manière concentrée, on s'aperçoit qu'elle constitue un récit à part entière, qui tourne autour d'un mouvement de retrait et d'apparition : on donne quelque chose à entendre, on le retire, puis on le redonne, etc. Tout un jeu de vitesses, de précipitations entre le pas, le ballon qui tape, les voix. Les bruits du ballon contre le mur constituent un premier plan qui donne son échelle sonore à tout le morceau. C'est une pièce où le silence et le son rivalisent pratiquement à parts égales. La moitié du morceau est constituée par un silence qui n'est pas le silence d'une personne qui se tait, comme dans d'autres pièces. Ici, c'est vraiment une rupture l'écoute pour l'auditeur, qu'aucune situation réelle ne peut restituer. Au cinéma, ce ne serait pas : le plan est vide, plutôt : il n'y a plus d'image.

GD : Cette pièce renvoie à des sensations qu'on expérimente parfois : quand notre positionnement dans l'espace ne propose pas de balance équilibrée des sons. Quand on a l'oreille très près du sol, dans un lieu bruyant, à la plage par exemple, et qu'on commence à s'assoupir, des bruits proches très légers deviennent énormes tandis qu'une multitude de sons forts forment un environnement aérien, homogène et lointain. Ce sont de véritables expériences auditives. C'est une de tes rares pièces qui mette vraiment ça en avant. On a l'impression d'avoir l'oreille collée à la scène.

DP : Oui, c'est quelque chose qui m'intéresse depuis toujours : avoir des perspectives sonores bouleversées. Mais ce qui m'intéresse particulièrement, ce sont les états affectifs liés à ces positionnements, ces sortes de moments latents d'inaction et de désœuvrement où notre écoute devient un peu « l'écoute du monde ». L'expérience sonore est alors une transposition de notre place et fonction au milieu des autres : au milieu du monde et à la fois un peu en retrait. Souvent ces moments là sont associés à d'étranges positionnements, comme sur la plage quand tu te demandes un peu ce que tu fais là ou si les autres te regardent ou pas. Pas mal à l'aise, mais pas non plus le dragueur des plages. Tu es tout seul dans ton coin, sur ta serviette, entre l'assouplissement et la disparition.

Dans le même genre d'idées, j'ai fait dernièrement une pièce qui s'intitule *État liquide*, dont ma description serait la suivante : on est dans son bain et on entend les gouttes qui tombent du robinet. Dans ce bain on va rester toute sa vie parce qu'on n'arrive plus à en sortir : l'eau devient de plus en plus froide, les doigts de plus en plus ridés. Le liquide devient une espèce de formol, et soi une grenouille dans un bocal. On est alors dans un état d'écoute fortement lié à un état affectif ou un état d'âme un peu douloureux, proche du désœuvrement, qui contamine l'auditeur.

GD : Il est vrai que *Mur* met en avant la conscientisation d'un positionnement dans l'espace. Alors que dans la plupart de tes pièces tu adoptes la position du récepteur/enregistreur/spectateur, ici, on a l'impression qu'au lieu de t'effacer devant la parole des gens, tu es plus le centre de la pièce. C'est ta situation - topographique et psychique- au moment où tu enregistres qui est traduite, et qui se trouve, de fait, possiblement transférable à l'auditeur. Je pense à ce passage du *Côté des Guermantes* de Proust, où le narrateur est dans son lit avec les volets fermés et où il recompose mentalement tout ce qui se passe dehors à partir des sons environnants. Cette pièce concentre un peu ces types états.

DP : Je me rends compte que c'est peut-être ce qui rend mon travail un peu difficile. Je ne sais pas dans quelle mesure tout ce qui se trouve dans une pièce aussi courte advient à l'esprit et aux oreilles de l'auditeur. Parce que j'imagine qu'on peut juste la considérer comme une pièce de transition, quelques sons de gamins jouant au foot ou les clapotis dans une baignoire pour *État liquide*. Combien entrent dans cette dimension là ? Dans quelle mesure les auditeurs ont de l'empathie pour ce genre d'états ? Comme les pièces du disque *Rez-de-chaussée*, qui sont des commandes, expriment finalement des choses qui me sont essentielles, ce type de pièces dites de transition sont aussi fondamentales pour comprendre mon travail.

#### **- On le retrouvera**

DP : De la même façon qu'en musique deux sons très proches peuvent en former un troisième, deux récits parallèles ici, se chevauchent. Ce sont justement ces frottements qui m'intéressent, les préoccupations de ces deux femmes, ignorantes l'une de l'autre, se distribuant la parole, l'une au couplet, l'autre au refrain.

Le sifflement dans le fond est un exemple de la façon dont j'utilise un élément musical à des fins dramaturgiques : il est associé à une présence masculine qui forme un trio avec les deux femmes. C'est un son qu'on ne découvre peut-être pas tout de suite. Souvent, dans mes pièces, quand on chante, siffle ou appelle au loin, c'est qu'un

personnage intervient dans le récit : c'est un témoin à l'écart ou alors celui à qui l'on fait référence, implicitement ou non, « on le retrouvera ».

GD : Mais qui garde un statut différent, décalé par rapport aux autres personnages.

DP : Oui, parce qu'il n'a pas de texte, il reste muet.

### **- Robe longue et p'tite cravate**

DP : J'ai a priori peu de choses à dire sur cette pièce parce qu'elle concentre un peu tous les éléments que je n'ai pas forcément envie de mettre en avant : la nostalgie ou l'émerveillement. C'est l'exemple de ce qui peut offrir une vision de mon travail que je rejette : le côté « image jaunie ». Mais en même temps, ça reste une des pièces que je préfère, parce que je la trouve vraiment émouvante. J'adore son climat. Ce qui m'intéresse tout particulièrement ici, c'est la place du chanteur. Comme dans *On le retrouvera*, ce n'est pas seulement un chant, c'est « quelqu'un chante ». C'est un personnage dans l'action, le fou qui hurle à tue tête comme un chien sous la lune. Le chaman protecteur.

GD : C'est une pièce que je qualifierais de « touffue ». Il y a beaucoup de choses : la musique est très forte, très caractérisée, les paroles aussi et le chant derrière vient s'ajouter à tout cela.

DP : Oui, elle fait partie des pièces qu'on pourrait qualifier « première manière » : très riches en sons et faussement nostalgiques. J'ai dit « photo jaunie » mais c'est inexact, parce que la petite fille qui commente la scène répète « il y a » : c'est toujours au présent.

GD : Il y a pourtant quelque chose de tourné vers le passé. C'est très lié à la musique, peut-être, qui tend vers quelque chose d'un peu suranné.

DP : Ca m'agace toujours d'entendre parler ainsi de mon travail. Mais il faut que je l'assume. J'ai du mal parce que, par exemple, on pourrait dire, « ah... la musique d'accordéon ». Mais ce n'est pas de l'accordéon, c'est de l'orgue, que j'utilise parce qu'il produit un son de soufflerie. Alors, oui, ça connote peut-être un peu « passé », mais je veux absolument fuir ces clichés, les stéréotypes de l'image à l'ancienne, à la Doisneau, parce que ce n'est pas cela.

GD : Il y a de ta part une forte singularisation de ce passé, qui ne produit pas le même type de nostalgie que dans l'imagerie dont tu parles. Chez Doisneau, par exemple, il y a finalement peu d'appropriation possible, c'est une nostalgie « universelle », culturellement admise et partagée. Alors que là, il est possible d'y éprouver une subjectivité. Mais j'ai du mal à penser qu'au moment où tu crées cette pièce, tu n'es pas toi-même tourné vers le passé.

DP : Je sais que je suis dans l'affect, mais je n'essaie pas de « faire comme », de recréer « le bon vieux temps ». Si je court-circuite toute discussion sur l'idée de nostalgie c'est parce que j'ai vraiment besoin de revendiquer autre chose, de me décoller le plus possible de ce type d'esthétique. Du coup, j'aurai tendance à me défendre. Et puis, on a vu tellement de choses qui ont utilisé la nostalgie qu'aujourd'hui ça parasite tout discours, toute discussion intéressante.

Je dirai plutôt que dans la généalogie de mes pièces, celle-ci fait partie de ce qu'on pourrait appeler les « préhistoires », c'est-à-dire des pièces

qui racontent au présent un des passés « pré-historiques » possibles des personnages des autres pièces. Ça parle d'une scène qui pourrait se situer quarante ans en arrière, qui évoque donc potentiellement la vie de jeune fille de la vieille femme de *La journée*, par exemple. Dans les différentes temporalités de mon travail, entre le passé proche, le présent, ça représente un autre niveau : le passé lointain.

GD : Techniquement, as-tu quelque chose à dire de la façon dont tu travailles ce genre de pièces ?

DP : J'utilise des instruments à vents qui sont des orgues électriques avec une soufflerie. Ils m'intéressent dans le sens où ce qu'ils produisent est comparable à ce qui se produit dans la colonne de respiration d'un être humain, dans les bronches. Un instrument comme un organisme vivant qui gémit: c'est ce qui fait que cette musique relève de l'affect et du sensible.

GD : Pour revenir sur cette notion de passé, il n'y a pas que la musique : une fille qui parle au présent d'une photographie qui n'est pas de sa génération, et puis le chaman, qui chante *Les anges dans nos campagnes*, entre autres, qui n'est pas une chanson récente...

DP : Qui parle de photographie ? La petite fille n'emploie pas ce mot. Pour moi, c'est un commentaire en direct, à la Léon Zitrone. Concernant la musique, avant d'y ajouter du texte, je l'appelais *Mariage russe*, parce qu'il y a effectivement un climat proche des films soviétiques en couleur des années 50, un côté un peu féérique, ensoleillé et très populaire. Et puis je me souviens qu'à l'époque, je m'intéressais à l'idée paradoxale d'une musique de mariage très triste. Après, j'ai fait le pendant de cette pièce là, qui raconte un enterrement sur une musique de parade. Un peu à la manière dont Jean Vigo avait imaginé un film qui aurait présenté un enterrement en accéléré et un mariage au ralenti.

#### **- Les symptômes, Une douleur spéciale (-> La tête)**

GD : Ces deux pièces, *Les symptômes* et *Une douleur spéciale*, expriment une relation à la douleur totalement différente.

DP : Oui, c'est pour cela que je trouve étrange que tu les associes, comme si tu mettais *Une douleur spéciale* dans la catégorie des douleurs, alors que je la placerais plutôt dans la catégorie des pertes de mémoire, quelqu'un essaye de se remémorer quelque chose, comme dans *Le bout de la langue* . Et puis, ça n'est pas vraiment la douleur, plutôt ce qui peut être dérégulé dans notre corps. Je travaille beaucoup là-dessus en fait : la vie comme mécanique et le moment où cette mécanique se dérègle, tousse, s'enraye.

GD : Si l'on compare ces deux pièces, il y en a une qui me paraît bien plus angoissante, c'est *Les symptômes*, où une petite fille qui raconte un moment où elle est littéralement coincée par la maladie, tandis que l'autre me paraît beaucoup plus optimiste.

DP : C'est étonnant, celle qui t'apparaît moins grave, parce que racontée sous un mode un peu léger, concerne quelque chose de bien plus lourd : une des deux femmes dit qu'elle a failli en mourir. Alors que

l'autre pièce concerne des symptômes bénins : « j'ai chaud, j'ai mal à la tête ».

GD : Oui, mais le traitement est vraiment différent. Dans l'une le son de guitare est assez entraînant, il neutralise l'angoisse. A l'inverse, l'absence de musique dans l'autre rend la chose plus dure, plus rêche.

DP : Pas forcément, dans *Une douleur spéciale* la musique agit simplement pour moi comme déclencheur de réminiscence. Elle intervient pour relancer le récit, pour donner des coups de butoir à la mémoire. Dans *Les symptômes* cette angoisse est plus explicite parce cette fois c'est le débit de la parole qui joue le rôle de la musique, et particulièrement la répétition de certains fragments.

Il est vrai que cela change un peu la portée de ce qui est dit : le traitement que j'assigne à un matériau vient en donner une lecture qui n'est pas forcément induite, voire pas appropriée à ce matériau. C'est comme mettre un costume à des personnages à la façon de « Laurel et Hardy » quand ils se trompent de vêtements et intervertissent leur chapeau. Je joue souvent sur le décalage entre ce qui est énoncé et la façon dont je le donne à entendre, qui va jusqu'à le contredire ou en changer la lecture.

GD : Ça me fait penser à Truffaut quand il défend l'idée de « tourner contre le scénario et monter contre le tournage ».

DP : Oui, comment tourner une scène finale qui change la tonalité de l'ensemble du film ou même, à l'intérieur d'une séquence, apporter un élément qui la renverse, la décale : je travaille exactement comme cela.

GD : J'ai pourtant l'impression que ton travail relève moins du combat que de la transposition. Ton matériau de base est comme un liquide que tu renverses sur une table sans le laisser s'écouler naturellement. Tu vas le restreindre, le canaliser. Par exemple, cette petite fille qui raconte ses symptômes, on pourrait entendre ses rires, ou qu'elle dise qu'elle s'en est sortie et que ce n'était pas si grave. Mais non. A l'inverse, dans *Une douleur spéciale*, dont le sujet est peut-être plus grave, le ton des protagonistes et la mélodie de guitare qui l'accompagne donnent un résultat qui se rapprocherait d'un : « ouf, finalement la vie n'est pas si dure ».

DP : On peut parler de l'idée de contrainte si on parle de la connotation des paroles, mais non des paroles elles-même. Ma manière de travailler les sons ne me permet justement pas cela : je suis obligé de prendre les gestes sonores tels qu'ils me sont donnés à l'enregistrement, avec une certaine expression, un certain ton. Si j'essaie de prélever une phrase enregistrée dont j'ai besoin, en regard d'une autre, ça peut marcher sur le papier, mais une fois monté ça ne fonctionnera peut-être pas, simplement parce que ça a été dit d'une façon qui ne convient pas.

Je suis obligé de garder le mouvement d'une phrase tel qu'il a été enregistré : ainsi, dans *Les symptômes*, c'est le débit qui induit le procédé et la logique de la pièce. Le fait que la gamine débite ses phrases, avec ce côté haletant, a généré naturellement le rythme de la pièce.

GD : Ce rythme particulier est accentué par le fait que quand elle s'arrête de parler, le son ne continue pas. Ton montage est alors essentiel : les blancs forment des silences « pleins », qui ne semblent pas relever de l'hésitation. Ca amplifie l'effet haletant.

DP : La forme globale de cette pièce, sa logique et sa composition sont induites par la voix seule, son débit, sa précipitation. Comme si le personnage était cerné par plusieurs choses en même temps, qui sont ses symptômes. Quand elle n'est pas attaquée par la gauche, c'est par la droite, quand ça n'est pas devant, c'est derrière, etc. Tout cela a une forme très articulée, un rythme, une durée. C'est une suite de déclencheurs qui constituent en eux-même la musique de la pièce. Après, les silences dont tu parles relèvent plus d'une contingence technique que d'une volonté délibérée.

GD : Si ce n'est que tu aurais pu neutraliser cela, comme tu le fais sur d'autres pièces, avec un son ou un élément musical qui continue dans le fonds, qui fait le lien.

DP : Pour moi, la jonction existe tout de même dans le débit, dans cet enchaînement logique des phrases les unes après les autres. Les répétitions, les mises en boucle, interviennent après coup dans l'esprit de l'auditeur : on ne sent pas immédiatement la jonction avec ce qui est « déjà entendu ». La voix se précipite un peu comme des dominos qui tombent : tac .. tac... tac.... comme une machine qui débite des choses mais semble ne jamais s'épuiser. C'est violent à la manière d'un match de boxe : on prend des coups dans la gueule, de toute part, et ça ne s'arrête pas. Cela est induit par la façon qu'elle a de prononcer ses mots, de raconter cette histoire. Pour le récit de quelque chose d'anodin, il y a toute une violence à l'œuvre que le montage a pu révéler.

GD : Tu penses qu'une enfant, à son âge, être malade c'est anodin ?

DP : Je ne dis pas cela, mais dans les mots prononcés, ce sont des choses anodines. Ca reste de l'ordre du malaise plus que de la maladie.

GD : Pour moi, ce qu'elle raconte, au contraire, est vraiment de l'ordre de la torture. Le traumatisme infantile d'être indisposé peut être d'une certaine façon plus terrible que la maladie grave d'un adulte, qui lui a les épaules plus solides et pourra prendre plus de recul.

DP : Oui, c'est terrible pour elle parce qu'elle est le centre de gravité de tout cela. Mais après, dans une typologie commune entre les choses graves, mineures, ou anodines, ce fait là fait partie des choses anodines.

GD : Mais que peut-on juger objectivement ce qui est anodin et ce qui ne l'est pas à la place des autres ? C'est une question d'échelle. Qu'est-ce qui est anodin pour l'autre ? Qu'est-ce qui est au travail dans l'esprit de l'autre ? On ne le saura jamais : je crois que tes pièces parlent beaucoup de cela.

DP : Justement, ce qui m'intéresse, finalement, c'est qu'en partant de quelque chose qui pourrait sembler anodin, on va vers autre chose qui est de l'ordre du traumatisme.

GD : Que tu révèles de manière volontaire.

DP : Oui, mais de manière un peu ludique aussi. C'est une pièce qui n'a pas de durée précise : on entre dans un manège où l'on apprend à se faire peur. Ca commence par une phrase qui introduit le sujet puis le rythme s'emballa. A la fin, le rythme ralentit et on s'échappe, on quitte cette roue infernale. Ça reste un jeu dans lequel on peut entrer et sortir.



Il s'agit de mettre en marche quelque chose d'obsessionnel, qui peut rendre fou, mais qu'on peut quitter au bout d'un moment. Parce que je ne vais jamais travailler directement la folie ou le traumatisme, je vais rester à la lisière. Cette pièce là, je l'ai déjà fait durer pendant dix minutes : ça devenait un peu infernal, tout en restant un jeu.

GD : Cette notion d'« anodin » m'intéresse. Revenons-y. En tant qu'auditeur, ce qui est raconté ici ne me semble pas anodin parce qu'il s'agit de voix d'enfants. Comme dans *La tête* où deux enfants parlent d'une période où ils se sont volontairement ignorés. Chez des adultes, une telle situation peut être comique ; là, c'est toute la vie de ces enfants à un moment donné. Parce qu'ils vivent tout pleinement : quand la petite fille est malade elle n'est « que » malade. Alors qu'un adulte aura une vision globale de tout ce qu'il y a autour de lui, il peut relativiser.

DP : Oui, c'est le présent employé, qui est un présent de l'habitude, et aussi le cadrage resserré qui donne cette impression. C'est exact, quand mes deux personnages se font la tête, ils ne font que cela. C'est leur vie. Par ailleurs, le morceau *La tête* est aussi induit par la réalité : c'est effectivement un frère et une sœur qui habitent sous le même toit et qui ne se sont pas adressé la parole pendant plus de quinze jours.

GD : C'est aussi une question de rapport au temps. Les adultes savent que la vie continue après les moments difficiles, alors qu'un enfant n'a pas de vision de l'avenir. Donc, pour ces deux gamins, c'est comme une véritable guerre sans fin apparente.

DP : Ca n'est jamais anodin, c'est vrai. Mais quand je parlais de cela, je parlais d'une classification générale de ce qui est anodin et de ce qui ne l'est pas. C'est pour cela qu'il faudrait enlever le mot anodin, parce que je suis d'accord avec toi : il n'y a pas de grands ou de petits sujets.

GD : Je crois, par ailleurs, que c'est quelque chose qui est particulièrement lié à l'enfance. Tes pièces le montrent bien : c'est une période où l'on grossit tout, où, contrairement à ce qu'on dit parfois, tout est plus grave.

DP : Oui, ces récits dévoilent ce qu'il peut y avoir en germe de traumatisme, de gravité et d'horreur dans des choses apparemment banales. Ce sont des choses qu'il faut oublier ou dépasser pour continuer à vivre ou à grandir. Essentiellement, mon travail consiste justement à remettre le doigt dessus. Faire revivre à l'auditeur ce type de changement d'échelle dans la perception des événements. A travers mes pièces, je souhaiterais que, pour un moment, toutes les barrières qu'on s'est créées pour canaliser ces affects s'estompent : qu'on s'y replonge.

#### **- Tôt**

DP : C'est une pièce assez riche, elle contient tout un paysage sonore. J'aimerais d'ailleurs en faire une version sans paroles, avec uniquement ces sons : la soufflerie, la flûte, l'espèce de vague au lointain. Tout cela compose un paysage affectif qui ne fait pas référence à un paysage géographique existant.

*Tôt* appartient à une famille de pièces où plusieurs temporalités cohabitent. Un personnage dort et sa nuit dure deux secondes : mais dans cette faille, un autre personnage va s'échapper vers son paradis

terrestre. C'est l'imaginaire de l'un qui s'infiltré dans le sommeil de l'autre. Mon travail, qui ne concerne que des monologues ou des quant-à-soi, n'a d'intérêt qu'à partir du moment où j'arrive malgré tout à construire ou à signaler un minimum d'interconnexion entre les êtres. Mes pièces n'enferment pas les propos, elles montrent aussi de l'espoir : les connexions inconscientes entre les êtres.

La connexion, ici, réside dans un fait très simple : le récit de l'un va être déclenché par celui de l'autre ou s'intégrer dans la faille créée par l'autre. Comme dans *Il y a, ensuite* ou *Le visiophone odorant*, le texte, l'histoire ou le comportement d'un personnage, sans en être dépendants, peuvent être déclenchés, retenus ou intégrés dans le récit de l'autre. Ce n'est pas qu'un jeu formel : c'est une mise en perspective des existences.

GD : Pour moi, dans cette pièce, il y a le matin puis la nuit. Je fais donc un lien différent entre les deux récits : les deux secondes sont comme une annonce vers le paradis. C'est une pièce qui exprime ce sentiment rare, mais qu'on éprouve tous un jour, que le monde est beau tel quel, avec rien. C'est comme une prise de conscience plutôt qu'un sentiment.

DP : J'ai traduit un de ces moments qui nous appartiennent totalement. Que nous vivons et que nous ne devons qu'à nous-même. C'est le véritable quant-à-soi. Pour moi, ces moments de grâce sont souvent liés au matin, à l'aube. Je ne sais pas pourquoi.

GD : Peut-être parce qu'après le sommeil on vit souvent une sorte de renaissance. Il y a aussi un côté surexposé dans ce morceau : on a l'impression d'une blancheur, d'une sorte de pureté. Cela me fait penser aux récits de tous ces accidentés qui racontent leur retour à la vie après une mort clinique : un tunnel sombre puis la lumière. Ce morceau revient un peu à ça : « ça dure deux secondes la nuit », comme l'événement de la mort, puis une lumière blanche sur « le paradis terrestre ».

DP : Effectivement, on n'est pas loin de l'iconographie religieuse : la levée du jour. Moi, ça me fait penser aussi à des choses beaucoup plus triviales, qui font partie de mon univers et de mon imaginaire, par exemple la série télévisée *Ma sorcière bien aimée*. L'héroïne claquait des doigts et que tout se figeait autour d'elle. Elle faisait plein de choses pendant que les autres étaient immobiles. A la fin, elle claquait des doigts à nouveau et tout repartait normalement. J'ai souvent imaginé tout ce qui pouvait arriver dans les interstices du temps.

GD : Oui, cette pièce pourrait révéler qu'à l'intérieur des deux secondes de la nuit de l'enfant, une femme vit un « instant éternel ».

DP : A chacun d'y mettre son imagerie. D'ailleurs, c'est une pièce qui, avec la flûte, et tout ce paysage sonore fonctionne pour moi comme un déclencheur d'imagerie : que ce soit la religion, la mort... ou *Ma sorcière bien aimée*.

GD : Le fait qu'on entende la voix d'une femme d'un certain âge induit un certain type d'images. Le même récit avec la voix d'un jeune de vingt ans, pourrait peut-être faire « nuit blanche après cuite ». Alors que là, j' imagine une femme, mère de famille (ce qu'implique le « tout le monde dormait »), qui soudain jouit d'un moment de solitude, comme volé, gagné sur le quotidien. On peut subjectivement percevoir dans son discours un délice teinté d'une légère mauvaise conscience : ce n'est peut-être pas tout à fait bien, un peu égoïste.

DP : Oui, elle s'échappe. Elle semble gagner sur les autres sa petite part de paradis. Dans d'autres histoires, ce qu'on est en train de raconter pourrait en effet être associé aux plaisirs un peu coupables, au désir ou à l'adultère.

**- *Il dormait* (-> *Feu vert* -> *Je m'endors* )**

DP : *Il dormait* prolonge d'autres pièces sur le sommeil en déplaçant le regard, en prenant un autre point de vue : celui du témoin. On évoque un personnage qui dort, qui pourrait très bien être l'homme qui raconte sa façon de s'endormir dans *Feu vert* . Ou encore le gamin dans *Je m'endors* .

Cette pièce est aussi simplement l'histoire de quelqu'un qui ne s'est jamais réveillé. Le cadrage, en excluant l'avant et l'après de ce qui était raconté, rend le hors-champ inexistant et tout se concentre sur un objet en soi qui est : « Il ne s'est jamais réveillé ». Si cette pièce est si courte, c'est qu'elle concerne quelque chose de très précis. Il a fallu sept secondes pour le cerner. Ce rapport à la durée est essentiel dans mon travail. Je reviens régulièrement à des formes courtes, mais il faut alors faire attention de ne pas aller vers l'assèchement : l'économie de moyens est une méthode, c'est aussi un piège.

La structure de *Il dormait* en fait un petit objet rond, autonome comme chacune de mes pièces. C'est pourquoi je déteste qu'on parle de mon travail en termes de « bribes de phrases ». Ce ne sont pas des petits instants qui passent, des bribes ou des fragments, mais des objets finis et pleins. *Il dormait* est une pièce de sept secondes qui contient un monde.

GD : Oui, la base était une bricbe mais le résultat ne l'est plus.

DP : Là, le matériau se compose de quatre bribes qui n'ont pas le même statut : l'une est l'introduction, l'autre le développement, etc. Elles sont comme quatre gestes d'une chorégraphie. Le silence s'articule aussi par rapport à cette gestuelle. Dès lors, mon travail consiste à trouver à chaque fois une forme, une continuité à partir de quelques éléments apparemment disparates. Je peux chercher longtemps avant de parvenir à recoller les morceaux, trouver un rythme pour cerner un sujet. Arriver à : « il s'est produit quelque chose ».

GD : J'imagine qu'il est difficile de faire l'adéquation entre cette exigence rythmique et la continuité du sens des paroles. Par rapport à certains poètes qui vont travailler d'abord les intonations dont le sens découlera comme par miracle, toi tu gères les deux éléments en parallèle : tu poursuis aussi une narration plus ou moins déterminée.

DP : Oui, toute la difficulté consiste à trouver une cohérence à la fois formelle et sémantique à l'intérieur d'une pièce. Ce qui fait que je n'ai aucune idée si une pièce va fonctionner avant qu'elle soit complètement finie. Quand je reste dans la fragmentation ou les bribes, rien ne se produit, puisque rien n'a de lien avec rien. Parfois, je pourrais être obligé de placer une phrase qui ne va pas dans le sens de la pièce, juste pour continuer une gestuelle. Je ne le fais pas. Mes pièces achevées sont finalement celles qui ont réussi à surmonter ces embûches. Tout mon travail, c'est d'arriver à ce que l'auditeur se dise : « quelque chose s'est produit ». Sans avoir a priori de thèmes ou de sujets à aborder : ce qui est donné à entendre, c'est ce qui a réussi à émerger.

-  
**À portée de main**

DP : Dans cette pièce, tous les éléments, musicaux et sonores, vont dans la même direction. Il y a un point de départ, une sorte de noyau sur lequel sont accrochés les sons. Formellement, la pièce pourrait ressembler à ça : des fils, des objets linéaires et tendus qui progressent en même temps. Ce n'est pas forcément une intention que j'ai eue au départ, ça résulte de l'humeur du morceau. Comme on y parle de liens, tous les sons que j'y ai mis, de façon peut-être inconsciente, sont des liens qui vont d'un point à un autre. Avec à la fin la rupture du lien, qu'on coupe au cutter, c'est au moment où la guitare s'arrête net.

Quand je parle de personnages qui ont des relations les uns avec les autres, je me sens proche de ce qu'exprime cette femme quand elle parle des « liens invisibles comme une partie de toi ». Des liens, comme la télépathie, qui ne sont pas forcément exprimés ou verbalisés.

Pour réaliser *A portée de main*, j'ai repris une séquence déjà utilisée qui est une ambiance urbaine, un peu ralentie, une espèce de choc lointain, de rumeur. Ça exprime pour moi ce qu'on peut expérimenter quand on marche en été, au soleil, longtemps, le long d'une grande rue poussiéreuse dont le lointain est presque flou.

GD : C'est un son un peu industriel.

DP : En fait, ce sont des travaux dans la rue : des chocs au lointain et leurs échos. C'est un étrange jeu sur la perspective : un lointain qu'on a presque à portée de main parce qu'il est comme un mirage.

GD : Je trouve que cette pièce est très étrangement faite. Elle est plus ouverte que fermée, un peu éparpillée.

DP : Je ne crois pas. Au contraire, le début est comme une introduction, on allume le feu, ça prend et puis ça s'éteint : tout participe d'un même mouvement. Peut-être l'éparpillement se situe-t-il au niveau du sens. La relation entre les sons et le texte n'est peut-être pas évidente. Mais comme ça parle justement de liens invisibles qu'on est incapable d'exprimer, la forme reste cohérente avec les paroles : quelque chose de filandreux, une drôle de matière qui s'échappe.

GD : On parlait tout à l'heure des objets arrondis. Celle-ci ne l'est pas. La composition semble très différente des autres : tu es parti de quelque chose de plus étalé, cette notion de liens invisibles.

DP : Pour moi cette pièce suit vraiment un processus de transformation chimique, la formation ou la cuisson de quelque chose. Je suis assez content d'avoir fait une pièce qui se tient, qui a un corps. Elle est assez longue et très riche au niveau sonore et composition, bien qu'en même temps elle se refuse à exprimer quelque chose de précis.

**- Cette chanson (-> En partance -> La tête la première -> Il y a, ensuite )**

DP : Il y a ici deux éléments primordiaux qui se répondent : la musique et la voix. La musique est là pour donner des coups de butoir à la voix, elle relance le propos. Elle a le rôle du « ensuite ?... ensuite ?... », dans la pièce *Il y a, ensuite* . Cela donne un rythme particulier. La voix se

pose principalement à des moments clé, dans les reprises du rythme, mais parfois elle s'en décale, anticipe sur la mesure, la précipite, l'arrête ou la ralentit. Dans mes pièces, je joue souvent avec ce type de rupture, de relâchement, qui correspondent au mouvement de notre pensée. L'obsession, la recherche insistante, volontaire de quelque chose. Une recherche qui creuse mais ne trouve pas grand chose. Ce qui en sort, ce sont juste quelques éléments épars : « enterrement », « chanson », « copine ».

Ces paroles sont issues d'une séquence que j'avais laissé tomber parce je la trouvais trop explicite. En faisant entendre le mot « enterrement », j'avais peur d'ouvrir une porte sur quelque chose de trop pesant. Jusqu'à dernièrement, je me disais : je ne vais peut-être pas introduire ce vocabulaire là dans mon travail.

GD : Même si on devine de quoi elle parle, tant que ça n'est pas dit, le sens reste flottant, ouvert. Et d'un seul coup le mot enterrement nous donne la clé.

DP : C'est ce qui m'intéresse : au début tout paraît anodin et puis soudain le mot est lancé, et tout change. Comme si on versait une goutte d'un liquide colorant dans une baignoire et que tout à coup toute l'eau change radicalement de couleur. Le dosage des éléments, leur potentiel nuisible est vraiment quelque chose qui m'impressionne. Le mot enterrement est comme la petite pointe de l'aiguille qui fait exploser le ballon.

GD : Dans d'autres pièces, en revanche, ça ne cristallise pas. Dans celles qui concernent l'accouchement, *En partance*, par exemple, tu laisses le sens en suspens.

DP : C'est pour cela que *Cette chanson* a été longue à assumer. Longtemps je me suis demandé s'il fallait cristalliser les choses. Mais ça reste une question de dosage : je peux aller vers l'abstraction, mais je peux aussi bien retourner vers des choses plus narratives, plus directes. J'ai un peu rejeté une pièce comme *La tête la première* justement parce qu'elle aborde de façon un peu trop frontale le thème de l'accouchement (même si ça n'est pas dit explicitement.) Je l'ai redécouverte récemment et compris qu'elle avait sa place en tant que récit de la « préhistoire » de mes protagonistes. Elle évoque l'un des grands événements de leur vie : il y a les mariages, les accouchements, les enterrements. Alors là, je peux être explicite.

### ***En tête ( -> Cette chanson -> Une protection )***

DP : *En tête* est le pendant de *Cette chanson* . La musique, ici encore, est là pour donner des coups de butoir dans le cerveau du protagoniste. Des coups qui finalement ne débouchent sur rien puisqu'il n'a rien en tête. Avec la musique et les voix au lointain, le résultat n'est pas vide, mais l'ensemble reste dans un état non formulé, non verbalisé. Il n'en résulte que des éléments au statut indéterminé : un lointain, un souvenir éthéré, un songe. Voilà finalement ce que produit la trituration de ce cerveau : quelqu'un qui siffle et quelqu'un qui appelle au loin. Le son étrange que j'ai utilisé dans le fond, ce sont des ondes Martenot, que j'ai enregistrées comme on enregistre un bulldozer. Cet instrument peut produire une multitude de sons non instrumentaux : là, il donne l'impression d'un arc électrique qui se branche ou se déconnecte. C'est ainsi que j'ai construis cette pièce : une musique comme des

connexions de cerveaux qui pètent, des ruptures ou des mises en contact électriques de synapses.

GD : Parfois, dans tes pièces la musique appuie le propos, tandis que dans d'autres, elle l'en écarte, le tire vers un autre sens.

DP : Les musiques agissent dans mes pièces comme de véritables protagonistes des histoires. Elles ont une fonction dans le récit, et sont aussi concrètes que les paroles de mes personnages. Car ces paroles sont particulièrement concrètes : elles racontent un fait ou un état, et non des impressions ou des jugements.

GD : Sauf quand ce sont des opinions ou des croyances qui sont exprimées, comme « on a une protection », ou « il y a des liens invisibles ».

DP : La femme âgée qui parle de « protection », on peut lui concéder le droit de dire cela parce qu'elle a fait son temps. Elle a mérité d'avoir la parole du sage. De même que la femme plus jeune a suffisamment été présente dans d'autres pièces pour avoir le loisir d'exprimer qu' « il y a des liens invisibles ». C'est plus une question de personnages que de personnes. Mais ce ne sont pas des clichés : il faut aussi que ce qui est dit ait suffisamment de grâce, de projection et d'invention personnelle. C'est une sorte de philosophie de la vie que chacun se construit, un peu comme les épigraphes, la vie résumée en une phrase. C'est « leur philosophie ».

Gd : Quand on est jeune, ces idées sont des emprunts. Plus vieux, c'est quelque chose qui est intégré.

DP : Oui, on pourrait utiliser la métaphore de l'alcool : on distille une pensée toute sa vie et une petite philosophie en émerge par petites gouttes. Ce sont de telles choses, très pures et très concentrées, que je fais effectivement apparaître dans mes pièces.

### ***La surdité (-> Il dormait -> Quelqu' tiquettes )***

DP : *La surdité* est une de mes premières pièces. Elle joue avec l'idée de télépathie. Les sons en sous-couche renvoient à l'environnement dans lequel évolue une femme qui parle de sa difficulté à vivre sans comprendre ce que les gens disent autour d'elle. Je joue avec le direct de cet environnement qu'on entend au présent et l'indirect de la parole qui évoque cette situation. Comme si on présentait en même temps dans le même plan un paysage et celui qui le regarde. Cette distance mentale liée à l'évocation renvoie à la distance symbolique due à la surdité : elle est isolée au milieu des autres. A la fin de la pièce, j'avais besoin que les deux univers se rapprochent et communiquent de façon télépathique. Ses rires à elles sont très musicaux, elle semble littéralement chanter en ch eur avec les autres. Ses rires se noient dans ceux des autres : la communication est possible.

Cette pièce repose aussi sur le frottement entre le mot « entendre » et le mot « comprendre ». Elle joue avec ces mots comme avec des osselets, elle les fait frotter : entendre sans comprendre, comprendre mais pas entendre. Le thème évoqué, la surdité, est par ailleurs central dans mon travail. La surdité est représentative de tous les manques qui sont dus aux sens et à la perception. Le fait qu'on capte ou perçoive quelque chose de manière erronée ou lacunaire est une notion essentielle dans mon travail.

GD : Plus généralement, tu travailles beaucoup sur les handicaps, les empêchements.

DP : Oui, il s'y joue plein de choses qui sont proches de mon univers : entre le handicap, le manque de perception, la fabrication d'un univers, le fait que la communication instaure aussi un univers clos... Mais il faut que cela devienne une métaphore de quelque chose. Toute l'habileté consiste à rester dans un contexte suffisamment neutre pour qu'il y ait une sorte d'universalité des comportements et des postures. Quand la surdité devient une métaphore, quand on peut raconter une histoire de la communication à travers un protagoniste qui n'entend pas. J'aime bien qu'il y ait des échappées de sens, comme cela.

GD : Ce sont de telles échappées qui te rapprochent, d'une certaine manière, de l'univers fantastique.

DP : Je ne sais pas. Ce que j'aimais surtout dans la série « 4 me dimension », par exemple, c'était plutôt le côté parabole, allégories quotidiennes et enchanteresses, ce n'était pas vraiment le fantastique.

GD : Dans tes pièces, le fantastique naît tout de même avec des phrases du type « il ne s'est jamais réveillé ».

DP : Pourquoi ? Ce type de réflexion fait partie de la vie de tous les jours. Je crois que le fantastique m'intéresse moins que la mythologie. Dans l'utilisation que je fais de ce mot, une mythologie peut être simplement, comme dans *Quelqu'étiquettes*, de faire sa valise, mais comme Pénélope file son tricot : on est condamné à ne faire que  a toute sa vie. Ce personnage, la façon dont on peut résumer sa vie, c'est : « l'histoire d'une fille qui doit faire sa valise, mais qui ne partira pas. Elle en a été empêchée et a laissé sa valise dans un coin. ». Voilà, j'ai décrit un mythe.

Gd : Ces pièces-là me semblent mythologiques de manière macroscopique mais fantastiques à l'échelle microscopique. Prise avec une distance, l'histoire devient en effet métaphore de thèmes mythologiques. Proche, elle frise l'irrationnel. Le fantastique c'est le moment où la réalité dérape.

DP : Mais je m'arrête toujours au moment où ça pourrait d raper. Je ne vais pas aller au-delà.

GD : Oui, c'est exactement cela, le fantastique laisse planer le doute. Comme Théophile Gautier rêve que sa momie recherche son pied et le retrouve sur son bureau. C'est le fantastique tel que le définit Tzvetan Todorov : on reste dans le réel, mais il y a doute sur le réel.

DP : Je crois que je crée du fantastique quand, par exemple, je décide, dans *La surdité* de faire communier le rire de la vieille femme avec les autres personnages. Je suis là pour réaliser ce rapprochement que la vie ne nous donnera pas. Ca peut paraître crédible, mais c'est un miracle, l'accord parfait entre plusieurs choses. Ce miracle est indispensable pour qu'il y ait une certaine tension. Mes pièces n'existent que par  a. Et c'est très fragile. Dès que ce miracle disparaît  a redevient des rushes, du documentaire, des bribes de réel sans plus.

**- Fringale (-> Il dormait -> Quelqu'un est tombé -> Par terre )**

DP : J'ai déjà parlé des liens invisibles qui existent entre mes pièces : comment un récit peut se déplier, progresser et finalement s'inventer lui-même de pièces en pièces. Il y a par exemple dans *Fringale* une phrase que je trouve très importante bien que prononcée de façon anodine, c'est : « je tomberais facilement ». Pour moi, ça renvoie directement à *Quelqu'un est tombé* et *Par terre* . Dans ces pièces-là, quand on dit « quelqu'un est tombé », ce quelqu'un, finalement, pourrait vraiment être le personnage de *La fringale* .

GD : Ça rejoint cette idée de cohérence et de globalité dans ton travail : tes pièces fragmentaires créent ensemble un univers qui a une histoire et des rebondissements.

DP : C'est un point très important, parce qu'une phrase comme « quelqu'un est tombé » prend beaucoup plus de force quand elle peut être associée à une personne identifiable. Dans une logique dramaturgique, on sympathise avec le sort de quelqu'un quand on l'a vu exister. Donc : ne jamais renvoyer à l'idée d'un quidam.

Pourtant, ces liens là n'existent pas a priori. Chacune de mes pièces démarre de zéro, existe en elle-même et pour elle-même. Ce qui se travaille dans une pièce est déjà suffisamment complexe. Ce qui fait que j'ai confiance en ces liens, c'est donc justement que je ne les fabrique pas de façon extrêmement consciente et déterminée. S'ils surviennent, c'est que c'était nécessaire. J'aime que ce rapport existe par lui-même : même sans moi.

### **Le bout de la langue (-> Mur )**

DP : C'est pour moi une pièce emblématique. « Le bout de la langue », pourrait d'ailleurs être le titre générique de toute une partie de mon travail. A priori, je n'ai pas grand chose à développer ici, parce que tout est évident : le processus mental en route, la parole prise au piège par le dysfonctionnement de la mémoire...

GD : C'est une pièce extrêmement fragmentée par des silences qui sont artificiels et ne relèvent pas de l'hésitation. En utilisant le langage du cinéma, je dirais : cette pièce n'est pas raccord. Pourquoi ?

DP : Ca dépend à quel volume on la diffuse. L'idéal est de la diffuser à volume « humain », de telle façon que le silence puisse être justement perçu comme le silence de quelqu'un qui se tait. Ça fonctionne aussi parce que les états successifs de sa pensée sont logiques, sinon, on rejetterait cette pièce.

GD : Pourtant, quand tu pratiques ce montage-là, tu densifies les silences qu'il pourrait y avoir dans sa pensée. Tu rends donc plus aiguë l'expression de son hésitation.

DP : Tu veux dire que les silences que je crée au montage explicitent les pauses de sa pensée comme de vraies failles ? Oui, peut-être. Les failles de la mémoire. Idéalement, j'aimerais qu'il y ait quand même une ambiguïté, que l'auditeur puisse choisir. Qu'on puisse percevoir ces silences comme le personnage lui-même qui arrête le temps. Mais dans un morceau, je dois aussi m'efforcer de garder une continuité gestuelle, un cheminement qui ne soit pas arbitraire.



GD : Oui, cette continuité peut fonctionner en misant sur une persistance auditive comme il y a une persistance rétinienne.

DP : En effet, je joue avec cela. D'une certaine manière, j'aurai aimé que mes pièces me soient données telles quelles, que je n'aie pas besoin de montage. Mais il se trouve que la vie ne donne pas cela, il faut travailler pour l'obtenir. Mon travail de montage consiste donc parfois à faire comme si j'avais obtenu les choses telles quelles. Par ailleurs, j'aime l'effet esthétique du cut et du silence intégral. C'est un peu l'angoisse du vide total : la disparition subite de quelque chose.

GD : Ce que tu me dis me fait penser que finalement tes paroles ce ne sont pas tant en suspens que stoppées dans leur course.

DP : Je me mets toujours à la place de l'auditeur qui ouvre ou ferme son attention. Comme ce que je disais pour *Mur* : j'écoute, je referme. En effet, quand on n'entend plus rien, c'est qu'on n'écoute plus, et non pas que la bande s'arrête. Quand la parole reprend, on se dit « ah oui, c'est vrai, il est encore là... » Les secondes qui viennent de s'écouler ont servi à ce que cette phrase émerge et rappelle soudainement la présence d'un personnage, alors qu'on était déjà parti ailleurs, qu'on avait changé d'histoire ou de train.

GD : Peut-on considérer *Le bout de la langue* comme l'amorce d'autres pièces type *Exhalaisons*, où tu as été plus loin en ne gardant que les sons non verbalisés.

DP : Oui, *Le bout de la langue* est une pièce charnière. Elle a explicité ce qu'il pouvait y avoir en creux dans mes autres pièces. Elle reprend de façon directe ce que d'autres morceaux ne prennent pas le temps de montrer. Elle n'utilise que des termes génériques qui concernent le travail de la mémoire mais cette fois sans contenu, prétexte ou anecdote. Le cadrage ne garde que cet essentiel, il abolit le contexte en ne montrant qu'une partie du geste. En image, se serait: ne représenter que le bras qui tombe, mais que le bras tombe pour saisir un verre, une pelle... peu importe.

#### **- Risque**

GD : On a ici un bégaiement volontairement accentué par le montage et le silence.

DP : Je n'aime pas beaucoup cette pièce, mais elle est intéressante parce qu'elle explicite une méthode. Comment au montage lutter contre l'enregistrement. Mon travail n'est pas de jouer les porte-parole d'une personne ou d'un discours, mais plutôt de cadrer sur un geste vocal ou un moment de pensée particulier. De cette manière, je ne vais pas forcément rendre service à mon personnage. Dans cette pièce, c'est une façon légèrement ironique de pointer la difficulté d'énoncer quelque chose. Je le regrette. C'est aussi un jeu formel sur la précipitation, la vitesse, l'emballement d'une parole. Je cadre sur la parole en tant qu'activité organique ou mécanique, comme si je faisais un film sur une machine, comment un mot émerge d'une machine.

Quand je fais un montage, comme tu le disais tout à l'heure, je le fais en effet contre l'enregistrement. D'autant plus lorsque, comme ici, dans ce CD *Rez-de-chaussée* je n'ai pas fait moi-même l'enregistrement. Mais dans mes autres pièces, tout cela serait au service de quelque chose : c'est exactement ce qui manque ici.

### - *La centrifugeuse* (-> *Exhalaison*)

DP : Voilà un morceau qui n'a aucun alibi, aucune justification. Il fait partie de ce que j'appelle les pièces muettes, sans texte. Je me rends compte que dans mes catégories de pièces, entre les paraboles, les récits, les allégories, les états... il y a aussi les états d'âme. Celle-ci en fait partie, comme *Exhalaison*. Des pièces étranges entre deux eaux, qui n'ont pas de localisation particulière. Il s'agit juste de décrire un état au moyen d'un son. Pour *La centrifugeuse*, voici ce que ça donne : deux notes tellement contiguës qu'elles se frôlent. Dans mes pièces, je peux jouer avec un vocabulaire sonore formé par une foule d'états vocaux : le chant, le sifflement, le cri, la voix qui frise l'extinction. C'est un morceau qui est resté longtemps inachevé, parce que je ne lui trouvais pas de paroles, un texte à porter, jusqu'au jour où j'ai décidé : voilà, il est fini, tel quel.

GD : On a l'impression ici d'une sorte de médiumnité, quand notre voix ne nous appartient plus.

DP : Oui, comme chez les ventriloques. Le corps est l'organe médiateur et mécanique d'un esprit qui cherche à s'exprimer.

Je sais que ce type de morceaux touche chaque auditeur différemment, en remuant parfois des choses bizarres. La question pour moi est toujours : qu'est-ce qui se passe pour l'auditeur ? Quelle est sa place ? Son rôle ? Là, il s'agit de suivre un chemin, tout en étant cerné. C'est une traversée. Un couloir. Le bruit d'orgue, ces deux notes qui se frisent, c'est le chemin. Les voix sont les apparitions sur le côté qui nous frôlent les épaules. On marche les yeux fermés, on a peur, mais il y a un son qui guide. Il y a aussi des sons sous-terrains comme les coups de pelle.

### - *Fatigue* (-> *Tôt*)

DP : *Fatigue* est une pièce à part, pas par rapport à son contenu ou à sa forme. Dans son contenu, elle se trouve reliée à plein d'autres qui concernent l'énonciation d'un état, comme la fringale, l'épuisement, le sommeil. Par rapport à sa forme, elle rejoint les pièces où deux temporalités rivalisent. Elle montre comment, en comptant de un jusqu'à cent on peut réduire, de façon violente, la parole ou l'existence de l'autre à rien. Je m'intéresse à la façon dont une voix comptabilisant des choses vient relativiser ce que l'autre est en train de raconter, dans le sens d'une annihilation ou au contraire d'une révélation. Comme avec les deux secondes dans *Tôt*. Pour moi, il y a toujours ce jeu là dans la cohabitation de deux vitesses : l'une peut révéler l'autre, la porter comme un tremplin, mais aussi la rendre dérisoire ou la faire disparaître.

GD : En quoi est-elle à part ?

DP : Ce qui distingue vraiment cette pièce, c'est son côté « tout est dit ». Je ne peux rien mettre avant ou après. Peut-être parce que c'est celle qui frise de plus près l'idée de la mort. Si dans *Tôt* il y a la description du rivage de la mer, ici, c'est la description d'un rivage qui est l'approche de la mort. Cette pièce évoque comment, dans l'épuisement, on arrive petit à petit à la mort. Épuisement de 1 jusqu'à 100. La mort, c'est la centaine. Après, on a plus forcément envie de raconter ou de faire entendre quoi que ce soit. Je sais que cette pièce existera toute seule sur un disque. Même si elle ne dure qu'une minute.

C'est une pièce qui a une faculté à faire taire. On peut au moins lui laisser ce privilège là.

GD : La mort est un thème assez présent dans ton travail, mais toujours de manière sous-jacente, indirecte.

DP : Peut-être parce que j'évolue aussi dans le domaine de la musique, j'ai l'étrange impression qu'évoquer de façon plus ou moins directe la mort est quelque chose qui m'est interdit. En littérature ou en cinéma on peut plus facilement aborder ces choses là. Moi, je suis finalement dans un art proche de la « chanson », mes pièces sont assez courtes. Du coup, j'ai du mal à en rendre publiques certaines que je trouve assez graves. Je me dis que j'outrepasse un peu mes droits. Il faut aussi que je me batte avec ce côté « divertissement » souvent lié à la musique.