Skén&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

3 | Automne 2015

Les écritures dramatiques & la radio

Entretien avec David Christoffel

Propos recueillis par Julie Trenque

David Christoffel et Julie Trenque

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1214>

DOI : 10.4000/skenographie.1214

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2015

Pagination : 53-65

ISBN : 978-2-84867-537-4

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

David Christoffel et Julie Trenque, « Entretien avec David Christoffel », *Skén&graphie* [En ligne], 3 | Automne 2015, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1214>

Presses universitaires de Franche-Comté

ENTRETIEN AVEC DAVID CHRISTOFFEL

PROPOS RECUEILLIS PAR JULIE TRENQUE

Né en 1976 à Tours, David Christoffel travaille sur les rapports entre poésie et musique. Sa thèse à l'EHESS (à paraître en 2015 aux éditions MF) s'intéresse aux mentions verbales sur les partitions d'Erik Satie. Il a composé une dizaine d'opéras parlés et a notamment collaboré aux « Passagers de la nuit » de France Culture. Chroniqueur de la Matinale de France Musique aux côtés d'Alex Taylor, puis de Christophe Bourseiller, il est aujourd'hui producteur de « Radio Thésards » pour France Culture Plus et collaborateur de l'émission « Le Labo » d'Espace 2 (Radio Suisse Romande).

Ses productions sonores, performances et publications sont recensées sur la page <http://www.dcdb.fr/>.

Julie Trenque : Comment définiriez-vous la fiction radiophonique par rapport au documentaire ?

C'est une question à laquelle on peut répondre de façon complètement formelle ou générique, ou bien en termes d'espaces et de lieux de programmation, ce qui n'est absolument pas neutre car cela agit sur les genres. Si on prend l'exemple de France Culture, le documentaire est à 17 heures et la création radiophonique à 23 heures. Le créneau horaire va modifier la réception, mais aussi la pratique de production. Lorsque j'ai fait un documentaire pour *Sur les docks*, qui s'appelait « Quel lieu pour être vieux ? »¹, on m'a demandé de prendre garde à ne pas faire un atelier de création – sous-entendu, ne pas faire de la création radiophonique. Derrière la boutade, il y avait

¹ David CHRISTOFFEL, « Quel lieu pour être vieux ? » (réalisation Marie-Laure Ciboulet), *Sur les docks*, France Culture, 2012.

bien des éléments formels. Il s'agissait, par exemple, de ne pas faire porter la consistance d'une séquence sur le seul jeu formel, ce qui serait strictement de l'ordre de la création radiophonique, et qu'on ne s'autoriserait pas dans le documentaire. Le documentaire vise une question qui a une consistance sociale, identifiée, là où la création radiophonique a le droit de traiter avec des questions qui seraient tout à fait philosophiques, ou abstraites. On a là une liberté du rapport à l'objet qui se situe à un autre niveau, même si je revendique que la création radiophonique rencontre les questions sociales mais puisse les traiter d'une manière alternative, éditorialement inédite, plus intégralement réflexive et donc créative. Je pense qu'il faut se méfier tout de même de ne pas recouper les systèmes de genre au point de complètement recouvrir les pratiques et de les enfermer dans leur genre. Cependant, si on ne fait pas cet effort de penser les genres différemment, le genre dominant, qui est l'information, prend complètement le dessus.

Vous placez le documentaire dans la case information ?

Il négocie violemment un espace de liberté par rapport à l'information, en imposant des formats qui sont extrêmement longs par rapport à ce que l'information autorise. Il épouse la déontologie journalistique en adoptant certains de ses codes, mais assume une liberté formelle. Celle-ci ne va cependant pas jusqu'à la création radiophonique, qui consiste à s'affranchir des codes du journalisme, à travailler la forme autant que le fond.

Où situeriez-vous précisément la limite entre documentaire et fiction radiophonique ? Ce n'est pas si évident : régulièrement les documentaires intègrent des éléments, des effets sonores, des montages de voix, qui relèvent de la création...

Pour moi, cette limite est problématiquement dans le statut narratif qu'on donne à la voix du témoin : c'est sûrement là où tout se joue. Les citations de films, que l'on peut trouver typiquement dans un documentaire et non dans un reportage, consistent à prendre la fiction reconnue comme fiction à témoin. On promet ainsi d'enrichir et de rendre plus subtile la façon de dire les faits réels, avec des outils audiovisuels. Mais il me semble que cela joue à un autre niveau lorsqu'on essaie de travailler sur ce que c'est que

quelqu'un qui parle, qui fait de la narration. C'est typiquement à cela que je m'intéresse : les docufictions, qui sont des fictions réalisées avec les outils et les codes du documentaire. Chez Christophe Deleu², cela consiste à prendre une intrigue un peu fictionnelle, qui ne le dit pas tout à fait, et à jouer quelque chose de l'ordre de la fiction, avec les moyens techniques du documentaire. Avec *Norma, affaire criminelle*³, je me suis amusé à cela, mais avec une intrigue ouvertement fictionnelle. Le livret de l'opéra de Bellini permettait, outre les jeux avec la partition originale, une création autour des personnages qui sont, étrangement, des personnages de fiction. Ce qui m'intéresse dans cette façon d'intriquer la fiction et le documentaire, c'est faire entendre que la figure du témoin est une figure fictionnelle, qui émerge de la façon de produire de l'information. De ce point de vue, le genre informatif est pétri de narration, et je cherche à faire résonner cela, par sensibilité poétique. Le paradoxe, c'est que je fais de la poésie essentiellement par refus de la fiction, par désœuvrement ou incrédulité totale quant à sa capacité à émerveiller le monde, et c'est ça qui me conduit à pratiquer la fiction autrement, c'est-à-dire de façon complètement inversée par rapport à la fiction construite par l'information.

Du côté de Christophe Deleu, il y a aussi une question de pacte d'authenticité par rapport aux auditeurs. Parfois, il s'agit de fiction cachée : dans ses docufictions, la part fictionnelle n'est pas forcément assumée dès le début, cela reste assez flou et le jeu se nourrit de cette ambiguïté. Dans vos créations, la question ne se pose pas, on sait directement qu'on est dans le domaine de la fiction.

Je pousse le montage un peu plus loin et le protocole de départ est d'afficher des personnages de fiction qui sont connus comme tels et réinstallés. Christophe Deleu reste dans l'écriture documentaire, ce qui est assez prodi-

² Docteur en sciences politiques à l'Université de Lille 2, Christophe Deleu est Maître de conférences en Sciences de l'Information et de la Communication à l'Université Robert Schuman de Strasbourg. Il est également membre du GRER (Groupe de Recherches et d'Études sur la Radio) et producteur délégué à France Culture, pour laquelle il a conçu plus d'une cinquantaine de documentaires.

³ David CHRISTOFFEL, « Norma, affaire criminelle » (réalisation Angélique Tibau), *Les Passagers de la nuit*, France Culture, 2010.

gieux ; il ne dévie pas, comme s'il se restreignait pour ne pas faire de la création radiophonique. Pour ma part, en général, cela reste de la création radiophonique, mais qui utilise la fiction comme levier critique dans l'exercice de l'interview. Je n'ai pas, c'est vrai, de plaisir à faire croire, à jouer avec l'authenticité, alors que chez Christophe Deleu l'ambiguïté est constitutive de l'exercice, il faut qu'il y ait doute. D'ailleurs, il m'est arrivé dans un colloque de musicologie, d'entendre une conversation entre deux musicologues qui s'émerveillaient qu'on puisse enfin aspirer les voix. Il s'agissait en fait d'un docufiction de Deleu sur les aspirateurs de voix. J'ai fait un démenti mais après une certaine hésitation. Lorsque c'est si bien construit, je pense que cela mérite d'être cru. L'enjeu n'est pas d'avoir fait un documentaire avec de la fiction, mais de se dire que l'écriture radiophonique le permet. Le problème est que l'on croit tout ce que disent les informateurs, mais de questionner les codes d'écriture.

Vous travaillez beaucoup sur la création collective, en faisant intervenir par exemple des élèves de l'école des Beaux-Arts de Cherbourg⁴, des professeurs du Conservatoire de Paris⁵, ainsi que des détenus de la prison de Fresnes⁶. Vous semblez leur laisser une grande liberté dans la construction de la fiction. Êtes-vous dans une démarche de coécriture avec tous ces gens ? Quels rapports entretenez-vous avec eux ? Comment préparez-vous cela en amont ?

Le degré de préparation varie beaucoup d'un exercice à l'autre. Dans *Heureux qui comme*⁷, par exemple, le montage a été intégralement réalisé après toutes les prises de son. Il n'y avait pas d'anticipation de la forme radiophonique au moment de l'enregistrement. Je dirigeais des ateliers d'écriture dans le cadre d'une résidence à la prison de Fresnes, et quand j'ai commencé les enregistrements, je n'avais pas l'idée d'un atelier de création.

⁴ Workshop création radiophonique à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Cherbourg, mars 2010.

⁵ David CHRISTOFFEL, « Meurtre au Conservatoire » (réalisation Antoine Courtin et Catherine Prin-Le Gall), France Musique, 2012.

⁶ David CHRISTOFFEL, « Heureux qui comme » (réalisation Angélique Tibau), *Atelier de la création*, France Culture, 2013.

⁷ *Ibid.*

J'ai conçu le projet seulement au bout de quelques mois. En ce qui concerne le workshop à Cherbourg, c'était la première fois que je réalisais un projet à la fois participatif et fictionnel. L'idée était de monter ensemble une espèce d'opéra radiophonique avec des moyens documentaires. Tout reposait sur un jeu d'association : répondre à des interviews et en même temps participer à une fiction ; une manière de saisir, en y participant, quel écart monstrueux il peut y avoir entre être témoin pour un journal télévisé et l'être dans un jeu de fiction. Il me semble que la responsabilité est infiniment moins importante et le discours plus honnête. Dans le cas de *Meurtre au Conservatoire*, c'est encore très différent parce qu'en termes de répartition des responsabilités, je n'ai pas totalement préconçu l'orientation de l'intrigue. Il s'agissait d'un feuilleton en 20 épisodes dans la matinale de France Musique, durant le mois de juillet 2012. Je produisais au fur et à mesure.

En lien avec les médias, dans une perspective d'expérience transmédiatique ?

Oui, et je devais orienter la narration en fonction des matériaux que je pouvais capter. J'avais construit une trame de base autour d'un meurtre, et je collectais ensuite des témoignages au sein du Conservatoire de Paris, avec des vraies personnes du Conservatoire qui conservaient leur statut au sein de l'intrigue. Je les faisais témoigner en assumant qu'il s'agissait d'une fiction, et les auditeurs étaient tenus au fait de cela, mais comprenaient assez vite que les interviewés étaient le véritable professeur de flûte, le véritable maître de composition, le véritable directeur... La co-construction était telle qu'elle était corrélée à une forte déresponsabilisation de tout le monde. Je perdais également la responsabilité de l'évolution de la narration, étant donné que je construisais la fiction en fonction des témoignages recueillis. La lucidité du protocole, avec l'implication de Twitter (la création de faux comptes pour les personnages du feuilleton.), du site dédié sur Francemusique.fr, tout ce jeu-là prenait finalement le dessus sur l'histoire et la narration finissait par plonger dans une complexité folle. Elle devait compter moins que tout le jeu transmédiatique et le côté décalé du protocole. La co-création ne se trouvait pas seulement à l'échelle des individus qui témoignaient, mais aussi à celle des gens qui participaient aux votes pour diriger l'enquête dans une direction ou une autre.

Votre *Werther vu par les enfants*, qui reprend le principe du téléphone arabe a été le lieu de divagations d'une grande originalité.

Tout l'intérêt réside dans le fait qu'ils reconnaissent et font entendre qu'ils disent n'importe quoi dès lors qu'ils disent une histoire. Je trouve intéressant ce contact avec le n'importe quoi. La parole, qui est censée être le talent de la mise en ordre des pensées, est aussi une mise en désordre. Il y a un potentiel chaotique dans le discours. Le téléphone arabe et les intrigues d'opéra sont spécialement propices à cela. Lorsqu'on mène les histoires quotidiennes sur un terrain un peu chaotique, on finit par se demander si ce ne sont pas les faits eux-mêmes qui sont chaotiques, alors que, dans le cas de *Werther*, l'histoire est à peu près connue ou, si on ne connaît pas le détail des faits, la patte narrative est familière.

Vous travaillez sur les rapports entre la musique et la parole, en lien avec le langage poétique. En quoi votre formation de musicologue influence-t-elle votre rapport au médium radio et à la création radiophonique ?

Je dirais que c'est plutôt l'inverse. Faire de la radio a changé ma façon de pratiquer la musicologie, au sens où mon orientation dans la musicologie s'est vraiment focalisée sur les théories de l'énonciation, et cette focalisation était sûrement le fait de la pratique quasi quotidienne de la production radiophonique. Cependant, la sensibilité poétique à des objets partitionnels m'a mené à assumer, dans le champ de la radio, de découper des énoncés sur une musique qui coule et finalement de faire porter une consistance quasi narrative à la partie musicale, quitte à la lâcher et à ne pas chercher à ce qu'elle soit nécessairement tout entière dans la partie verbale.

René Farabet parle de « scène mentale » pour décrire l'écoute radiophonique, Christophe Deleu dit privilégier la question de l'image à la radio. Quant à vous, vous évoquez la notion de « décor sonore qui ne saurait se réduire à une simple substitution d'une ambiance sonore à une ambiance visuelle ». Doit-on comprendre que vous prenez vos distances par rapport à la toute puissance de l'image ?

Ce qui m'intéresse vraiment dans la radio, c'est justement de ne pas faire du cinéma, et même de creuser la différence de potentialité entre le micro et la caméra. J'avais demandé à une comédienne qui intervient dans les fictions de France Culture, la manière dont elle se représentait le micro. Elle m'avait répondu que pour elle il s'agissait d'une caméra sonore. Je ne suis pas du tout d'accord avec ce point de vue, j'essaie de travailler contre cela car ce qui m'intéresse précisément est de voir ce que le micro permet que la caméra ne permet pas.

Il s'agirait sinon d'une sorte de cinéma tronqué ?

Absolument. Ou alors ce serait un cinéma par le son. C'est pour cette raison que je me distancie de cette histoire de scène mentale, de ces références au visuel de façon générale. De fait, quand j'ai abordé la question du décor sonore, je l'ai fait d'une manière ouvertement critique. Je me suis intéressé aux débuts du théâtre radiophonique pour comprendre à quel point il pouvait être, ou non, superposable à l'opéra lyrique. J'étais invité à une journée d'études sur Catherine Kintzler⁸, spécialiste notamment de Rameau, et mon objectif était de voir ce que la création radiophonique pouvait répliquer à ces façons de modéliser l'opéra, qui est quand même l'un des dispositifs de rencontre entre texte et musique et qui constitue quasiment, de ce point de vue, un genre concurrentiel de la radio. J'ai découvert un texte de Paul Castan, paru en 1932 dans *Comœdia*, qui développait la notion de mise en ondes, notion qu'il a inventée. Celle-ci est régulièrement utilisée dans le monde radiophonique comme l'un des outils de magnification du son qui irait vers un pouvoir de suggestion, de sollicitation, d'imagination et qui rendrait la radio en mesure de rivaliser avec le cinéma. À mon avis, cette tentative de rivalité ne devrait pas être son souci. Paul Castan affirmait : « Le "décor sonore" a pour but d'"inciter la fantaisie de l'auditeur" et de "créer des images visuelles" par l'intermédiaire de bruits, de musique, de paroles

⁸ David CHRISTOFFEL, « Orphée au micro » (présentation d'expériences radiophoniques), Journée Catherine Kintzler au CMBV, octobre 2012. À la suite de cette présentation, a été produit « Rameau radiostar » (réalisation Angélique Tibau), *Atelier de la création*, France Culture, 2014.

ou de chants. »⁹ En se disant metteur en ondes, il compare ce rôle à la lumière sur un plateau de théâtre. Il assume donc la comparaison avec le visuel. « Au théâtre radiophonique, j'encadrerai la même scène de la façon suivante : se mêlant au texte, un chant de rossignol ; au loin très douce, la brise et des cloches ; en surimpression sur le tout : Le clair de lune de Beethoven. Le rossignol, la brise et les cloches seront mon décor ; Beethoven sera la lumière. Je remplacerai la sensation lumineuse par une sensation identique sonore. Tout l'art radiophonique doit tenir dans cette formule : substituer l'ambiance sonore à l'ambiance visuelle. » J'ai essayé de reconstituer tout cela : en guise de scène d'amour, un dialogue de *Gossip girl*, avec tout ce qu'il peut y voir d'arrachement et de surfait dans la passion, que l'on peut trouver aussi dans l'opéra classique. Pour moi, c'était un exercice de style, la langue qui se subordonne aux inflexions métriques et mélodiques de la musique, comme si le montage avait des demandes. Au moment d'insérer le dialogue, il a fallu que je le découpe pour qu'il corresponde aux inflexions de la musique, et donc pour permettre à la musique d'accéder à une fonction poétique, selon Castan ; pour que Beethoven occupe le rôle d'illuminer la scène. Fallait-il découper le texte pour cela ? La musique tire son drame de s'entendre devenir structurante de la prose, mais dans le même temps c'est la musique qui prend le rôle dramatique, induisant l'étrangeté : le dialogue devient un peu glacé, plus cadavérique que dans la réalisation originale de la série, qui avait privilégié une nappe sonore au piano avec laquelle le dialogue assumait son rythme de l'intérieur. Le drame n'est plus au même endroit, l'exercice de style devient ironique et bizarre et déclenche un rire un peu tragique. Lorsqu'on regarde *Gossip*, on peut bien sûr être critique à ce moment-là, prendre de la distance, mais on ne rit pas, cela n'en est pas drôle pour autant. Dans l'autre montage, Beethoven rend la séquence drôle, parce que cela gonfle le drame à un endroit où il est rien d'autre que gonflé.

⁹ Paul CASTAN, « Comment je comprends le théâtre radiophonique et sa mise en ondes », *Comœdia*, 16 décembre 1936, cité par Justine MARTINI, « Le théâtre radiophonique dans *Comœdia* entre 1932 et 1936 », *Le Son du théâtre* I. Le passé audible, Théâtre/Public, p. 84-87.

Dans l'un de vos travaux sur la musique dans le documentaire radio¹⁰, vous affirmez ne pas assumer vraiment la différence entre pièce radiophonique et pièce électroacoustique. La première reposerait sur la narration et la seconde sur la narration de la musique.

J'en débats parce que la question de la distinction entre les deux me paraît importante quant au statut de la musique. J'aimerais cependant parvenir à mettre la musique dans une position qui rende ce débat nul, parce qu'il me paraît un peu stérile. En affirmant « Les compositeurs se posent la question de la dramaturgie, sans la nommer ou en confondant ce terme avec narration ou narrativité. Ils ont une certaine désinvolture par rapport au contenu du matériau, ce qui n'est pas du tout le cas d'un créateur radiophonique »¹¹, François Bayle laisse entendre que le compositeur électroacoustique fait reposer la dramaturgie sur la musique, ce qui est un peu un tour de force parce qu'il resterait à définir ce qu'est une dramaturgie musicale qui n'aurait pas de référent verbal. Il s'agit là d'un problème esthétique ancien et pas vraiment résolu. Luc Ferrari, lui, utilise le mot allemand *Hörspiel* pour parler de théâtre radiophonique : « Il y a des gens qui causent et sont saisis dans des langues que parfois je ne comprends pas. J'utilise ces langues à la fois pour le sens qu'elles véhiculent et pour la signification particulière du son même ; je les enregistre d'une façon très personnelle et très particulière selon l'avis des techniciens. »¹² Il se décharge de la particularité de sa manipulation en même temps que celle-ci justifie qu'il traite la variété des langues musicalement, sans vraiment les agencer en fonction de ce qu'elles racontent.

Tout cela est assez proche de ce que vous avez pu faire dans *Radio Toutlemonde* et *Les Bâtons rompus* : le collage des voix, les superpositions, prendre la voix en jouant avec les timbres, les intonations, pour créer une sorte de partition musicale...

¹⁰ David CHRISTOFFEL, « La correspondance n'est pas le sujet. De la musique dans le documentaire radiophonique », in Alison JAMES et Christophe REIG (dir.), *Frontières de la non-fiction*, Presses universitaires de Rennes, 2014.

¹¹ Andrea COHEN, *Les Compositeurs et l'art radiophonique*, thèse de doctorat soutenue à Paris-Sorbonne en 2005 sous la direction de Jean-Yves Bosseur, Annexe I, p. 4.

¹² *Ibid.*, p. 44.

Oui et non. Dans *Les Bâtons rompus*, le texte préexiste intégralement, et je l'ai ensuite éclaté en 40 voix. Je l'avais écrit pour quatre personnages qui étaient réduits à leur tessiture : une alto, une soprano, un ténor et une basse. J'ai voulu que ces personnages soient incarnés par à peu près 10 poètes chacun. Choisir des poètes, c'est aussi ne pas choisir des comédiens. On est dans une position qui s'approche un peu du théâtre radiophonique, et l'on fait intervenir des gens qui sont parfois pointés par les producteurs de fiction radiophonique comme ne sachant pas dire vraiment un texte. Par le montage, je prends mon idée de personnages matriciels ou allégoriques que seraient le ténor, l'alto, etc., au pied de la lettre, au point de les faire jouer par une pluralité de voix. Je les enregistre et lors du spectacle, le seul élément *live* est constitué de la flûte à bec et du tuba. On ne peut donc pas vraiment dire qu'il y ait un jeu sur le montage des voix, car le texte a une ligne qui est écrite d'avance et qui n'est pas modifiée. Dans *Radio Toutlemonde*, en revanche, cela m'arrive de le faire. On pourrait citer également une pièce radiophonique que j'avais produite pour l'émission *Tapage nocturne*¹³, dans laquelle il était question de la censure. Le titre signifie qu'à force de tous beaucoup s'exprimer, on est dans la surexpressivité qui vaut pour enfermement de la parole. Ce n'est pas parce que l'on parle beaucoup qu'on arrive à dire vraiment ce que l'on pense ou atteindre une forme de sincérité. Je pense en particulier à l'interview d'une personne qui parlait très mal le français. Là effectivement il y avait un jeu de tressage des voix, qui devait finir par être signifiant par rapport au propos sur la sur- ou sous-expressivité, l'impossibilité à accéder à une parole sienne. La dépropriation des discours par rapport à ceux qui les prononcent est soulignée, même si ce n'étaient que des paroles captées en interview, sans protocole pour les fictionnaliser au moment de l'enregistrement. Ce serait une espèce de théâtre des voix, mais qui ne sont pas des voix qui se veulent dramatiques. Leur agencement devient dramatique par les moyens d'écriture de la radio.

De quelle manière avez-vous évolué par rapport à ce que vous avez pu faire à vos débuts ? Quels éléments ont-ils modifié votre trajectoire ?

¹³ David CHRISTOFFEL, « La Cigale et la Cigale », résidence *Tapage Nocturne*, France Musique, 2008.

À quoi êtes-vous parvenu à présent, et dans quelle direction souhaitez-vous aller ?

Le point de départ pourrait être Arte Radio, en 2004 : créer des formes radiophoniques à partir de partis pris d'écriture. J'ai été sidéré par tout ce qu'avait pu faire Arte Radio dans ses deux premières années. J'y ai alors fait un remix de méthodes de langues et à l'occasion de la Coupe d'Europe, un remix des hymnes européens. Et puis, en 2007, j'ai commencé à travailler à France Culture, en faisant *Avec Tarkos dans le titre*¹⁴ qui consistait à faire un essai radiophonique à partir de la matière mentale de Tarkos. S'il doit y avoir une sorte de virage fictionnel, c'est avec *Norma, affaire criminelle* : prendre en charge de raconter une histoire fictionnelle, la passer au crible violent du médium radiophonique et ne pas mentir avec les moyens utilisés. Je me rends compte maintenant à quel point la parole fictive, même produite par un témoin, est devenue relativement centrale, au point de constituer un geste quasi systématique lorsque je fais des choses qui sont ouvertement documentaires. J'exploite aussi les potentialités du jeu de rôle, avec notamment *Mitridate Consulting*¹⁵. Le jeu de rôle permet à des gens qui ne sont pas comédiens d'accéder à des situations de fiction radiophonique, d'une manière qui n'est absolument pas emphatique. L'une des pistes que je veux approfondir, c'est ce que j'ai commencé à faire en appelant cela *Radio-training*¹⁶ : utiliser la radiophonie dans des cadres pédagogiques, et le pouvoir de fiction du jeu de rôle radiophonique comme un potentiel pédagogique. C'est une manière de faire de la radio qui m'intrigue car elle consiste à s'affranchir vraiment des questions de pertinence éditoriale. Se pose le problème du format, du budget. Vouloir s'affranchir et se justifier en affirmant qu'il s'agit d'art, de création, cela me dérange. Je trouve suspect de devoir se dire artiste pour pouvoir s'affranchir de l'information. Cette licence poétique que l'on nous donne me paraît suspecte, parce que c'est une licence. Le refus du journalisme, de l'hypocrisie qui consiste à dire que l'on fait de la fiction à

¹⁴ David CHRISTOFFEL, « Avec Tarkos dans le titre » (réalisation Christine Diger), *Atelier de création radiophonique*, France Culture, 2007.

¹⁵ David CHRISTOFFEL, *Mitridate consulting*, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, 2014.

¹⁶ David CHRISTOFFEL, *Exercices de négociation*, EI-CNAM, 2014.

prétention informative, doit pouvoir avoir d'autres voies que le refuge artistique, et je pense que la pédagogie est un des lieux de créativité dans lequel on peut accéder à d'autres façons de manier le langage et de se libérer, d'obtenir un rapport plus libre à la parole.

Vous allez également produire quelque chose sur la voix de Foucault ?

C'est en cours de production, effectivement. Il s'agit d'une pièce radio-phonique, au sens esthétique cette fois, c'est-à-dire que je ne m'autorise dans l'écriture que trois outils : la musique, quelques éléments de bruitage et de la voix préenregistrée. Cela reste une pièce électroacoustique dans son moyen de diffusion : une projection sonore à l'intérieur d'une pièce, qui ne passera pas par les ondes hertziennes et donc ne sera pas à proprement parler de la radio. Cependant, il s'agit bien de radio par ses moyens d'écriture. Je la conçois comme une composition à partir d'une collection d'archives sonores de Foucault, qui vont de ses interventions radio à ses cours au Collège de France. L'hypothèse de travail consistait à affirmer que l'on pouvait entendre, dans les tics prosodiques de Foucault, quelque chose de l'ordre de sa pensée. Rien qu'en soulignant sa façon de parler, on pourrait saisir quelque chose de sa façon de penser et même de sa façon de conceptualiser, par exemple dans le cumul des connecteurs, une façon d'aller pointer des éléments comme produits par le langage, même s'ils n'étaient pas visés par une pensée spontanée. Au contact de ces enregistrements, à force d'essayer de les décomposer pour pouvoir les recomposer, j'ai pu vérifier qu'il y a quelque chose de la musique concrète, du montage, dans la pensée de Foucault. Une façon d'exemplifier, de construire un argumentaire, notamment dans ses cours, qui est vraiment de l'ordre du collage de documents et du recodage-décodage des documents, qui va amener à d'autres façons de problématiser la question qu'il s'est proposé de traiter. J'ai tout de même été confronté à un problème pour le faire entendre : quels outils compositionnels pouvais-je donner, presque au sens musical, pour pouvoir relever des phénomènes de cet ordre-là ? Finalement, la seule solution que j'ai trouvée, un peu par défaut, consiste à se focaliser sur les moments où lui-même parle du langage. Le défi tenait dans le fait de concilier une écoute

philosophique avec une écoute musicale, c'est-à-dire une écoute d'une manipulation de sa voix qui ne dément pas le fait qu'il y a eu montage mais qui joue avec.

Dans *Heureux qui comme...*, on entend cette phrase : « On peut enfin ne plus être enfermé en soi-même, on peut enfin glisser dans d'autres vies, d'autres possibilités, et poser la question "Qu'est-ce qui te rend heureux ?" et répondre comme si on était quelqu'un d'autre. » C'est ça, pour vous, la fiction radiophonique ?

Je trouve qu'il y a trop d'espoir dans cette phrase. Elle résonne avec les meilleurs retours d'ateliers que j'ai pu avoir de la part de certains détenus, parce que c'est cela aussi faire de la fiction radiophonique dans des lieux comme celui-là. Ils affirmaient qu'ils étaient sortis de prison le temps de cet atelier, sortis d'eux-mêmes et surtout des rapports de pouvoir ; dans cet espace d'atelier radiophonique, on est dans un rapport d'égal à égal et donc on s'évade et on se libère de quelque chose. Mais il ne faut pas exagérer, cela ne marche pas à tous les coups. Il arrivait que les détenus soient davantage demandeurs de faire du Skyrock plutôt que du France Culture. Ils se situaient là dans des codes de communication qui correspondaient à leur consommation des médias. Mais même pour ceux qui y prenaient beaucoup de plaisir, je n'ai pas la prétention de les avoir fait sortir de prison, de la même manière que j'ai n'ai pu faire accéder ceux qui n'y étaient à une liberté totale. Si je prends la parole des autres et si je la manipule, c'est pour montrer qu'elle est autrement plus manipulée dans des cadres qui prétendent justement à l'authenticité.