

IMAGES ACOUSTIQUES 174

DOMINIQUE PETITGAND

François Piron

Dominique Petitgand fabrique de courtes pièces sonores où la voix, le silence, les bruits et la musique construisent, par le biais du montage, des micro-univers où l'ambiguïté subsiste en permanence entre un principe de réalité (l'enregistrement de la parole de gens qui évoquent leur vie quotidienne) et une projection dans une fiction onirique, décontextualisée et atemporelle. Un espace mental où la répétition, le flottement des identités, des lieux et des structures temporelles évoquent le mouvement même de la construction d'une mémoire. Sans aucun recours à l'image, ces fragments sonores entretiennent une étroite connexion avec la construction cinématographique par la manipulation d'effets spatiaux et temporels, créant une structure propre à chaque pièce sonore, qui met en place les conditions d'une relation avec l'auditeur, relation qui n'est pas sans évoquer le définition du regard par Jean-Louis Comolli, lorsqu'il écrit dans *La Ville filmée* : « regarder, c'est épouser un système de pensée (qu'on en prenne ou non conscience) en incorporant un point de vue déterminé par l'effet même qu'il doit produire. » En préférant, à l'image déterminante, le son par essence indéterminé, Dominique Petitgand développe une sorte d'anamorphose sonore, au sens d'une construction dont la seule perception par l'auditeur restitue l'illusion d'une réalité.*

Ton travail sonore est diffusé tantôt sous forme de CD comprenant une ou plusieurs pièces, au sein de labels qui parfois lui donnent l'appellation de "musique concrète", tantôt dans le cadre de séances, où tu effectues une diffusion en public dans l'obscurité, dans des cinémas ou des salles de concert. Tu intervies aussi dans des expositions, à côté d'autres plasticiens, et tu as même récemment diffusé quelques fragments parmi la bande sonore d'un centre commercial parisien.

J'arrive à diffuser mon travail dans différentes sphères : la musique concrète, le cinéma expérimental, le cinéma narratif, les arts plastiques, la poésie sonore, mais, en amont de tout cela, je ne considère pas mon travail comme inscrit dans une sphère, une discipline particulière. Je cherche à me confronter à différentes circonstances qui sont autant de situations d'écoute, ce qui rend la réception des pièces à la fois ouverte et fragile — un danger que j'assume. Je suis souvent en décalage. Par exemple, je ne me considère pas comme un musicien. Ce que je fais est un travail d'écriture et de regard.

Tu ne te situes pas spécifiquement dans une histoire du son ?

Pas du tout, et je me rends compte qu'en lui-même, le son ne m'intéresse pas. Ce que véhicule le son par lui-même m'intéresse moins que ce qu'il porte, à savoir les mots, les situations qu'il peut transcrire ou créer. Je me dis que je pourrais faire le même travail sous forme de texte ou sous forme visuelle, mais malgré tout, le son apporte quelque chose que le texte ou l'image ne véhiculent pas. Ce qui m'intéresse dans ce travail sur la voix, sur la parole, c'est que quelqu'un énonce quelque chose au moment où il est en train de le penser. Ce qui se traduirait à l'écrit par une seule phrase est à l'oral sous la forme d'un quart d'heure de pensée en train de se faire et de se dire. Toute cette pensée est pour moi beaucoup plus riche que la phrase finale qui va synthétiser tout ça. Enregistrer quelqu'un en train de parler, d'élaborer quelque chose, me donne beaucoup de matériau de sens, de mots, mais aussi de bruits vocaux, de respirations, d'hésitations. C'est dans cette matière que je vais puiser pour construire quelque chose. J'ai une matière beaucoup plus riche que si je demandais à quelqu'un de structurer pour moi sa pensée par écrit. Le son me permet d'aller vers tout ce que l'écriture mettrait de côté et que la parole "laisse filer".

Tu parles de pensée « en train de se faire », mais les paroles que tu enregistres ne sont jamais captées dans le contexte de l'action, mais toujours dans un après.

Oui, ce sont plutôt des réflexions, des analyses, mais elles sont en train de se constituer, elle se donnent directement. Lors des enregistrements, la parole peut être préparée, mais dans son contenu, pas dans son élocution. C'est pour cela que je fais parler les gens de ce qu'ils vivent. Si je travaille avec le son, c'est pour sa capacité à rendre réelles des choses qui seraient effacées par l'écriture : la qualité et la nature d'une voix, d'un phrasé, d'un débit, le ton donné à un mot, l'aspect musical du texte qui me sert dans la structuration d'un récit. Ce qui est important pour que le récit fonctionne, c'est non seulement ce qui est dit, mais aussi la façon dont c'est dit. Pour créer une tension narrative, une dramatisation, le ton est déterminant.

Ce décalage entre l'action évoquée et l'énonciation explique pourquoi leur ton est souvent en décalage avec ce dont ils parlent : un drame raconté avec détachement, une peur remémorée avec humour.

Cela m'intéresse toujours qu'il y ait un certain nombre de contradictions formelles et conceptuelles qui font qu'on peut tourner longtemps autour d'une pièce sans pour autant la saisir complètement. Différentes choses y cohabitent et peuvent finalement entrer en conflit. Ces contradictions m'intéressent quand elles sont liées à une certaine tension qui donne une cohérence malgré tout.

Comment se construit ton travail ?

Après l'enregistrement, je fais une transcription par écrit pour avoir une documentation et c'est après être passé par ce découpage que je retravaille le son. Je fais une série d'allers et retours et, souvent, je suis obligé de mettre de côté certaines choses que j'avais cru, par écrit, pouvoir utiliser, mais que le son ne confirme pas. J'ai souvent l'impression que je ne peux réaliser qu'un dixième de ce que je souhaiterais faire, à cause du côté récalcitrant du son. C'est comme si je devais écrire une histoire avec un vocabulaire extrêmement réduit : il me faudrait parfois un mot précis et ce mot, je ne l'ai pas, je ne peux pas l'inventer, parce que j'ai envie que ce mot soit chargé de la valeur d'une parole donnée à un moment par quelqu'un.

Sur quels principes se structure le montage de ces pièces ?

Chaque pièce suit sa propre logique de structure, de récit, en combinant les différents éléments sonores (voix, silence, musique, bruits). Certaines pièces sont des descriptions, d'autres des inventaires où ce qui est vécu est décortiqué, mis à plat, où les détails s'égrèment. Certaines fonctionnent comme des allégories dans lesquelles un fait est conté, dont l'incidence est incertaine, flottante, sujette à l'humeur, et la véracité ambiguë. C'est le cas pour *Visite imprévue*, *Zéro* ou l'histoire de l'incendie dans *Au pied du lit*. Il y a aussi des états, comme dans *La Surdité*, *Fatigue* ou *Le Sens de la mesure*, où quelqu'un dévoile un trait de sa nature, un dérèglement de son comportement, de sa vie, une anomalie. Il y a enfin des instants, des segments de temps, notamment dans *Mon possible* ou *Ce lointain*. En fait, la plupart du temps, c'est un mélange de toutes ces possibilités et d'autres encore.

L'un des aspects importants du montage est la dimension de manipulation, c'est-à-dire le rôle que tu t'attribues en tant qu'auteur par rapport au matériau.

Je dirige davantage des flux que des propos. J'oriente, je désoriente, je contextualise et décontextualise, mais le contenu, je ne peux rien y faire, il est là. Je gère la circulation de ces contenus, comme un metteur en scène qui devient auteur parce qu'on crée toujours du sens à faire se confronter les choses entre elles. Comme c'est de la parole et qu'elle est issue d'une pensée en mouvement, en élaboration, chaque chose que je récolte est porteuse de sens qui se superposent. Quand on parle, ce qu'on dit est conditionné par ce à quoi on pense, par ce qu'on vit, ce qu'on a vécu. Un petit fragment de ça, même décontextualisé, reste riche de sens multiples. Mon travail est d'être attentif à ce que la manipulation laisse à la parole sa singularité d'origine. Je n'en

détourne jamais le sens. Au montage, je ne prends jamais de mots isolés, mais des phrases. Les fragments les plus courts sont des respirations, des rires. Je prends la parole comme un geste dans son entier. A l'intérieur de chaque phrase il y a un parcours qui fait que c'est un objet cohérent, un geste vocal. J'impose des limites au travail de fragmentation. Je me pose toujours la question de ce qui constitue un noyau, une entité : l'entité d'une phrase, d'une idée. Pour moi, ce noyau, c'est la phrase, qui est comme un parcours de la pensée et si parfois il y a dans mes pièces des mots isolés, c'est parce que ces mots fonctionnent comme des phrases "synthétisées". Dans ce sens, c'est assez différent de ce que font les gens qui pratiquent la musique concrète, qui vont plus loin vers la fragmentation, vers le phonème. Pour moi, les flux doivent rester des vecteurs. Quand je prends un rire, c'est parce que ce rire est un geste, un moment chargé. Et quand ces moments sont répétés, c'est qu'ils sont re-sollicités. C'est comme remettre une pièce dans le juke-box pour réécouter la même chanson. Il s'agit avant tout de faire reviv quelque chose.

Il y a toujours dans tes pièces un déroulement très "naturel". On ne voit pas les traces de colle, qui permettraient de te signaler en tant qu'auteur, comme un monteur de type Godardien.

Mes pièces sont plus proches d'une forme mentale que du documentaire. Elles traitent la parole à travers le filtre d'une pensée, d'une mémoire qui est toujours en train de répéter des choses, de les diffracter, au-delà de l'aspect purement rythmique ou formel de la répétition.

Par ailleurs, j'aime bien le trouble qui se produit lorsque l'auditeur se rend compte au bout d'un moment qu'il y a eu montage, manipulation. Il y a un basculement entre la chose qu'on a cru entendre et qui finalement n'est pas ce qu'elle semblait être. Rendre visible le montage ne permettrait pas ce basculement et c'est pour ça que la répétition m'intéresse, pour ce moment où l'on se rend compte que l'on déjà entendu le fragment auparavant. L'autonomie de la parole n'est pas préservée par souci "naturaliste", mais pour jouer avec l'ambiguïté de ce que l'on entend.

A chaque seconde du montage, je pense à l'auditeur, comme un cinéaste pense au spectateur. Je manipule l'attente des gens, leurs frustrations, leurs surprises et je travaille en fonction des multiples perceptions possibles. Pour exister, le son a besoin d'une oreille et celle de l'auditeur m'intéresse plus que la mienne. Il s'agit pour moi de créer un dispositif, de mettre en présence des choses les unes avec les autres, pour que se produisent chez l'auditeur différentes combinaisons de sens. C'est ce que fait tout cinéaste : il y a sans arrêt dans les films d'Hitchcock une sollicitation du

spectateur, un calcul permanent qui tient compte de l'attente de ce dernier. Une des questions formelles que je me pose le plus souvent dans mon travail est la durée des silences, et cette durée est toujours en fonction de leur réception.

Ton travail joue beaucoup avec des effets d'émotion, et c'est peut-être pour cela que beaucoup de gens ressentent une certaine nostalgie à l'écoute de ces pièces ce qui n'est pas, je crois, ta volonté...

Ce qui est indéniable, c'est l'affect dont est chargé mon travail. Cela incite peut-être les gens qui l'écoutent à aller plutôt vers la nostalgie que vers une analyse froide. L'autre facteur important, c'est la référence au passé dans mon travail, qui est pour l'instant nécessaire puisque je n'enregistre pas des gens en train d'agir, mais dans un après. Je demande aux gens de me raconter ce qu'ils ont vécu, donc ils parlent toujours plus ou moins au passé.

Le rapport à la nostalgie existe aussi parce qu'on ne sait jamais dans quel temps on se trouve dans ces pièces. Cela peut être un passé immédiat, un présent supposé, fantasmé, ou un passé très lointain. C'est très intemporel, et c'est à l'auditeur de remplir ce vide, de situer ce qu'il perçoit, de le cataloguer. Il se trouve que, peut-être par facilité ou par émotion, certaines personnes vont plus facilement classer cela dans la case du passé lointain, de l'enfance.

Est-ce que cette incertitude temporelle est encore une spécificité d'un travail sonore ?

Le plaisir d'écouter de la musique chez moi, c'est le plaisir de refaire un cheminement dans le temps, la réécoute de ce que l'on connaît déjà, qui devient un événement sans cesse renouvelé.

Tes musiques adoptent souvent une structure minimale, répétitive.

La musique tient plusieurs fonctions, qui dépendent des pièces dans lesquelles elle apparaît ou se cache. Son statut est déterminé soit par ce qui se dit, par les enjeux du récit, soit par la forme du montage ou l'attente de l'auditeur. Elle prend parfois la forme d'une respiration, d'une scansion, d'un battement. Elle retient ou pousse la parole, l'installe dans ses creux et ses pleins. C'est d'ailleurs la même chose qui se passe avec les silences. Parfois, la musique joue "en présence" des personnes, dans le même lieu, à côté ou derrière, dans l'espace "in". Au sein d'une même pièce, elle peut commencer comme un commentaire, comme une abstraction dans l'espace "off", pour progressivement, par un passage dans le "hors-champ", devenir décor. C'est le cas dans *Un faible pour le lac*.

Les gens que tu enregistres sont des personnes de ta famille ou des proches.

La notion de la famille est un point de départ, pas un point d'arrivée. Elle s'efface devant d'autres notions beaucoup plus intéressantes à creuser : la perception du temps, la perte de mémoire, le sens de la mesure.

Au-delà de l'idée de famille, il y a l'idée de communauté, qui tient à ce que les paroles dans tes pièces soient toujours des paroles adressées à un auditeur.

Ce qui m'importe, c'est que cette communauté soit ouverte. Les gens dans mes pièces parlent toujours seuls, mais la façon dont je procède fait que s'établissent des relations entre les personnes, entre les récits. Les personnages sont mis en présence les uns des autres par la succession des pièces ou à l'intérieur d'une même pièce. Quand plusieurs personnages s'expriment en même temps, il y a un jeu verbal particulier qui n'est pas le dialogue. Dans *La Journée*, l'un écoute ce que dit l'autre, s'impatiente, rit, tousse, respire ; dans d'autres pièces comme *Le Visiophone odorant* ou *Il y a, ensuite*, quelqu'un manipule la parole de l'autre, la dirige. Il arrive aussi que le récit passe d'une bouche à l'autre, que le texte se transmette : il s'agit alors d'un changement d'identité du narrateur.

Je ne sais pas si c'est important pour moi, mais cette communauté existe de fait. Le cadre familial fonctionne comme une micro-société où la communication passe, même si les individus n'ont pas les mêmes activités, les mêmes centres d'intérêt.

Il y a aussi une communauté entre mes pièces, qui fonctionnent comme une série unique. Mon travail fonctionne comme un tout, mais pas fini, parce que je ne veux pas boucler les choses. C'est un système ouvert.

Depuis six ans que tu fais ce travail, est-ce que tu as l'impression que ton système évolue ?

Je n'établis aucun plan à l'avance, et je ne vais jamais au-delà de la pièce que je suis en train de réaliser. C'est très intuitif, comme ça l'était déjà au départ. Je n'ai pas de méthode à la Perec, qui établit un système, le structure et le réalise jusqu'à l'épuisement.

Chacune de tes pièces est à la fois autonome, comme un objet fini, et en même temps, elle fonctionne toujours sur un manque.

Bien souvent, ce qui constitue l'essentiel de ce qui a été dit n'est pas entendu. Les propos tournent autour de quelque chose d'indéfini, comme un vide à remplir. On attend quelque chose d'extraordinaire dans *Le Prévu*, on le regrette dans *L'Imprévu*. Il peut s'agir du contexte dans lequel la parole a eu lieu, qui a disparu au montage, et il peut aussi s'agir d'une vision hors-champ, hors d'atteinte pour l'auditeur. Le défaut de la description, la déficience du langage ou la défaillance de la mémoire des personnages obligent alors l'auditeur à imaginer ou à ignorer ce dont ils parlent.

Ce creux à partir duquel fonctionnent les pièces peut rebondir sur le creux d'autres pièces, et cela peut s'assembler comme un puzzle, sachant qu'à la fin aucune image ne viendra surgir. La confrontation de plusieurs pièces permet de décupler ce creux. Je fais toujours une relecture des pièces en les associant les unes aux autres dans le cadre d'une diffusion ou d'un disque et, bien qu'elles soient conçues comme des objets finis, avec leur système autonome, il se produit toujours des enchaînements. Même si certaines fonctionnent en double comme *Le Prévu* et *L'Imprévu*, je ne fais jamais de pièce en déclinaison ; par la forme et par le contenu, c'est toujours quelque chose de différent, et c'est par la suite que je me rends compte que néanmoins elles sont toutes connectées. Une pièce comme *La Journée*, je pourrais en décliner le principe à l'infini. Je considère ces pièces comme des prototypes, éventuellement déclinables, mais qui restent à l'état de numéros zéro.

<< Actions Urbaines 2, FRAC Lorraine, Metz, 1997.

<< Bruits secrets, CCC Tours, 1998.

<< Déplacements, Galerie Anton Weller, Paris, 1998.

>> Printemps de Cahors, 1999.

10 petites compositions familiales, Metamkine, coll. "Cinéma pour l'oreille"

11 petites compositions familiales, Staalpiant (P.O. Box 11453, 1001 GL Amsterdam)

La Journée, Sous-entendus productions (28 rue Gambetta 88000 Epinal)

Compilation Ici d'ailleurs (98 rue Saint-Nicolas, 54000 Nancy)

Compilation Musique's action 2, Vandœuvre (CCAM, Vandœuvre-les-Nancy)

>> Mars 1999 : sortie du CD *Le Sens de la mesure* (Ici d'ailleurs/Naïve)