

Dominique Petitgand
entretien avec Christophe Gallois
2008

in catalogue « Neutre Intense », Maison Populaire, Montreuil

Silence was pleased

Christophe Gallois : J'aimerais introduire cet entretien par une phrase que cite Roland Barthes dans son séminaire sur le neutre. Une des figures qu'il aborde pour, au fil des séances, définir ce qu'il entend à travers cette notion, concerne le silence. Il cite notamment cette phrase de Blanchot, extraite de L'Entretien infini : « Kafka désirait savoir à quel moment et combien de fois, lorsque huit personnes sont en conversation, il convient de prendre la parole si l'on ne veut pas passer pour silencieux. » Ce qui intéresse Barthes dans cette citation, c'est la manière dont elle décrit une zone d'oscillation entre silence et parole. Selon lui, le neutre ne correspond pas à un silence implacable, car il aurait alors l'allure d'une affirmation, mais se trouve au contraire dans cette zone indistincte entre silence et parole. Cette idée fait pour moi écho à un élément qui est au cœur de ton travail: un vacillement incessant entre silence et son, silence et parole, comme si, pour chacune de tes pièces, tu explorais quelle serait la prise de parole minimale pour faire sens. Comment envisages-tu cette relation entre silence et son ?

Dominique Petitgand : Mon rapport au silence est un rapport assez simple entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre le plein et le vide, un objet et son absence. Les silences fonctionnent dans mes pièces comme des ruptures, claires et nettes, parfois même violentes ; je les accentue, les utilise comme des blocs, des blocs tangibles, comme on dirait : à couper au couteau.

Travaillant les sons à partir d'enregistrements, c'est-à-dire issus de flux, la première opération que j'effectue, pour me les approprier, est de les isoler des uns des autres, en les cernant de silences. Le silence agit alors comme une découpe.

Puis au montage, les silences font tenir ensemble les différents fragments. Parce que ces montages sont des nouvelles continuités faites à partir de fragments hétérogènes, les silences permettent d'homogénéiser l'ensemble. Cette fois, le silence agit comme un liant, il fait lien.

Au cours des écoutes, les silences sont également des pauses, pour que l'auditeur puisse continuer à penser à ce qu'il vient d'entendre, avant qu'un nouveau son ne chasse celui qui précède. Le silence, comme un frein, pour ralentir, pour adopter une vitesse qui n'est pas celle d'une écoute réelle.

Enfin, dans mes installations, le silence permet au lieu, au contexte, à tout ce qui est extérieur à l'œuvre d'exister : une sorte de perméabilité ou de point de contact entre l'œuvre et son environnement. Chaque silence est, en négatif, un cadrage sur ce qui est présent autour, une façon de faire coexister ce qui est l'œuvre et ce qui n'en fait pas partie. Mes dispositifs ne demandent pas un temps d'attention permanent et absolu ; leur temps d'écoute est en quelque sorte troué et peut accueillir certains éléments extérieurs. Mes silences en sont les points de jonctions.

Je parle ici des vrais silences, des vides, quand il n'y a strictement aucun son sur le support de diffusion lui-même. Mais je travaille également avec d'autres formes de silence : les silences relatifs, tels certains silences enregistrés, comme des ambiances évidées peuplées de micro sons, qui peuvent correspondre à des moments de transition, où les protagonistes des pièces se taisent mais où l'on continue d'entendre des choses. Si les personnages sont muets, on entend malgré tout de nombreux sons périphériques : leur respiration, quelques gestes, le son des lieux, les alentours...

CG : Nombreuses de tes pièces utilisent également un vocabulaire que l'on peut placer dans cette zone indistincte entre silence et parole. Je pense ici à l'usage que tu fais de sons se situant dans les marges de la voix, tels qu'hésitations, mots inachevés, respirations, etc. Autant d'éléments qui n'ont pas de signification définie mais qui, associés à d'autres fragments sonores, développent un sens par défaut. Cet aspect de ta pratique fait écho à la manière dont Robert Bresson pensait ses films, concevant par exemple ses plans comme des « images insignifiantes » afin qu'elles puissent se transformer au contact d'autres images. Dans ses Notes sur le cinématographe, il écrit notamment cette phrase : « Aplatir mes images (comme avec un fer à repasser) sans les atténuer. » Ce « sans les atténuer » est je pense crucial ; il renvoie à la possibilité d'un sens, d'une intensité, qui se dessine en creux, à partir d'éléments a priori insignifiants. Bresson évoque également un passage du film Trente secondes sur Tokyo, trente secondes au cours desquelles « il ne se passait rien », et affirme qu'« en réalité il s'y passait tout ». Dans tes pièces, les sons a priori neutre que tu utilises jouissent souvent de ce type d'éclat, et les silences sont peut-être les moments où « tout se passe », où le sens surgit. De quelle manière, dans ton travail, abordes-tu la question de la construction d'un sens ?

DP : La notion de la neutralité intervient peut-être ici. C'est l'idée de ne faire que la moitié du chemin, de créer une forme incomplète, lacunaire, trouée, comportant un certain nombre de vides à différents niveaux : dans la forme, dans le récit. Ces manques, ces éléments « insignifiants », ces ellipses, existent pour que l'auditeur puisse compenser par la pensée. Au cinéma(tographe), le récit ne se résume pas à ce que l'on voit sur l'écran, et l'image n'est que le fragment de quelque chose. Elle peut être prise dans son moment le plus central comme délibérément périphérique. L'aplatissement de l'image dont parle Bresson, c'est le minimum pour qu'émerge, dans la tête de chaque spectateur, et spectatrice quelque chose qui est l'addition ou la multiplication des éléments donnés. C'est une idée assez basique, mais qui je croie concerne chaque artiste : penser l'œuvre comme un agencement d'éléments pour déclencher un processus dans lequel ceux-ci vont se connecter, se tendre, l'un avec l'autre, l'un contre l'autre, l'un sur l'autre, et créer un sens.

CG : Cela fait pour moi écho à un musicien pour qui nous avons un intérêt commun, le compositeur américain Steve Reich. Ses premières pièces prennent comme principe de départ ce type de confrontation, et plus précisément l'association, au sein d'une même pièce, de temporalités différentes. It's Gonna Rain (1965) est par exemple basée sur le jeu simultané de deux boucles sonores identiques sur des lecteurs tournant à des vitesses légèrement différentes, le décalage progressif entre les deux boucles créant des combinaisons rythmiques infinies. Je pense également à Pendulum Music (1968) dans laquelle plusieurs microphones se balancent au-dessus de haut-parleurs, produisant à chaque passage un larsens sonore rendant audible la singularité de chaque rythme, l'« idiorythmie » – pour reprendre un néologisme de Barthes – de chaque pendulum.

DP : Je vais faire ici une analogie musique/narration : ce qui chez Reich est purement musical est chez moi narratif. Dans mes pièces, les différentes temporalités en question sont celles que les personnages expriment à travers leur rapport au temps ou à la mesure. Dans une pièce comme *Fatigue*, cette idiorythmie se retrouve dans la juxtaposition de la voix d'un enfant qui compte de un à cent avec celle d'une femme qui évoque sa fatigue en quelques points. Un autre exemple serait la pièce *Tôt*, dans laquelle le même enfant raconte son rapport à la nuit et dit « la nuit, pour moi, ça dure deux secondes. » Pendant cet interstice de deux secondes, une autre femme raconte une promenade sur la plage.

Ce qui m'intéresse ici, c'est comment un récit peut s'imbriquer dans un autre. Même quand dans mes pièces il y a plusieurs voix, il n'y a jamais de dialogues : c'est une imbrication de plusieurs monologues. Ce sont des temporalités qui se frottent l'une à l'autre, ou l'une manipule l'autre, comme si elle y était contenue. Il y a des jeux d'emboîtements, de chevauchement, jamais de dialogues. Ce sont des mondes parallèles, des temps, des mesures, des imaginaires qui cohabitent au sein d'une même pièce. Et cette co-présence prend la forme de plusieurs sons qui ont des vitesses différentes.

Il ne s'agit pas de donner un élément unique, mais, dans la mesure du possible, de le mettre en perspective, le développer, le contrecarrer et faire sens et musique de toutes ces nuances.

CG : Un autre point que j'aimerais abordé est la notion d'intention. Dans une série de notes que tu as écrites sur ton travail, tu précises que tes pièces ne sont jamais le résultat d'une intention préalable ni d'une volonté de traiter un sujet ou d'exprimer un sentiment. Ce type de relation de l'artiste à son œuvre est également très important dans la musique de Reich. Par exemple, l'usage de courts extraits de paroles dans ses pièces It's Gonna Rain et Come Out est marqué par une volonté d'éviter tout choix musical concernant le placement de paroles sur une mélodie déterminée, pour au contraire utiliser la musicalité naturelle de la parole. Vois-tu des liens entre l'usage que fait Reich de ces fragments de voix et la manière dont tu approches tes enregistrements ? Je crois que tu t'es notamment intéressé à sa pièce Different Trains (1988).

DP : Ce qui m'intéresse dans *Different Trains* est la manière dont Reich utilise un décalque musical à partir d'un fragment de réel, d'une parole : tâcher de transposer dans un mode tonal, mélodique, des éléments non mélodiques. C'est passer du réel à la musique en se basant sur ce qu'une parole peut contenir en elle de mélodie, ou voir (comme un voyant) la musique contenue dans tout phénomène sonore. Cela passe par une opération de décalque : superposer deux surfaces et reprendre point par point les contours des formes. J'ai utilisé cette opération, mais à l'envers, pour plusieurs pièces, *Quelqu'un par terre*, entre autres : partant de sons de chaises métalliques jetées au sol, j'ai fait coïncider ces éclats de chaises avec des fragments de phrases provenant de mes enregistrements. Ce qui chez Reich devient un motif musical est chez moi un motif parlé. Je passe du bruit à la parole, alors qu'il passe de la parole à la musique.

Cela correspond à un travail d'analogie : comment passer d'un mode à l'autre, d'un langage à l'autre, d'une perception à une autre, avec ce que cela induit comme déplacements mais aussi comme contresens ou erreurs possibles, autant de décalages qui génèrent, selon moi, de la poésie. Je trouve assez émouvant de vouloir faire coïncider, coûte que coûte, deux choses de natures antagonistes, et d'accentuer, malgré soi, les différences en forçant les ressemblances.

Sinon, quand je parle d'intention, je parle également du fait qu'au départ de mes pièces il n'y a pas de volonté d'exprimer une idée, un sentiment, une opinion...

CG : Saurais-tu alors définir ce qui te conduit dans la construction de tes pièces ?

DP : Je fais partie d'une catégorie d'artistes qui utilisent des outils d'enregistrement : tout vient de l'enregistrement. On pourrait dire que mon travail commence toujours dans un deuxième temps, après qu'une chose ait eu lieu, ait pu être captée, dans son après-coup. Par exemple, mes enregistrements ne sont pas scénarisés ou préparés. Je réalise mes entretiens sans prévoir, sans non plus espérer obtenir un résultat précis. Cela vient peut-être du constat qu'à chaque fois qu'il m'est arrivé d'espérer un résultat, je ne l'ai jamais obtenu. Je ne suis pas dans une démarche où la forme serait la matérialisation d'une intention, d'une idée précédant la réalisation, comme peuvent le faire les cinéastes qui travaillent à partir de scénarios.

Dans mes pièces, le texte proprement dit n'advient qu'à la fin, une fois advenues les opérations d'enregistrement, d'écoute, de fragmentation, de montage, de mixage. Je fais le chemin à l'envers.

CG : Un dernier point commun que je vois entre la musique de Reich et certaines de tes pièces est le rapport à la répétition, et plus précisément la manière dont un motif répété met l'accent sur l'expérience de l'auditeur, sur l'écoute et ses fluctuations. Dans les écrits de Reich, il y a un passage où il décrit l'effet, à la fois physique et spatial, dont il fit l'expérience en écoutant la répétition d'un motif sonore, motif qui allait devenir la base de It's Gonna Rain : « la sensation que j'avais dans ma tête était que le son se déplaçait vers mon oreille gauche, puis mon épaule gauche, mon bras, ma jambe, à travers le sol [...] et revenait ensuite, prenant le sens inverse par la droite, pour se recomposer dans le centre de ma tête. » Sans être autant basées sur une expérience purement sensorielle, certaines de tes pièces semblent jouer de la répétition d'un motif pour positionner l'auditeur dans une sorte de perte de repères, de déséquilibre.

DP : J'utilise deux sortes de répétitions : d'un côté des éléments sonores identiques répétés mécaniquement, de l'autre des séquences au cours desquelles les personnes enregistrées ont répété elles-mêmes plusieurs fois la même chose, mécaniquement aussi mais imparfaitement, avec des variations naturelles, quelques mots ou une intonation qui changent. Et je marie, tresse entre elles les deux manières.

Des pièces comme *Les symptômes* ou *Épuisement*, dans lesquelles on tourne autour d'un sujet cadré très serré, développent cet effet de vertige de la répétition, sous la forme d'une spirale : une répétition avec un point de départ chaque fois déplacé. Cela produit d'autant plus une perte de repères qu'on ne sait plus si le son est réellement répété ou non : on ne sait plus si on a déjà entendu la même chose ou si c'est légèrement différent.

Tout cela participe à activer en permanence notre pensée, à nous mettre aux aguets, sur le seuil de la perte : trouver ce moment de bascule où l'on se dit « là, je suis perdu ». Pour que nous soyons perdu, mais que nous ne restions pas dans cet état, parce que ce sont justement les changements d'état qui importent, il faut qu'il y ait cette sensation de perte, et en même temps soudain, à portée de main, quelque chose de familier : en permanence, redonner du familier, pour rebasculer à nouveau vers l'inconnu. La répétition est un des moyens pour produire cette bascule.

CG : Plusieurs de tes pièces utilisent la figure de la liste : différentes formes d'énumération a priori impersonnelles, de descriptions objectives de situations ou d'emplois du temps. Malgré leur caractère systématique, ces listes semblent véhiculer des éléments qui leur sont à première vue opposés : des récits, voire des émotions.

DP : La liste, c'est l'arbitraire dans le récit, une sorte de jeu sur la violence contenue dans la forme, une forte contrainte, un empêchement. Je pense effectivement que c'est

un facteur d'émotion, même si paradoxalement cette émotion est au départ bridée, tenue, empêchée. Justement. Encore une fois, cela pourrait être lié à la manière dont Bresson envisage la création de l'émotion : dans la tête de la personne qui écoute ou regarde, et non déjà contenue dans l'image ou le son.

Tout mon travail consiste à aller vers une forme de neutralité et d'abstraction. Cette recherche est présente au cours de mes enregistrements, dans ma pratique de la fragmentation, lors de mes montages, mes installations. Cette recherche conditionne même beaucoup de mes choix : il s'agit, pour moi, de préserver au maximum, à travers toutes ces opérations, la richesse et la polysémie des sons et des mots, toutes les histoires et les récits contenus dans un fragment de réel, de protéger le fourmillement des histoires possibles. J'ai besoin de faire des cadres rapprochés autour d'un seul élément et de neutraliser tout le reste, neutraliser, dans la mesure du possible, tout ce qui n'est pas la chose elle-même. Je conçois donc la recherche de la neutralité comme une opération. Mon objectif n'est en aucun cas d'atteindre la neutralité. J'opère simplement avec cette recherche comme j'utiliserais du scotch ou un marteau. Un outil, un mouvement, pas une fin.

J'ai l'impression que souvent, quand on parle du neutre dans l'art, on le conçoit en termes d'objectif, de vision du monde, de philosophie : atteindre l'épure... Non, utiliser le neutre, et ses multiples formes, comme un outil, c'est tâcher d'opérer, c'est creuser une idée, sans prétendre à une finalité, tout simplement parce que le neutre, en soi, n'existe pas.