

Dominique Petitgand
entretien avec Marc Donnadiou
2008

réalisé pendant la préparation de

La tête la première
exposition de Dominique Petitgand
FRAC Haute-Normandie
Sotteville-lès-Rouen
28 mars – 12 mai 2009

Marc Donnadiou : Comment construis-tu un projet, à partir du lieu qui l'accueille – son espace, sa configuration, son histoire –, ou à partir d'une évolution propre à ton travail ?

Dominique Petitgand : Je pourrais répondre : les deux.

Le lieu me sert à choisir parmi les pièces sonores laquelle va pouvoir s'y déplier et trouver sa mesure. Je fais la distinction entre les pièces sonores d'un côté, que je réalise dans un premier temps (un hors temps en dehors des échéances : le temps des enregistrements, du montage, de la construction d'un récit), et qui restent en réserve, en attente d'un support, et, de l'autre côté, les installations sonores : les dispositifs de diffusion que je dois élaborer pour chaque exposition.

Lors de ce second temps, intervient le lieu. Le lieu, en tant qu'espace physique. Sa configuration : lieu d'un seul tenant ou découpé en plusieurs parties. Le statut de chacune de ses parties, par exemple : seuil, sas, couloir, hall, niveaux, salle fermée, salle ouverte, basse de plafond, ouverte aux quatre vents. Les alentours extérieurs, la porosité ou la clôture. Mais aussi, la contiguïté des espaces, ce que l'on entend ici venant de là-bas, les à-côtés, les proches, les lointains. Et puis l'acoustique propre à chacun : les espaces résonants et les espaces mats. Je ne prends, par contre, pas en compte l'histoire du lieu et son contexte social, politique, tout ce qui, en gros, n'interfère pas directement sur l'expérience de la visite de l'exposition, la déambulation et l'écoute.

Lorsque je viens faire des repérages dans le lieu, il me faut avant tout en comprendre la structure et, par des essais y percevoir les résonances. C'est une enquête surtout sensible.

MD : Cela revient, en quelque sorte, à mettre en place une double approche à la fois physique et géographique des choses. Physique des corps : leur sensibilité, leur sensorialité ; géographie des corps : leur capacité à se mouvoir, à déambuler, à prendre possession de l'espace. Physique des espaces : leur peau, leur texture, leur luminosité, leur acoustique ; géographie des espaces : leur configuration, leur ouverture ou leur fermeture, etc. C'est ce que j'entends quand tu utilises le mot "déplier" : déplier son corps, ses organes, ses sens, mais aussi se déplier dans l'espace, voir même déplier l'espace au fur et à mesure de son propre "dépli". (Richard Tuttle, qui a exposé au Frac Haute-Normandie, avait intitulé son exposition "Unfold", et je viens à l'instant d'en trouver un des sens qui m'avait échappé jusqu'alors). Est-ce que c'est la parole qui produit ce "dépli" ou ton dispositif ?

DP : Je ne sais pas. Le dispositif est toujours au service de la parole. Même s'il y a d'autres éléments en présence, les atmosphères musicales, les bruits et d'autres sons, tout cela est au service de la parole : préparant sa venue, valorisant sa présence, témoignant, parfois, de son absence.

Chaque pièce diffusée est un récit qui se déploie dans l'espace, mais la parole, les voix sont plutôt des points fixes à partir desquels on s'approche ou s'éloigne. Des points, à la différence des atmosphères musicales ou bruitées qui, elles, dessinent des champs. C'est pour cela, par exemple, que j'utilise un seul haut-parleur pour une voix, alors que les atmosphères musicales, les bruits, les autres sons, se diffusent, eux, sur 2 ou 4 haut-parleurs, délimitant un champs.

Chaque dispositif a pour enjeu de découper et d'enrichir notre déplacement (donc notre écoute), de nous donner quelques pistes pour nous guider vers les voix, la parole, tout en jouant sur le retardement, le dévoilement tardif, comme si je choisissais de situer le plus important, le plus humain, en position d'indirect, toujours retardé.

Par ailleurs, l'éparpillement et les emplacements de chaque haut-parleur suivent une logique qui est celle du récit propre à l'oeuvre choisie pour l'exposition. Et déplier, c'est alors en reprendre le montage, le défaire gentiment, précautionneusement, sans casser ce qui fait tenir l'ensemble, pour y ajouter du vide, des silences, pour distendre, une par une, les couches, les voix, les bruits et les musiques. Le vide en question (le silence) rencontre alors le vide de l'espace de l'exposition (les distances).

MD : La parole est-elle en quelque sorte "l'acteur" principal de tes pièces, et l'espace une scène spécifique dans laquelle elle va se déplier ? Dans ce cas quelle est la spécificité de cette scène qu'est le bâtiment du Frac Haute-Normandie à Sotteville-lès-Rouen, et quel en sera le récit propre sinon la parole elle-même qui va s'y déplier, si déployer ?

DP : La parole, ce qu'elle dit mais surtout ce qu'elle tait, oui, est l'acteur principal de mes pièces. C'est elle qui donne l'échelle : humaine. C'est elle qui conduit et donne la direction : par là. Mais c'est une parole fragile. L'énonciation chemine ou patine, bégaie parfois, le temps y est pendu (comme on dit, pendu à ses lèvres). La parole comme texte (les phrases en pointillés), en même temps que phénomène sonore (le souffle interrompu et repris des voix). Un vocabulaire et des poumons.

Le récit propre à l'exposition au Frac Haute-Normandie s'appuie, en premier lieu, sur ce que le bâtiment lui-même autorise et interdit (et en second lieu, sur mes intuitions et mes résistances). Le bâtiment a comme première particularité le fait qu'il soit quasiment d'un seul tenant. C'est ce qui m'a tout de suite frappé, confirmé par les essais. Les deux niveaux n'en font finalement qu'un. L'étage devient corsive, les ouvertures n'offrent pas de seuil à la diffusion des sons. Tout se tient à portée de main. Pour créer une découpe des couches sonores, je dois donc accuser les distances, pousser chaque partie dans son retranchement.

Je dessine mentalement six parties, six occupations possibles. Mon découpage est le suivant : au premier niveau, je choisis la petite salle noire (habituellement de projection), la deuxième moitié du rez-de-chaussée comprise entre les poteaux, la niche sous l'escalier et l'espace caché derrière le mur sur la gauche (habituellement réserve). Au second niveau, je prends la passerelle entre les deux ouvertures devant la boîte de l'ascenseur et l'espace voûté au plafond, au-delà des poutres. Ces six espaces distribuent, grâce à 10 haut-parleurs, une panoplie d'éléments sonores d'un tout à reconstituer. Les voix trouvent refuge dans la petite salle de projection et sur la passerelle. Les autres sons, eux, sont répartis, comme s'ils étaient des émanations de l'architecture elle-même : au sol, tout en haut sous le toit, sous l'escalier et derrière un mur.

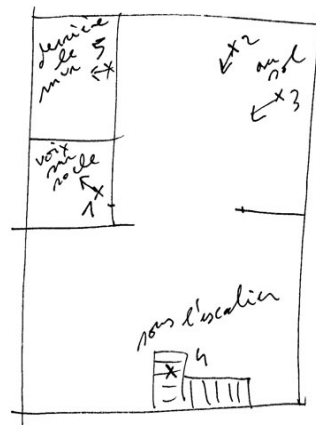
Le récit propre à l'exposition est composé de plusieurs séquences mettant en relation certaines de ces six parties. Et ce mode de relation entre les sons de différentes provenances est propre à chaque séquence. Parfois un son accompagne une voix, d'autre fois, il l'amplifie, la manipule ou la relativise. Aujourd'hui, six mois avant l'exposition, je ne peux pas parler plus précisément de ce dont le récit est question. Je n'ai pas encore choisi les séquences et réalisé les montages. Ce que je sais seulement pour l'instant, c'est qu'il sera, en partie (et peut-être en majorité) question de respiration, d'air dans les poumons. Un texte à part, que j'ai écrit il y a quelque temps, qui parle de ma façon d'écouter les silences, peut donner la tonalité de l'ensemble :

L'arbitraire du poumon

Pour connaître la durée d'un silence, il me faut l'éprouver.
 J'écoute le passage, je me laisse vivre, ne retiens pas ma respiration, au contraire, je m'en sers.
 Le cycle des inspirations et des expirations, comme outil, comme mesure.
 Le temps qui défile, sous la dictée de mes poumons.

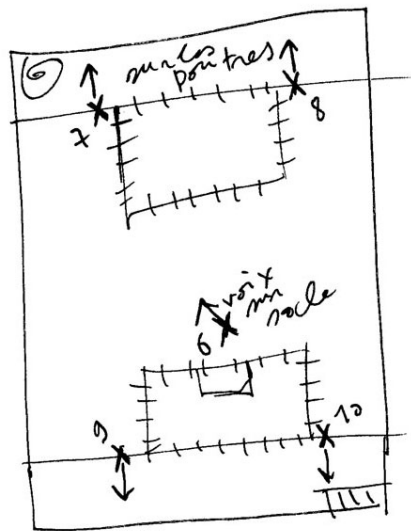
la tête la première

au rez-de-chaussée



installation sonore pour 10 haut-parleurs

à l'étage



MD : Tu évoques une parole "à portée de main", et dans le même temps tu la dissimules, tu l'éloignes, tu en fais presque une présence fantomatique, spectrale, impalpable. Je retrouve cela à travers ce que tu exprimes de la parole comme "vocabulaire" et comme "poumon", son plein et son creux, sa présence et son absence, sa facilité et sa difficulté, ce qu'elle expose et ce qu'elle dissimule, etc... Cette mise en dialectique permanente est essentielle pour toi ? Est-ce elle qui donne la densité, l'épaisseur et la profondeur à la "voix humaine" – cette voix à plusieurs "voies" du corps humain – ? Ou est-ce elle qui donne de la densité, de l'épaisseur et de la profondeur à tes pièces, à ton oeuvre ?

DP : Toujours, pour toute chose, toute idée, je souhaite une mise en dialectique. Que toute idée cohabite avec son contraire, toute chose avec son absence. Je préfère répondre que c'est cela qui produit les écoutes plurielles.

MD : Au-delà d'une pluralité de lectures de chaque pièce, cette pluralité d'écoutes correspond aussi pour toi à la pluralité d'identités des spectateurs (et de chaque spectateur). Comment penses-tu que ceux-ci se "raccrochent" à ce que tu leur proposes ou comment penses-tu que ceux-ci "s'inscrivent" dans cette mise en dialectique permanente que tu installes et qui peut être perçue comme particulièrement perturbante ou troublante ?

DP : Je peux commencer par répondre que je me sers de moi-même comme mesure et me prends à témoin, toujours. Comme je le disais, à propos de la durée des silences que je calque sur mes respirations, mes écoutes propres (que ce soit chez moi, dans la vie ou sur place lors des essais et des temps d'accrochages) produisent un certain nombre d'indicateurs. À moi de les interroger, de les exploiter.

Ensuite, je peux dire que je travaille toujours à créer chez les autres les conditions d'une reconnaissance et d'une perte de repère, alternées et sans cesse renouvelées. Que toute personne, à tout moment, se dise "là, je suis perdue", mais que ce sentiment ne dure pas, qu'elle puisse se raccrocher à un élément soudain familial, qu'elle se sente en terrain stable un court temps pour aussitôt replonger dans l'inconnu le plus absolu. C'est cette alternance que j'appelle l'écoute. L'écoute, un cheminement, une interrogation permanente. Cette alternance est nécessaire pour perturber et troubler (deux verbes que j'aime - il y en a un troisième : bouleverser).

Sans elle, je pense qu'on tombe, d'un côté, dans l'ennui, la création d'un monde totalement inconnu où l'on se noie sans se raccrocher à rien, de l'autre côté, trop familier, on reste dans une forme de reconstitution, de stéréotype (pour contenter tout le monde, vouloir rassembler autour d'un soit disant commun).

MD : C'est donc moins une parole adressée comme une interrogation à laquelle on doit répondre, qu'une parole qui nous emmène dans ou à travers sa propre élocution, son propre nature et sa propre physicalité. À l'instar d'une rencontre. Quelque chose d'étranger à soi qui se renverse dans notre propre vie et qui ainsi nous bouleverse ?

DP : Étranger ? Je ne sais pas. Le statut des voix n'est pas précisé. A priori neutres, toutes peuvent revêtir plusieurs visages et nous devons nous débrouiller avec cela. Par exemple, cette femme que l'on entend peut être une mère, une soeur, une fille, une amie, une voisine, une passante dans la rue ou une voix juste comme cela. Elle peut nous évoquer une connaissance ou nous rester totalement inconnue, sans incarnation. Elle peut aussi être notre voix elle-même, comme si nous nous entendions penser. Finalement, toutes les figures et degrés d'une relation de soi aux autres peuvent être produites : distance, indifférence, empathie, identification. Pour nommer chaque voix, nous pouvons utiliser tous les sujets : elle, lui, l'autre, toi, moi.

Les protagonistes de mes pièces disent tous "je" : "je marche", "je l'ai sur le bout de langue", "j'ai mal au ventre". Et face à une personne qui dit "je", nous avons deux principales options : garder une distance vis-à-vis de celle que l'on considérera toujours comme l'autre ou endosser soi-même ce "je". D'ailleurs, quand je dois parler des textes que j'écris, des textes comme la série *Mes écoutes* ou *Les pièces manquantes*, qui sont à la périphérie de ce travail d'enregistrement et de montage, je dois toujours préciser, pour qu'on ne les confonde pas avec les transcriptions des pièces sonores elles-mêmes, qu'ici, cette fois, c'est moi, moi Dominique, qui dis "je".

De toutes ces voix qui disent "je", il y a une exception : un garçon, personnage à part, qui joue principalement le rôle du témoin. Comme s'il était sur le côté, toujours, il commente une action ou une situation. C'est lui qui dit "quelqu'un par terre". Il dit aussi "on" : "on est souvent pris de panique", "on doit respecter les consignes".

MD : Ce petit garçon, ce personnage du témoin, a-t-il toujours été présent dans tes pièces ou s'est-il introduit petit à petit dans ton travail ?

DP : C'est plus un adolescent qu'un petit garçon. Il n'est pas apparu tout de suite. Les premières pièces, je les ai faites avec seulement les voix féminines : une enfant gamine, la femme, l'autre femme plus vieille et celle encore plus vieille (en tout, quatre générations). Les garçons et les hommes sont arrivés plus tard. Je ne sais pas pourquoi. Peut-être que j'ai voulu commencer par ce qui, apparemment, était le plus éloigné de moi.

Un personnage apparaît, simplement, lorsque je fais un nouvel enregistrement. Mais je tiens à dire que chaque personnage est le fruit de ce qui se produit à l'enregistrement (grâce à l'artifice du dispositif et de mes sollicitations) et des choix radicaux que je fais au montage. C'est une création, qui se nourrit bien sûr de ce qu'est la personne réelle, mais qui ne lui correspond pas totalement. Il y a un écart entre cette personne et le personnage qui apparaît, fragment par fragment, au fil des pièces.

MD : N'est-ce pas une approche presque littéraire ? Dans le roman, les personnages ne sont ni tout à fait fictionnels ni tout à fait réels. Ils semblent parfois réels, copiés du réel, mais quoiqu'il en soit ils évoluent dans un espace et un temps qui ne peuvent pas appartenir au réel, parce que c'est l'espace et le temps de la littérature. Un temps décalé, parallèle, ni tout à fait pareil ni tout à fait autre. Mais pas un simple miroir ou une simple fenêtre pour autant.

DP : C'est vrai. Tu précises "presque littéraire". La différence fondamentale avec l'écriture (proprement dite), c'est que dans mes pièces, le réel se donne à entendre lui-même, concrètement, sans transposition. Même s'il est capté avec un artifice, s'il est fragmenté, réduit et mis en perspective. Il n'y a pas cette transposition nécessaire à toute écriture (proprement dite) qui doit passer par un langage, un vocabulaire, une syntaxe, une grammaire. Ici, le vocabulaire en question, ce sont les fragments sonores qui jouent ce rôle : un lexique personnel, extrêmement limité, que je me suis fabriqué, qui est à ma seule disposition et qui n'est pas issu d'un répertoire commun – contrairement aux mots du dictionnaire pour tout écrivain. La syntaxe en question, c'est le travail du montage lui-même, spécifique à chaque oeuvre, à inventer à chaque fois, et non issu d'une convention, d'une règle, d'une grammaire commune.

MD : Mais la littérature ne peut se réduire aux mots du dictionnaire ! Chaque écrivain se forge aussi sa propre langue, sa propre syntaxe, ses propres mots ! N'y a-t-il pas également de la norme, de la règle, de la convention implicites dans le parlé de la langue, dans l'usage oral que nous faisons du langage ? C'est peut-être aussi cela qui est souligné dans ton oeuvre : tout ce qui vient en excès ou en retrait dans la parole dite, tout ce qui déborde ou ce qui se retient à l'intérieur même de ce qu'on exprime, et qui se manifeste sous la forme de lapsus, de ratages, de bégaiements, d'onomatopées, de souffles ou de silences. Autant d'effets d'intériorité (l'inconscient) ou d'extériorité (la norme, la règle, la convention)... Là aussi se joue un bouleversement à travers ce qui se déverse ou se renverse au-delà ou en deçà de la parole elle-même.

DP : Ce que je cherche, au cours des enregistrements, ce sont des moments de grâce. Quand la personne s'échappe à elle-même, quand la parole est davantage que la simple verbalisation d'une pensée préalable. Et ce sont ces moments que je choisis pour les montages.