

conversation
Églantine Mercader / Dominique Petitgand
novembre 2017

dans le cadre de l'exposition solo *Le fil conducteur*
gb agency, décembre 2017

ah oui oh oui
~~si tu veux~~
ya c'est des choses
qu'on ~~peut pas~~
pas

Églantine Mercader : Le fil conducteur est ta sixième exposition à gb agency, d'où viennent les titres de tes expositions, et plus particulièrement celui-ci ?

Dominique Petitgand : Concernant les titres, je n'ai pas une méthode précise. Parfois, le titre d'une exposition est le titre d'une des oeuvres présentées, parfois le titre de la seule oeuvre présentée (c'est pratique), parfois, ce que je préfère, un titre générique qui peut à la fois être lié aux oeuvres, à ce qui se raconte dans les sons et les paroles diffusées, et en même temps à la situation de l'exposition, au lieu, au mode d'apparition, de diffusion et de relation des oeuvres entre elles.

Le fil conducteur fait partie de ces titres génériques (comme *L'élément déclencheur*, *L'oreille interne*, *La fréquence du secteur*, *Les liens invisibles...*) qui pourrait (j'exagère à peine) presque s'appliquer à toutes mes expositions, à toutes mes pièces, mais qui, ici, trouve un écho particulier.

Je pense à cet aspect électrique, contenu dans certains des sons diffusés dans l'installation (qui semblent des fréquences, des ondes, des stridences électriques). Le fil électrique est ce qui connecte, un câble qui transmet le courant, au sol et aux murs, qui fait lien entre un point, un endroit, et un autre.

Mais aussi le fil conducteur est ce fil qui conduit un récit, qui relie tous les points d'une histoire. Un fil plus souterrain, pas obligatoirement visible, mais qui certifie que toutes ces pointillés et ces bribes entendues, ne sont pas des fragments isolés, quand bien même ils sont chacun dans leur coin, séparés par des silences et des distances, mais bien les éléments constitutifs, la matière, d'une histoire. Et qu'il ne faut pas se fier à l'aspect de l'oeuvre, découpée à l'extrême, disloquée, démembrée, qu'il y a quelque chose qui court là-dessous.

ÉM : Mais pourtant... j'ai le sentiment que la proposition que tu as faite pour cette exposition est vraiment différente des autres. Sans perdre le fil avec toutes les autres précédentes ... dans le fait peut-être de concevoir une exposition avec une seule installation.

DP : Je l'avais déjà fait une fois, en 2006 j'avais proposé une seule oeuvre (*Quelqu'un par terre*) pour l'exposition à la galerie, mais oui pour celle-ci, c'est assez différent des autres. Parce que l'oeuvre occupe tout l'espace, les deux salles du bas, qu'il n'est pas possible d'ajouter un autre dispositif (et que je tiens à ce qu'un dispositif - avec un nombre, des emplacements et des modes d'accroche spécifiques des haut-parleurs - ne soit au service que d'une seule oeuvre, parce qu'il en découle, qu'il lui est spécifique).

Mais aussi parce que ce montage particulier entre la voix et les sons ne peut laisser la place à d'autres choses, spatialement et temporellement. On a essayé de voir si on pouvait ajouter d'autres oeuvres mais ça ne marchait pas. *Le fil conducteur* est une oeuvre exclusive, un peu totale.

Ce qu'il y a de différent pour cette installation, c'est également le principe de montage que j'y développe. A la différence d'autres oeuvres, pour lesquelles je puise quelques fragments dans différents enregistrements, pour ensuite construire au montage un récit, ici, j'ai pris, tel quel, un seul enregistrement (une personne qui me parle, réfléchit, rit et me raconte des choses, certaines que je connaissais, d'autres que j'ignorais). Un enregistrement que je restitue quasiment du début à la fin et auquel j'ai infligé un principe de censure.

Tout ce qu'habituellement je ne gardais pas au montage et laissais en silence, ici je le manifeste, je le garde et je le cache simplement en le recouvrant, en le remplaçant par un autre son. Les paroles desquelles j'ai effacé l'essentiel (quel essentiel ? l'essentiel d'un propos pour comprendre de quoi l'on parle), haché et découpé au scalpel, remplacé au montage par des fréquences électriques (de même durée), comme par marouflage, en gardant, en la faisant sonner, la trace de l'effacement, de la censure.

ÉM : J'aime beaucoup ce mot que tu utilises et je voudrais y revenir dessus car c'est exactement ça : « la censure ». Dans ton travail il y a toujours eu cette censure que tu t'es définie, que tu t'es efforcé de t'appliquer, de respecter et ce souci de censure a évolué au fil de tes oeuvres, il est devenu de plus en plus fort d'ailleurs, je trouve, pour t'amener à une soustraction qui enlève beaucoup sans être vide, qui reste toujours révélatrice... La censure chez toi est comme une sorte de système libératrice de sons.

DP : La censure est souvent associée à une instance de pouvoir, une violence antidémocratique, une dictature. C'est un mot un peu fort que j'utilise ici par provocation. Je me mets dans le rôle du méchant qui censure. C'est, je crois, reconnaître la violence contenue dans chaque geste de montage.

Mais effectivement, contrairement à cette censure d'état, du pouvoir, de la morale... ici, dans ce travail de montage, cette opération produit une révélation : tout ce qui est effacé, tout ce qui manque, fait place et révèle le peu qu'il reste, encadre et magnifie le peu qui a échappé (aux mailles du filet, au filtre).

J'ai toujours travaillé dans ce sens : faire avec le peu qu'il reste. Mais j'emploie ici (pour la deuxième fois, la première c'était pour *La lettre vide*) le mot de censure, parce que, contrairement à d'autres oeuvres, la censure ici se manifeste, ne se cache pas, elle s'entend réellement, concrètement. Je fais entendre, par une forme de marouflage sonore, la trace de chaque soustraction.

Je parle de censure également parce que mon matériau de départ est une parole, l'enregistrement d'une parole, et qu'a priori on ne coupe pas une personne qui parle, on ne l'interrompt pas, on devrait l'écouter dans son entier, tout simplement.

alors ce jour-là
c'était la ~~partie~~
~~la plus importante~~
~~de la pièce~~ il n'y avait
pas de ~~dialogue~~
~~entre les personnages~~ il a fallu
qu'ils reviennent de
~~leur voyage~~

ÉM : L'apparition des mots est extrêmement importante pour toi, s'ils ne s'entendent pas, ils sont écrits, projetés sur un écran par exemple, c'est le cas dans « La lettre vide » où la voix est totalement inintelligible mais l'auditeur se raccroche aux mots de l'écran, retranscription de la parole. Ici, la voix est coupée, vidée de son contenu narratif, mais il y a encore des mots, des phrases perceptibles. On est à la limite. Tu crées une tension qui nous bouscule, jusqu'à nous déranger parfois.

DP : Il y a plusieurs figures possibles de l'inintelligible, cela peut être ne pas comprendre ce que dit une personne parce qu'on ne connaît ou reconnaît pas les mots ou la grammaire (ce que je fais rarement, à part *La lettre vide* ou pour certaines voix), mais il y a aussi cette possibilité : on connaît les mots et la grammaire mais on ignore de quoi parle une personne, à quelle circonstance se raccorde ce qu'elle dit, pourquoi nous dit-elle ceci, nous cache-t-elle cela... les différents degrés de l'énigme.

Parce que mes pièces sont des espaces de projection, elles ont à faire avec ce qui est tu, caché, manquant, et touchent aux limites de l'inintelligible, et pour *Le fil conducteur* (comme pour *La lettre vide*), c'est plus fort que d'habitude.

Les mots sont le point de départ de mes pièces, la parole est le matériau premier. Mais au-delà des mots, c'est toujours une présence. Une présence humaine : une personne nous parle, en même temps qu'elle se parle à elle-même. C'est cette présence qu'il s'agit en premier lieu de transmettre, d'installer dans l'espace. Et le mode d'apparition de cette présence (par oral ou par écrit, isolée sur un haut-parleur ou éparpillée sur plusieurs, au premier plan dans un espace ou cachée dans un second...) est un critère esthétique essentiel de l'oeuvre, c'est ce qui lui donne sa forme, sa figure. Cette présence s'appuie parfois sur des mots, parfois non (ce que je nomme mes pièces muettes : à partir de respirations, d'exhalaisons, de chants, de sifflements), parfois sur des mots que l'on comprend, parfois à la limite de l'intelligible. Cela dépend des pièces, du principe du montage et du format de la découpe, si la découpe se fait au niveau de la phrase, du mot ou de la syllabe. J'ai pu jouer sur ces différentes formes et niveaux de l'inintelligible.

Au montage, l'enjeu a toujours été pour moi de savoir précisément ce que je pouvais enlever et ce que je pouvais laisser d'une parole d'origine. J'ai souhaité d'abord

enlever les noms propres, les indications de lieu, de date, tous les indices liés à un événement ou à une circonstance précises, tout ce qui informe un contexte, ce qui donne repères et coordonnées au récit. Enlever également le début, le milieu ou la fin d'un récit, creuser le plus de vides possibles. Ce sont ces soustractions qui me permettent d'aborder les limites d'un travail de fiction, d'approcher une forme d'abstraction.

Avec *La lettre vide*, j'ai inauguré un nouveau mode de découpage, que j'ai poursuivi avec *Le fil conducteur* : la soustraction se joue ici au mot à mot, et cette fragmentation extrême ne se cache pas, elle se manifeste. Surnagent de cette censure, de ce naufrage, des amorces et des lambeaux de phrases, un squelette de récits, de micros gestes vocaux, quelques pronoms, verbes et quelques indications des heures. Avec cette question récurrente : "Mais de quoi parle cette personne ?".

ÉM : Mais aussi : « De quoi je parle ? »

DP : Dans mes pièces, toutes les personnes qui parlent disent *je* (exemples flagrants, les pièces *Je marche*, *Je parle*, *Je descends*, *Je m'en vais*, *Je m'endors*, et bien sûr : *Je*). Et ce *je* est une fonction mobile, qui peut circuler entre plusieurs voix (comme incarnations multiples d'une même parole), mais aussi de la personne qui parle à toute personne qui écoute (qui peut reprendre cette subjectivité à son compte).

En plus de ces *je*, il y a aussi quelques *tu* ("tu vois ce que je veux dire ?") parce que chaque parole est une adresse. Ce *tu* qui m'est adressé à l'enregistrement et que je transfère, en dérochant ma présence, à toute nouvelle oreille.

ÉM : C'est aussi ce qui se passe dans l'oeuvre sans son Mes écoutes, c'est de toi donc il s'agit et de ton rapport à l'écoute, aux sons, mais ces textes nous renvoient à nous-mêmes et à nos propres manières d'écouter, nous devenons ce je.

DP : *Mes écoutes* est une oeuvre à part, dans le sens où, cette fois, c'est moi, moi Dominique, qui fais le texte (qui n'est donc plus le produit d'un montage issu d'enregistrements avec d'autres que j'interroge et qui me parlent) et qui dis *je*. Ce sont mes souvenirs, mes comportements, mes notes, la façon dont j'écoute dans la vie. Mais je me suis attaché - c'est que ce que fait toute personne qui écrit, je pense - à rendre ce *je* le plus ouvert possible, le plus à partager, pour que d'autres se l'approprient. Une forme de neutre.

J'ai essayé de tendre le plus possible vers ce neutre, tout en restant au plus près de la sensation et en tâchant de décrire précisément chaque situation. Et en parlant davantage de l'écoute, de la perception, de la réception que des sons eux-mêmes, davantage de l'effet que de la cause. Souvent, il y est question d'espace, de distances, du parcours et du temps qu'un son met pour parvenir jusqu'aux oreilles, jusqu'à la conscience.

Par rapport aux oeuvres sonores, la lecture (sur papier ou écran) permet ce glissement du *je* de façon plus directe, puisqu'il n'y a plus la voix, il n'y a plus le filtre d'une altérité qui peut, dans le cas de l'oralité, différer le transfert. Toute personne qui écoute peut s'identifier au personnage, mais cela se fait après une première étape de rencontre, rencontre avec une singularité, une propre façon de parler, un grain de voix, un débit, une accentuation, une présence orale très forte.

puis le son ~~très~~
~~très~~
~~très~~
~~très~~
~~très~~