

## Dominique Petitgand ou la douceur traumatique des voix

Paul-Emmanuel Odin

### 1. l'excès intime

Dominique Petitgand encastre ses sons, ses voix, dans des silences de chair. L'intrusion percutante de ces sons les démarque de tout socle, de tout environnement, de tout paysage, et surtout, de tout sujet. Il faut se rendre à l'évidence de la violence traumatique de ces découpes sonores qui s'imposent brutalement à nous. Le presque rien de ces respirations au bord de l'abîme du silence, de ces nuées de voix bégayées qui se débattent avec ce qui les interrompt, est absolument terrible parce qu'il souligne le caractère fondamentalement excessif de la voix humaine par rapport à l'homme. Loin que la voix soit une dimension corporelle de l'homme, la voix surgit ici toujours comme une voix étrangère — il faudrait presque dire extraterrestre — à l'intérieur même de l'homme.

Redoutable excès qui parle en nous malgré nous, contre nous, sur nous (Slavoj Žižek a pointé cette dimension dans son film *A pervert guide to cinema*).

Comment ne pas être ébranlé par une œuvre qui met le doigt sur cette plaie de la voix, de la parole ? Le travail sur l'enregistrement sonore s'approche d'une façon dangereuse de la nudité d'un « enregistrement sur cerveau » (Lacan), il expose des sons écorchés, l'esprit semble un os dur inassimilable par aucune mémoire.

On est toujours tenté d'évoquer l'intimité des pièces sonores de Dominique Petitgand, où il est facile de projeter ses souvenirs personnels, sa banale nostalgie familiale (d'ailleurs, les titres de deux de ses premiers CD sont *10 et 11 petites compositions familiales*). Mais l'écorce insignifiante du quotidien sonore est tiraillée : elle vibre, se déchire, casse, pète, vrombit, éclate ; frémissements ou fulgurances, insinuations sourdes et brisures moites, frottent, râpent l'oreille. Comment ne pas voir alors la moire de l'instant qui nous leurre, quand là, imperceptiblement, nous cédon à un mirage sonore, et que nous nous réfugions trop vite dans le cocon d'un stéréotype confortable, parce que ce que nous entendons est bien trop inquiétant pour être directement assumé ? Il est toujours tellement plus rassurant de croire qu'il y a un abri bien chaleureux dans la voix qui cristalliserait bien évidemment tout ce qu'une présence maternelle peut représenter d'affectueux, de bienveillant.

Il faudrait se débarrasser de ce halo parasite de notre subjectivité sentimentale qui vient toujours se greffer par identification sur ces objets, et plus que jamais on devrait maintenir toute l'attention sur cette profonde coupure à partir de laquelle des sons réussissent à émerger, et sur ces interstices imperceptibles qui travaillent de partout la moindre matière sonore en ce qu'elle s'avère poreuse.

J'ai l'impression que les sons se risquent ici à leur mort, tout cela me met dans un état de fragilité. Je suis traversé à la fois par des éclairs et des brumes. Mais je reste suspendu plus que jamais, comme si tout cela ne tenait qu'à un quart de cheveux, et que le ratage était toujours imminent, ou déjà en cours. Bouscèlement dérisoire. J'ai aussi ce sentiment d'avoir participé à quelque chose de honteux, de trop intime, et d'avoir flôlé pourtant l'expression de la plus grande dignité, l'apparition du premier « visage sonore » (D.P. a eu un jour l'audace de cette formule). Ces sons et ces voix interrompus, ne sont-ils pas toujours partis en précédant leur disparition subite ? Que laissent-elles en moi, ces plages de temps qui s'ouvrent pour laisser décanter quelques points de rencontres imaginaires, de méprises, l'attirance et la répulsion mêlées autour d'un éclat ou d'une ritournelle ?

En travaillant sur des enregistrements de voix, Dominique Petitgand se saisit de l'insaisissable pour éprouver la résistance d'un matériau : comme il le dit, il épuise un matériau qui est inépuisable de toutes façons parce que ce matériau résiste par nature à toute tentative de réduction, de démantèlement, de fragmentation. Il y a donc là un échec avoué et assumé, et qui n'arrête en rien le processus commencé par Dominique Petitgand. C'est cette dimension-là, profondément antagoniste, qui relève pour moi d'une véritable passion du signifiant. Quelque chose d'une lutte de la voix avec elle-même dans sa projection est pétri dans tous les sens, et cette manipulation fastidieuse, répétitive, monotone, univoque, met en évidence que l'on n'est pas dans la multiplicité mais dans l'univocité, celle sur laquelle Deleuze s'est longuement exprimé, et qui consiste à tenir une chose, une chose seulement (et comme c'est difficile ce Un, ce Une chose, c'est doublement difficile et impossible) : c'est *très peu*, mais c'est ce *très peu* qui l'intéresse, et c'est dans ce *très peu* que s'entr'ouvrent des différences inédites, inaperçues, violentes.

Dans l'instant de ce qui nous tombe sous les yeux, Dominique Petitgand ne regarde pas le son, il ne l'a pas regardé. Je précise, et loin d'être une anecdote sur la façon dont l'artiste travaille ses formes, c'est presque un élément crucial dont il faut mesurer toutes les conséquences. Alors que les ordinateurs se sont généralisés pour le travail du son, en imposant une vision du son, Dominique Petitgand travaille à l'aveugle, je veux dire sans visualisation du son avec un écran d'ordinateur. J'y vois un signe fort de négation qui a un sens précis, tenu de bout en bout comme une posture radicale. Cela

veut aussi simplement dire cela : on n'entend pas ce que l'on voit, mais ce que l'on entend nous fait voir. Il faut donc se laisser aller à toute la richesse et toutes les ambiguïtés de l'écoute qui ne se soumet pas à l'objectivation d'un son dans le visible. Intransigeance d'un refus de la réduction du son à des signes visibles, d'un refus de l'influence directe ou indirecte de la visualisation du son sur le son. Il faut que l'image, l'imaginaire, sorte du son lui-même. Et effectivement, on voit très bien comment l'œuvre de Dominique Petitgand, grand amateur de cinéma, correspond à l'idée d'un « cinéma pour l'oreille », formule qui a fait le nom d'une collection du label Metamkine où il a été édité. Il faudrait même plutôt dire que c'est un cinéma de l'oreille, produit par les sons.

On peut ressentir à l'écoute ce qui dans ces sons apparaît comme plus directement sonore, c'est-à-dire, comme une tentative assumée de régression à l'acousmate, celui de Pythagore qui, pour qu'on l'entende et le comprenne mieux se cachait de ses élèves derrière un drap. Le tranchant et cette étincelle vive si caractéristique de ses silences nous paraissent découler directement de sa méthode de travail, indissociable de son résultat. Peu importe après tout de savoir comment ces sons sont faits. Mais par contre la façon dont nous les percevons nous révèle leur nature profonde. Ils font travailler d'une façon étonnante l'obscurité comme s'ils la peuplaient d'éblouissements, et de rayonnements sombres.

## 2. non-lieu

Mais si l'on perçoit ce qui fait la nature singulière des pièces sonores de Dominique Petitgand, qu'en est-il de notre étonnement en découvrant ses installations, quand l'une d'elles, par exemple, nous pousse à discerner un son dans le creux d'un autre son, ou un espace sonore qui n'existe que dans sa fermeture, dans l'encerclement d'un autre son, excentré ? Et puisqu'il interroge mon désir de présenter une installation de lui à la compagnie (dans l'entretien avec Koch O.ci- après), je vais tenter d'explicitier où je suis dans ce désir en quelques mots, en quelques lignes — car c'est évidemment un long développement que je souhaiterais exposer, et la correspondance par mail que j'ai eu avec Dominique sur plusieurs années, mais ce sera l'objet d'une publication qui j'espère verra prochainement le jour).

L'installation est toujours un certain arrangement d'un espace de visibilités. Les installations sonores de Dominique Petitgand que montrent-elles au juste ? À peu près rien, puisque les espaces apparaissent vidés. Une opposition surgit entre des espaces blancs, désertiques, raréfiés, et des petits espaces sombres (comme dans *Mon possible*, ou *Quelqu'un par terre*). L'architecture du lieu est mise à nu, et constitue un décor dont les caractéristiques sonores sont immédiatement récupérées, utilisées, par l'œuvre. On voit quelques haut-parleurs : leur disposition a encore souvent quelque chose d'anthropomorphe : non pas que la source des sons doit être rabattue à des dimensions, des positions humaines (à hauteur de tête ou de main), mais parce que ces sources sonores s'avèreront plus humaines que l'humain, et que ces mises en scène dénudées nous feront ressentir le dangereux supplément qui est dans ces objets, et qui est déjà dans les voix.

Une installation, *Quelqu'un par terre*, qui a été présentée au Transpalette à Bourges en 2006 retient mon attention. L'installation se présente sur un axe vertical, sur deux étages. Les sons d'une parole (la voix d'un garçon à l'étage du dessus), et les bruits d'une chaise en métal qui tombe (à l'étage du dessous), communiquent l'un avec l'autre (je ne m'arrêtera pas ici sur le fait qu'il y a aussi un bruit de vent qui souffle dans le lointain). Maintenons l'attention sur cette hybridation bruit/parole, et écoutons Dominique Petitgand, lors d'une conférence à la compagnie, expliquer comment il a fait *Quelqu'un par terre* :

« Je n'ai pas enregistré les chaises en fonction de la voix, et je n'ai pas enregistré les voix en fonction des chaises ; ce sont des enregistrements complètement autonomes. Par exemple, les chaises je les ai lancées une vingtaine de fois au sol ; c'est un geste que j'ai enregistré et je n'en ai gardé que la trace finale, l'éclat comme ça, le tktktktk. J'ai construit la piste avec les chaises avec les silences et les bruits pour recréer une continuité particulière, quasi gestuelle, tktktktk. Et après je suis allé chercher dans les enregistrements que j'avais fait des années avant, parce que je travaille toujours comme ça, je suis allé chercher dans certaines des voix que j'avais les phrases qui avaient exactement le même phrasé que certains éclats des chaises. Je suis parti d'une idée très rythmique où j'avais un son qui faisait tatataaaaaa, et il me fallait une phrase qui fasse tatataaaaaa. Et en écoutant, je suis tombé sur "quelqu'un par terre" ; et j'ai fait ça pour une trentaine de phrases. Les phrases, je suis allé les chercher dans mes enregistrements ; à aucun moment je n'aurais eu envie de demander à quelqu'un de dire des choses en fonction du bruit des chaises.»(1)

Comment ne pas être frappé par ce mouvement étrange où quelqu'un s'est en quelque sorte acharné à faire parler des bruits de chaises qui tombent ? Dominique Petitgand expose encore lui-même les conséquences de sa trouvaille :

« le dialogue entre les couches - - tout dialogue avec tout - - - le son de la chaise est en soi une anthropomorphie - - - analogie sonore entre la chaise et les voix - - la chaise est lancée comme un cri et les phrases chutent avec fracas - » (2)

Je relie intimement ceci à l'expression de Arno Calleja : « le bruiteur est un parler », ou à son contraire.

« et notre trou est un trou à bruit car on a l'trou qui bruite et le bruiteur est un parler et la parole est distendue et on baigne dans la vivance » (3)

Le bruit de chaise, ne me fait-il pas entendre la parole comme un bruit ?

*Quelqu'un par terre* réalise l'homologie du bruit et de la parole. C'est encore autre chose qui est proposé par Dominique Petitgand dans l'installation *Mon possible*, présentée en 2006, au Confort Moderne, à Poitiers. Après la formule répétée "elle me demande", au lieu d'entendre "l'impossible", on entend un bruit de décharge électrique dans une autre pièce, ou deux bruits dans deux pièces différentes. Cette parole qui se prolonge dans des bruits qui viennent prendre sa place, qui viennent se substituer à l'un de ses membres, la compléter illusoirement, affirme comme une continuité au-dessus de la discontinuité entre l'intelligibilité de la parole et l'inintelligibilité du bruit. Et cette unité supérieure comprend dans la même dimension le sens et l'affect, le plein et le manque. Du coup, lorsque le mot manquant resurgit à sa place, lorsque la parole pleine réapparaît, on sait qu'en fait elle est trouée, faussement pleine. Et l'espèce de tension électrique ou de décharge sonore qui se produit à l'endroit de ce trou présente ce qu'il y a de propre au symbolique : la capacité à représenter en l'absence de ce qui est représenté. On perçoit le clash de la symbolisation.

Si *Quelqu'un par terre* superposait verticalement le bruit d'en bas et la voix d'en haut, *Mon possible* déploie horizontalement une continuité entre la parole et le bruit.

D'un côté, c'est le bruit qui parle, c'est le bruit qui sert de matrice à la parole, comme si celle-ci trouvait là son origine et sa source, son milieu propre, dans ce spasme soudain, cet accident dans le monde, ce noyau de singularités.

De l'autre côté, c'est le bruit de la parole qui se fait entendre, la parole bruite dans *Mon possible*, le bruit s'est substitué à un fragment de parole, et un bruit peut valoir pour un morceau de parole (tout n'est-il pas une question de code? que le mot "impossible" soit remplacé par un bruit, cela me fait penser à l'échange des mots "esprit" et "persil" par *Céline et Julie* dans le film de Jacques Rivette (4)).

De cette navigation sur différentes corrélations entre la parole et le bruit, il me semble que l'on peut dégager ceci. On pourrait dire certes qu'il s'agit d'échapper au logocentrisme, c'est au pouvoir despotique de la parole ou du langage : Jacques Derrida a déjà défriché théoriquement ce territoire, la déconstruction a porté entre autres sur celle du logocentrisme. Gilles Deleuze a d'autre part résolument contesté et rejeté le symbolique et le signifiant (dans *L'anti-œdipe*, avec Félix Guattari). D'où ce défaut dans sa théorie qui finalement se rabat toujours sur le signifié, du fait même qu'il ne soit pas reconnu par rapport au signifiant. Certains auront reconnu ce vers quoi j'essaie de m'avancer : vers la théorie du signifiant telle que l'a élaborée Jacques Lacan.

Et notamment : la formule "un signifiant représente un sujet pour un autre signifiant" (séminaire *D'un autre à l'autre*) me semble très opératoire concernant toutes ces questions. Prenons *Mon possible*. Bruit ou parole, peu importe. C'est la place d'un signifiant par rapport à d'autres signifiants qui structure l'événement ou le sens. La prééminence du signifiant sur le signifié ne signifie en quelque sorte rien d'autre que la prééminence de la structure du langage, et que le sujet est dans les interstices entre les signifiants. C'est le langage conçu comme signifiant que me paraît exprimer le mieux ces possibles entre le bruiteur et le parler. Alors qu'un langage conçu comme signifié (ou une langue composée de signes) exclut les bruits, les démarques de la parole, ou les réduit à un code. Précisément, (et c'est, me semble-t-il, ce vers quoi tendent les œuvres citées ici), tout le travail serait de dissoudre cette frontière, de trouver des modalités de faire où la parole et le bruit peuvent coïncider, se superposer, s'entrecroiser, passer l'un dans l'autre...

Je voudrais revenir à une grande tendance de la musique du XXe, à savoir le passage du temps à l'instant, par une spatialisation du son. C'est avec Adorno (*Philosophie de la nouvelle musique*), qui se réfère aussi bien à Debussy (où la couleur prime déjà sur la narrativité ou la linéarité temporelle) qu'à bien d'autres, qu'on peut vraiment saisir ce qui est une autre musique, où la linéarité du temps se serait effacée au profit d'un déploiement dans l'espace. Cette tendance culmine avec les concerts électroacoustiques de haut-parleurs, ou des œuvres de plasticiens sonores plus récentes. Alors comment Dominique Petitgand spatialise-t-il, ou non, le son ? Et à bien y réfléchir, ce qui me semble admirable, c'est comment, architecturalement, des sons masquent d'autres sons, et donc, à partir de ce manque dans la géographie sonore, il donne une consistance tout à fait tangible à la notion de point d'écoute (parallèle à celle de point de vue). Dans la spatialisation, il introduit donc des discontinuités entre la présence et l'absence — ce qui va à l'encontre de la reconstitution d'un paysage sonore continu qui s'étend comme une étendue sédentaire: or le paysage sonore ou la continuité spatiale du son constitue le paradigme idéologique de tous les sons stéréos, de tous les sons du cinéma dominant d'aujourd'hui. Chez Dominique Petitgand il n'y a finalement pas vraiment d'espace sonore, il y a plutôt différents types de sons monophoniques dispersés, configurés logiquement. Il y a des sons qui remplissent ou qui vident l'espace, il y a parfois un son dans le son (la fabuleuse

superposition de *Quelqu'un par terre* où le bruit est un écran opaque pour le son des paroles). Dans *Quelqu'un par terre*, repris dans la galerie gb agency à Paris, ce qui servirait de marque topologique différenciée, c'est l'opposition entre la hauteur centrale du haut-parleur posé sur une colonne pour la voix, et les haut-parleurs périphériques accrochés tout entour sur les murs dans la pièce des bruits de chaises. Cette opposition se traduisant par deux formes de diffusion sonore opposées, l'une centrale, ponctuelle, l'autre globale, environnante. Mais l'opposition elle-même résiste à la symétrie. Quelque chose est encore heurté. Le haut-parleur posé sur la colonne ne diffuse pas les sons dans toutes les directions mais dans celle vers laquelle il regarde — samedi 24 janvier, Dominique me dit qu'il pourrait presque mettre une moustache dessus ! c'est dire si le haut-parleur fait visage, c'est-à-dire qu'il oriente, il est vectorisé, axé, il semble toujours que l'un de ses côtés nous regarde et nous parle. Alors que dans la salle des bruits de chaises les haut-parleurs encerclent un vide central. Le bruit et l'espace impersonnels comment se combinent-ils avec la parole personnelle ?

Le bruit est posé comme premier par l'approche (on ne peut entendre la parole qu'en second, elle est de l'ordre de la secondarité) : l'après-coup de l'approche, du passage entre le premier son et la parole seconde, est lui-même faussé, comme une fausse perspective sonore, du fait de cet effet de redoublement du Même entre le bruit et la parole. Et dans la superposition, le bruit absorbe ce qu'il y a d'inaugural, d'original, dans la parole humaine, et pointe son inhumanité fondamentale. C'est un effet de loupe sur le son bruité, de grossissement optique, qui dévoile ainsi une parole personnelle, comme l'ultime plan de la composition intime des bruits. Cette parole logée dans le creux du bruit d'un objet idiot comme une chaise lancée par terre, ne scintille-t-elle pas obscurément comme dans la rumeur de l'Incessant ? Bien que les deux espaces, celui des bruits, celui de la parole, soient séparés par des murs durs, il y a tout, dans la simultanéité ou la synchronie, dans le forçage de l'un dans l'autre, pour que l'on éprouve plus fortement ce lien ou cette transformation du bruit en parole, en tant qu'il implique un état disparaissant du sujet parlant (dès que quelqu'un parle, n'est-il pas voué à l'absence? Maurice Blanchot, dans *Thomas l'Obscur*, n'a-t-il pas renversé la formule de Descartes ainsi : "je pense donc je ne suis pas" ?). Si l'on aime les installations sonores de Dominique Petitgand, c'est toujours un peu pour la cruauté qu'elles découvrent dans les fragments furtifs de notre vie familière, et parce qu'elles nous poussent jusque dans ces non-lieux d'une subjectivité sans sujet ; et encore, dans leur aridité, leur simplicité, elles font un désordre d'errances invisibles, produisent un éloignement indéfini, comme si un grain subjectif s'écarquillait en structure universelle, pour construire enfin le bloc solide de la chambre dans la chambre dans la chambre, comme un cristal concret de notre rapport à l'imaginaire.

#### Notes

1. Conférence à la compagnie, avril 2006.
2. Notes de D.P. recueillies par Jérôme Poret, in communiqué de presse « Transpalette », Bourges.
3. Extrait du texte d'Arno Calleja écrit pour *Paroles d'insectes*. Arno Calleja a publié, entre autres, *Criture*, ed. Inventaire/inventions, Paris, 2006. La performance *Paroles d'insectes* de Laurent de Richemond a eu lieu à La compagnie les 1 et 8 octobre 2006, sur une durée chaque fois de sept heures continues. La compagnie est un atelier d'artistes situé à Belsunce, Marseille.
4. Jacques Rivette, *Céline et Julie s'en vont en bateau*,