

texte de Paul-Emmanuel Odin à propos de la *Diffusion presque'intégrale* de Dominique Petitgand à La Compagnie, Marseille, 2006

la compagnie, lieu de creation

19 rue francis de pressensé 13001 marseille

paul-emmanuel odin

programmation artistique à la compagnie

Le "visage sonore", le Même et le Très-Loin dans les compositions sonores de Dominique Petitgand

Qu'est-ce qui fait l'unité de l'œuvre sonore de Dominique Petitgand ? La proposition de cette diffusion "presqu'intégrale" à La Compagnie est l'occasion de se poser cette question. Partons de ce *presqu'* où s'explicite le pas-tout, le pas-complètement-intégral. Au vu du programme, Dominique Petitgand n'inclut pas les morceaux composés sur le disque *Rez-de-chaussée*, par lequel il répondait à une commande du projet *Bruxelles nous appartient* en composant à partir d'enregistrements réalisés par les habitants de la ville. La position de ce disque dans le travail de Dominique Petitgand est excentrique et il le dit assez simplement : il ne renie pas ce disque, mais il est à part. Car ce qui constitue l'intime lien de tout son travail c'est en fait "un même matériau, principalement des voix". Comprenons qu'ici les mots sont précis : "un même matériau" renvoie aux enregistrements de voix en tant qu'ils ont été en quelque sorte réalisés comme une seule fois. C'est comme si un fond unique avait été enregistré une fois pour toutes pour que chacune de ses créations se présentent comme un retour au même matériau, un retour au Même. Si la chronologie est difficile à reconstituer, on peut présumer que les enregistrements ont été réalisés aux alentours de l'année 1992, et qu'après, Dominique Petitgand n'a fait en quelque sorte que les reprendre, les soumettre à des procédures de montage, à des ajouts de bruitages ou de musiques (nous ne parlerons pas des versions étrangères qui incluent des traductions et des voix nouvelles, mais qui restent toujours référées par rapport aux mêmes matériaux des voix françaises).

Les voix des habitants de Bruxelles ne font pas partie de ce même matériau des voix, celles de la famille et des proches de Dominique Petitgand, celles qui constituent cette matrice d'où il repart chaque fois. Non seulement ce sont les voix de personnes qui ne lui sont pas intimes, mais ce sont des voix "actuelles", qui renvoient en particulier au présent d'une ville dont on fait le portrait pour le projet *Bruxelles nous appartient*. Alors que "le même matériau" des voix utilisé par Dominique est en quelque sorte défini et figé, immobile, posé dans le temps comme déjà inscrit quelque part, dans un enregistrement originel. Les voix enregistrées en tant qu'elles appartiennent au même matériau ne sont pas saisies dans l'ordre du temps actuel, mais dans l'ordre d'un temps virtuel. Elles scintillent et grésillent d'un éclat étrange dans l'écoute qu'on en a : elles paraissent familières, courantes, proches de nous, et pourtant, elles viennent du Très-Loin du même matériau.

Il reste encore à comprendre le sens de ce parti-pris, le sens de l'existence de "ce même matériau" dans la méthode Petitgand, et toutes les conséquences d'une telle démarche pour ce qu'elle comporte de radicale.

Si l'époque où nous sommes glorifiée sans cesse la multiplicité des différences contre le Même, Dominique Petitgand vient nous montrer l'intérêt d'une exigence du Même en tant qu'elle nous confronte aux plus grandes discordances, celles que l'on ne peut pas affronter à partir d'une idéologie du multiple.

“Le même matériau” est en effet quelque chose qui nous semble complexe. Car d'un côté, c'est ce qui ne change pas, ne bouge pas. Mais en même temps, c'est parce qu'il ne bouge pas qu'il devient de plus en plus lointain, qu'il s'enfonce dans le temps puisque le temps, l'histoire ne cesse d'avancer, disque après disque. Et donc, il donne à lire le mouvement du temps d'une façon plus cristalline, et plus opaque. Le même matériau permet l'image du changement pur.

Le même matériau n'est pas quelque chose d'abstrait. C'est de là que s'éclaire ce qui caractérise si précisément les pièces sonores de Dominique Petitgand dans ce qu'elles ont d'unique, d'inouï. Souvent, il est dit à propos de ses disques qu'ils contiennent une sorte de nostalgie, d'image jaunie du passé, ou qu'un certain quotidien familial, familial, s'y présente, avec des connotations ringardes, désuètes, vieillies. Mais le même matériau est précisément ce qui contre absolument le point de vue des belles-âmes qui profèrent de telles choses. Le même matériau comporte une puissance inquiétante, et c'est lui qui donne aux compositions de Dominique Petitgand son étrangeté absolue. Chaque nouveau disque répète le Même, et en cela, les voix ne vieillissent jamais, elles ne renvoient jamais à un passé (celui de leur enregistrement), elles sont toujours inactuelles.

Dominique Petitgand compose ses sons sans recourir à la visibilité du son que permettent les nouvelles techniques informatiques. Il utilise un dispositif de montage avec lequel il peut centrer son attention uniquement sur le son, sans aucun filtre visuel en tant qu'ils pourraient distraire l'attention sur autre chose que le son lui-même, à savoir son image. La conséquence de cette posture aveugle (le morceau qui s'appelle *La cécité* est à ce titre très instructif) me semble celle-ci : ce sont les sons qui deviennent leur propre image, les sons eux-mêmes deviennent des images de sons. Mais ce sont toujours des images virtuelles.

C'est à partir du même matériau que l'on comprend ce qui fait la violence de l'hétérogénéité des enregistrements différents de voix, de bruits, de musiques, qui coexistent dans le même morceau. Instertices, incisions (il y a le titre *Inciser*), disjonctions : le relief sculpté des voix, des sons enregistrés et des silences s'inscrit par coupures, ruptures, râcléments, chocs. Souvent, des indices d'éloignement spatial (des sons en arrière-plan, qui désignent une espace loin de celui des voix) nous font ressentir les voix dans une proximité monstrueuse, inhabituelle. Quelque chose fait loupe sur la voix humaine, la grossit en la déformant insensiblement. On entend un soupir, une exhalaison, et c'est un portrait extrêmement nuancé d'un caractère, d'une personne, qui apparaît. Dominique Petitgand utilise l'expression de “visage sonore”, ou de “gros-plan sonore” pour parler de son travail. C'est que quelque chose du portrait sonore se dessine, par traits successifs, au bord de la figuration, de la défiguration. Paysages de la voix humaine, escarpés, accidentés, soyeux, brillants. Un soupir infime, et telle personne émerge du sans-fond, elle est là, on l'a reconnue. Le même matériau permet à la fois ces effets de reconnaissance et ces perturbations, ces moments où les voix personnelles frôlent l'abîme impersonnel.

Quand on écoute du Dominique Petitgand, on ne peut pas entendre directement que les enregistrements des voix viennent du même matériau, on ne peut pas deviner que les enregistrements sont vieux (parce qu'ils n'apparaissent pas comme anciens) mais par

contre, ce que l'on entend met en jeu un temps hors de ses gonds, où le très lointain et le très près se télescopent, se court-circuitent sans arrêt : et c'est cela qui apparaît, et qui donne une image indirecte du même matériau comme d'une entité transcendante à laquelle se coordonnent tous les sons, tous les silences.

D'un côté la voix est le lieu du visage sonore, le surgissement de l'unicité, d'un original, de l'aura d'un sujet personnel, et la voix inimitable et non-reproductible apparaît comme pour la première fois dans le surgissement originel de sa nudité ; mais de l'autre côté elle n'est qu'une reprise, qu'un enregistrement reproduit, sa propre répétition contenant sa fêlure interne (les voix subjectives se rapportent alors moins à des sujets qu'à la Chose).

Il faut comprendre que dans les béances du silence et du noir (l'obscurité où nous sommes plongés pendant les diffusions publiques), quelque chose se noue comme un phénomène d'inscription psychique. Tout ce qui arrive n'arrive pas à des sujets mais à des enregistrements : ce serait ce déplacement là qui serait essentiel, et qui rend effectivement dérisoire toute allusion des belles-âmes à la nostalgie en un sens primaire. S'il faut essayer de parler d'objet perdu, jamais retrouvé, c'est pour tracer les contours d'une nostalgie qui concerne le signifiant lui-même, et même, à un certain point, l'enregistrement. Mais alors, il faut bien entendu dépasser le niveau seul de l'enregistrement technique, celui des points de montage, celui du mixage des sons, et affirmer que ce qui est en jeu ici relève de "l'enregistrement sur cerveau" dont a parlé Lacan dans le séminaire *Encore*. "Nostalgie" perd alors son sens faible et reprend son sens fort de douleur du retour : le retour est répétition, et la répétition implique sa coupure, sa mort. La répétition des sons (la série musicale en contrepoint de la parole d'un personnage) n'est pas du même ordre que la répétition d'une formule ("il y a", "ensuite"), ou que la répétition en jeu dans une énumération de chiffres ordinaux. La répétition sonore ou musicale vient poser un temps immobile, arrêté, celui du Même, en deça de la parole diachronique. La parole répétitive se heurte au mur du langage, essaie de le trouser : il y a une violence subjective derrière, un sujet confronté à l'impossible du réel, à l'inépuisable.

Que sont ces fantasmes, ces désirs dans leur aspect inavouable qui s'écrivent dans les voix ? Dans le morceau *A l'étouffée*, un petit garçon raconte qu'il aime jouer dans l'eau à couler l'autre : l'innocence du dire coexiste avec un élément légèrement pervers. Mais c'est aussi une sorte d'apnée du rêve qui se fait entendre, entre le souffle, la respiration, les inspirations et les expirations, et la suspension du souffle. Ce qui se loge dans l'alternance des sons et des silences reste toujours très près de ce processus physiologique, physique, de la respiration, que recouvre la chair des voix, des souffles et l'abîme des silences, mais il reste indissociable d'une certaine sorte d'inscription psychique, à un niveau préindividuel on pourrait dire, où la parole va alors se scinder une deuxième fois, dans un redoublement supplémentaire, produisant un reste, un mirage, un surplus, un excès inassimilable dans la structure, et qui fait l'originalité propre à cette œuvre, sa dimension onirique.

Le travail sonore de Dominique Petitgand bascule sans arrêt entre une netteté éblouissante et un flottement, une ambiguïté, une instabilité de la parole. Le visage sonore s'inscrit-il plutôt par la voix que par la parole ? Comment faut-il comprendre cette idée que fait sienne Dominique Petitgand et que l'un de ses personnages (c'est l'un des dits d'une personne enregistrée dans le morceau *La surdité*) énonce ainsi : "j'entends bien causer mais je ne peux pas distinguer les mots" ? Quelle est le sens de cette attention à la voix plutôt qu'à la parole ? Est-ce seulement privilégier les états affectifs de la voix plutôt que le sens d'un message ? Ou s'agit-il encore d'autre chose ? C'est à la fois cela, et c'est aussi une intention qu'on peut lire de façon plus complexe. Cette résistance au message de la parole n'est pas

une attitude sentimentaliste ou affective-sensitive en tant qu'elle refuserait le symbolique. C'est plus précisément que le message est d'un ordre objectif, et que la parole est irréductible à un moyen de communication. La parole est le fondement des sujets dans la dimension intersubjective, pour reprendre une formule prononcée par Lacan dans le *Discours de Rome* et inspirée de Heidegger. Quelque chose d'autre qu'un message se fait entendre dans la parole: ce qui bafouille, ce qui cafouille, ce qui hésite, l'attirance ou la répulsion, le désir ou la peur, la tentative de faire reconnaître son être propre, son désir pour l'autre par l'autre. L'être est langage : cela ne veut pas dire la prééminence du message, mais plus profondément que le sujet ne peut se faire reconnaître comme sujet que dans la structure du langage qui combine une histoire collective et sa propre histoire personnelle. Le fait que le message ne soit pas essentiel ne doit pas recouvrir cette dialectique de la parole qui noue le sujet à l'autre, et dans laquelle s'écrit le sens de chaque signe, de chaque soupir, de chaque silence.

Souvent, dans les compositions de Dominique Petitgand, des sons musicaux ou des bruitages sont mis en contrepoint des paroles, et on y perçoit une tonalité ou une humeur opposée à la voix, au soupir, à la parole, une violence disproportionnée, ou une douceur déplacée dans la voix par rapport à la parole. C'est une façon de souligner la disjonction entre le sujet qui parle et ce qu'il dit. Si je me permets de tels dérives théoriques, c'est pour en arriver à ceci. Dans certaines pièces sonores où plusieurs voix coexistent, on peut avoir l'impression qu'il n'y a en fait qu'un seul sujet. Autant la voix authentifie une personne dans sa singularité, autant la sculpture des voix trahit en elles une altérité, les ouvre, les fait devenir autre chose que ce qu'elles sont. Les personnages chez Dominique Petitgand deviennent donc indécis, le "visage sonore" ne coïncide pas forcément avec l'unicité d'une voix, d'une personne, mais plutôt avec un composite de voix, de sons et de silence. Ce sont des visages imaginaires, autour desquels s'est déjà ébauché un bout de récit. C'est parce qu'il y a le même matériau, un nombre limité de personnages avec lesquels s'est installée une familiarité, que la surprise, la diversion, l'extrusion, peut advenir.

Paul-Emmanuel Odin