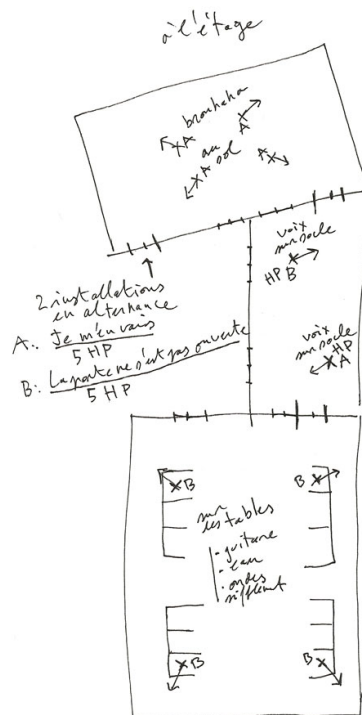


Dominique Petitgand
entretien avec Camille Giertler
réalisé par email
2011

à l'occasion de l'exposition personnelle *Un tout, dont je fais partie*
à L'aubette 1928, MAMCS, Strasbourg, 2012



croquis des deux installations au 1^{er} étage

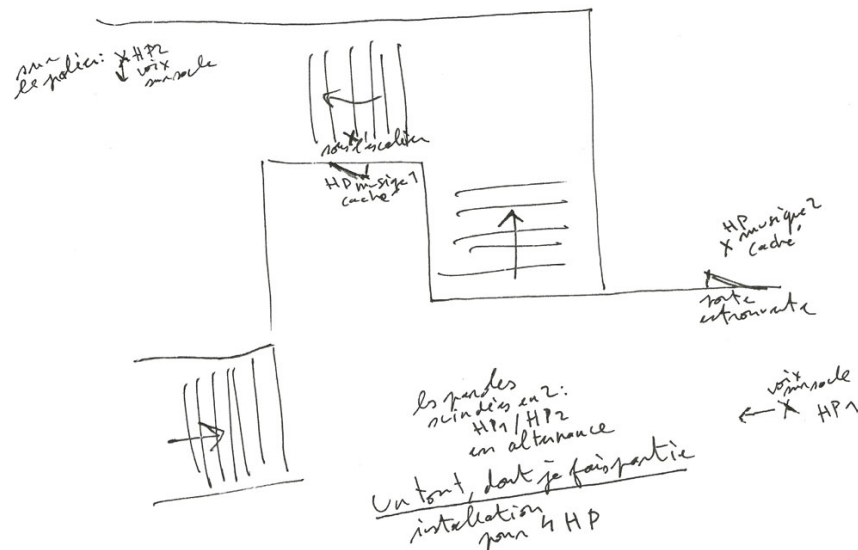
Camille Giertler : Tes œuvres sonores, constituées d'assemblages de voix, de musique, de sons divers et de silence, sont dans un premier temps conçues indépendamment du lieu où elles seront supposément exposées. Une fois la construction achevée, l'œuvre a pris sa forme définitive, et ce n'est qu'à ce moment-là que la question de son exposition se pose. Peux-tu me parler de ce processus d'adaptation qui consiste à reformuler une œuvre existante pour un espace précis ? Quels éléments conditionnent ce travail d'adaptation, s'agit-il plutôt d'un travail d'ordre structurel ou plutôt conceptuel ?

Dominique Petitgand : J'ai une approche structurelle mais surtout sensible. Et effectivement, je travaille en deux temps : le premier temps, lorsque je fais les oeuvres proprement dites, le second, lorsque je réfléchis et oeuvre à comment les montrer. Le premier temps est un temps solitaire, à l'écart des échéances et des commandes : celui des enregistrements et des montages. Une fois l'oeuvre terminée, celle-ci reste en attente.

Le second temps, est celui où je me pose la question du support : édition, diffusion en salle ou installation? Celui où les contextes, desquels j'ai dû m'éloigner, reviennent dicter leurs lois et lors duquel je peux me concentrer sur les choix liés aux espaces et aux moyens matériels. Le temps où je retravaille l'oeuvre pour en adapter certains paramètres : la durée des silences, le nombre de pistes sonores et de haut-parleurs, les ajouts éventuels d'une traduction (pour les pays non francophones).

Lorsque je prépare une exposition, j'écoute les lieux dans lesquels je vais intervenir. Je prends acte de certains paramètres spatiaux (l'agencement des espaces, leurs formes, leurs dimensions, leurs acoustiques propres, leurs fonctions parfois) qui vont me donner des possibilités et des contraintes et à partir desquelles je vais adapter et déplier mes montages. Je fais toujours dans cet ordre : c'est à partir du lieu que je choisis de montrer telle oeuvre et de telle façon.

Je prends l'espace pour ce qu'il est : ce que je vois, ce que j'entends, quel temps je mets pour aller d'ici à là, qu'est-ce que je perçois de là-bas lorsque je suis ici. Et je me lance mentalement dans cet exercice : où mettrais-je tel son, disposerais-je telle voix. La découpe des lieux et les distances me suggèrent une structure, un plan, une perspective pour une installation sonore possible, une installation qui instaure des liens entre les différentes sources, les différentes couches et sur laquelle prend appui un récit global.



croquis de l'installation au rez-de-chaussée et dans l'escalier

CG : Tu conçois donc le lieu d'exposition comme un élément figé, un écrin au sein duquel tu installes une oeuvre potentiellement mouvante. Dans le cas de l'Aubette, comment as-tu appréhendé le lieu, et que t'inspire son « écoute » ? Quelle oeuvre penses-tu en faire émerger ?

DP : Lors de mes repérages, j'ai constaté que l'acoustique du lieu était relativement homogène d'un espace à l'autre. L'Aubette - selon mes propres critères et concernant exclusivement le son, parce qu'évidemment, on ne peut pas en dire autant visuellement - est un outil plutôt neutre qui permet une multitude de solutions.

J'ai d'abord voulu appréhender le lieu dans sa globalité et pensé à une intervention unique qui prendrait en compte tout l'espace. Puis, je me suis dit que c'était mieux d'envisager l'exposition en deux parties, de séparer deux niveaux : l'entrée et la cage d'escalier tout d'abord, considérés comme un espace à part entière, un premier moment de passage et de station, puis, à l'étage, les trois salles en enfilade. Je propose donc, non pas une seule oeuvre mais plusieurs.

Plus exactement, trois. La première, composite, considérée comme un tout, néanmoins hachurée en parties autonomes, ensuite, deux, en symétrie, qui dialoguent ensemble.

Il y avait de la part du musée, une demande particulière : que je présente l'installation *Un tout, dont je fais partie*, acquisition récente du musée. J'ai donc choisi de montrer, en premier dans le sens de la visite, cette installation, qui comporte quatre haut-parleurs : dans l'entrée et dans l'escalier à mi-hauteur, sur les paliers, deux haut-parleurs pour les voix, puis cachés derrière les portes des deux placard de l'entrée, deux haut-parleurs pour les atmosphères musicales.

Chacune des séquences de cette oeuvre composite articule des paroles scindées en deux pôles, en quinconce : une phrase commence sur un premier haut-parleur, continue sur le second, revient sur le premier..., deux pôles en opposition qui accueillent le visiteur de l'exposition et ponctuent son avancée. Cette oeuvre a été conçue, à l'origine, pour un lieu de passage. Elle est composée d'une succession de séquences musicales et parlées autonomes et peut être appréhendée dans son ensemble (le "tout" du titre) ou par fragments ("faire partie").

À l'étage, j'ai choisi de présenter deux oeuvres - *Je m'en vais* et *La porte ne s'est pas ouverte* - chacune composée de cinq haut-parleurs. Je les associe en les présentant dos à dos (comme la position de départ des deux adversaires lors d'un duel), et je désigne la salle centrale du foyer-bar comme une partie commune, un lien entre les deux, la tête, et les deux autres salles comme les extensions respectives et symétriquement disposées (si je considère chacune de ces deux oeuvres comme un corps, la tête c'est l'espace de la voix, du haut-parleur unique sur socle, point local - donc, le foyer bar - et le reste, les membres, ce sont les haut-parleurs pluriels éclatés dans l'espace - dans la salle des fêtes et la salle de cinéma). Chacune de ces deux oeuvres énonce un premier plan intime (une voix) et un arrière-plan résonnant (brouhaha, rires, chants et fête pour *Je m'en vais*, éclats saturés de guitare, résonances métalliques et liquides, ondes et sifflement pour *La porte ne s'est pas ouverte*), et met en scène, dans une forme différente (l'une en hachure et pointillés, l'autre en refrain - couplets), les notions de parcours, d'avancée et d'empêchement, de fuite et de stationnement contraint, de solitude et de collectivité. Selon la position de l'auditeur, qu'il se trouve dans l'une des trois salles, proche et lointain échangent leurs rôles : la voix en dialogue avec un arrière-plan pour une écoute narrative, ou l'arrière-plan seul et proche pour une écoute en immersion.

CG : Je remarque dans ta description de l'exposition, deux notions qui peuvent paraître antagonistes, mais que tu associes. Je vois à la fois dans ce que tu décris une très forte réflexion sur la construction, l'agencement, la mise en espace du dispositif, qui apparaît fixé en amont de la présentation et en même temps, une volonté de trouver un mouvement pour le son, qui serait défini par la déambulation ou la position de l'auditeur.

Comment articules-tu la question du contenu au sein de cette réflexion globale ? Le contenu ou le discours a-t-il une importance, interagit-il avec le contexte de présentation ?

DP : À propos de mon souci de construction et ma volonté de mouvement, je dirais que je considère effectivement ceci comme un faux paradoxe. On pourrait dire la même chose à propos de la notion d'oeuvre ouverte : je pense au contraire que le travail de construction et d'agencement, aussi précis soit-il, favorise l'ouverture, favorise le mouvement et la liberté lorsqu'il laisse une place à l'auditeur, à l'espace et à tout ce qui ne constitue pas l'oeuvre elle-même, en les considérant et en les respectant. Ce qui compte toujours, c'est la place qu'on laisse aux autres, non pas le degré apparent de finition. Une oeuvre totalement improvisée, informelle ou chaotique peut tout aussi bien être une oeuvre fermée, figée, non ouverte aux autres.

Donc effectivement, c'est important pour moi de créer du mouvement, et non pas un seul, unique et central que le visiteur devrait suivre mais une multiplicité, un éclatement de possibles. La réception des oeuvres s'enrichit de ces possibles.

Pour répondre ensuite au sujet du contenu, je dirais en premier lieu que c'est davantage la forme des paroles (l'allure, le débit, la vitesse) qui interagit avec le contexte de présentation, plutôt que le contenu lui-même. Cette forme que je travaille au montage, en accentuant l'enregistrement d'origine, ou au contraire en rompant avec. Certaines de mes pièces ont une allure en pointillé, ce sont celles que je privilégie dans les grands espaces, les espaces résonants. Parce que cette allure en pointillé laisse une

grande place aux silences, ces silences si importants. Je réserve d'autres oeuvres à l'allure plus dense pour des écoutes plus concentrées, linéaires, telles les séances d'écoute en public.

Mais je pense que cette forme dont je parle est, elle aussi, souvent liée au contenu lui-même, dans un sens où cette forme peut nous informer sur ce qu'est réellement ce contenu. Sous la couche des apparences et les anecdotes du récit, transparaît dans la voix elle-même et ses manifestations sonores ce que les mots ne peuvent exprimer : les véritables enjeux d'une parole. Je suis, par exemple, très attaché au ton. Le ton de la voix.

Si ce que tu nommes contenu est le récit lui-même, les anecdotes, le vocabulaire employé, alors je peux dire que ce contenu ne rentre jamais en ligne de compte lorsque je choisis d'exposer une oeuvre quelque part. Ce sont toujours des considérations formelles et sonores qui me guident lors du processus de préparation d'une exposition. Et les futures rencontres entre les histoires et le lieu sont toujours le fruit de coïncidences, de relations qui s'établissent naturellement et discrètement, sans que j'aie eu besoin de les penser à l'avance.