

**Dialogue de sourds**  
**(entretien sans réponses avec Dominique Petitgand)**  
**par Guillaume Désanges**  
**2004**

*in catalogue La gorge sèche*  
Site Capécure, association à table, Boulogne-sur-Mer

"chercher l'accord parfait sans jamais le trouver" (1)

**Guillaume Désanges** : Avant de commencer, Dominique, je te rappelle que lorsque tu m'a proposé d'écrire un texte à l'occasion de cette exposition à Capécure, à Boulogne-sur-Mer, tu as précisé que la forme finale pouvait être telle que je le voulais. Alors, l'idée m'est venue de mener un entretien "sans réponses", qui ferait écho aux entretiens "sans questions" que nous avons déjà réalisés ensemble (2). Situation insolite : je m'enregistre et tu n'es pas là pour répondre. Faux dialogue, donc, mais véritable soliloque. J'inscrirai néanmoins régulièrement trois points de suspension pour indiquer les moments où je te laisse la parole (que, de fait, tu ne prendras pas). Voici donc l'entretien type "phrases à trous" des manuels de grammaire (3), soit une parole critique égoïste et idéale puisque jamais interrompue par les objections ou les précisions de l'artiste. Et qui est aussi l'occasion (un peu lâche ?) d'exprimer des choses qu'on n'oserait peut-être pas formuler dans un face à face. Nous verrons...

**Dominique Petitgand** : ...

**GD** : Merci. D'ailleurs, je repense à cette citation - que j'ai déjà utilisée : "ce sont rarement les réponses qui apportent la vérité, mais l'enchaînement des questions " (4). C'est drôle, mais ce n'est pas qu'une plaisanterie. Et je crois justement que la forme paradoxale d'un dialogue unilatéral, " à une voix ", n'est pas sans rapport avec un des motifs essentiels qui fondent ton œuvre.

On pourrait commencer par là, justement. Ton travail, exclusivement sonore, consiste à enregistrer des personnes au cours d'entretiens que tu réalises, puis à découper, fragmenter et remonter leurs paroles en créant des formes de dialogues sans réponses, que tu "composes" avec de la musique ou des sons. Des dialogues à un seul interlocuteur, en somme, qui s'appuient sur des modes variés d'apparitions de la parole et une économie précise du son (à travers les silences, notamment) pour créer des corps phonétiques dont signifiant et signifié restent équivoques.

**DP** : ...

**GD** : Oui, certes, on croit parfois saisir comme de véritables dialogues dans tes morceaux, mais ceux-ci ne sont effectivement que des superpositions de voix que tu opères volontairement au montage. On pourrait dire qu'ils forment littéralement des "dialogues de sourds". Et d'ailleurs, c'est précisément ici que réside l'essentiel de ton travail de montage et de cadrage : créer des accointances, des fréquentations verbales entre des personnages qui s'ignorent. Des connexions improbables qui peuvent subrepticement s'apparenter à des bribes de dialogues mais qui n'en sont jamais. Parce que ces rapprochements ne sont

jamais certains : ils fonctionnent sur des associations formelles et idéelles ambiguës, des coïncidences ténues. Ils semblent même parfois relever d'une virtuosité naturelle de la parole elle-même. Une virtuosité équivoque, fragile, évanescente. Quelle est ta façon de travailler pour obtenir cela ?

**DP** : ...

**GD** : Bien. Discutons maintenant de ton projet à Capécure. Il est particulièrement délicat, j'imagine, de concevoir une exposition sans aucun objet matériel. Ou presque. Une exposition où, de fait, il n'y a rien à voir. Mais tout à entendre. Car il n'y a dans tes installations pas de scénographie particulière liée aux appareils de lecture, qui sont plutôt occultés, pas le moindre meuble ou décoration. Seuls les haut-parleurs restent en général ouvertement visibles. A Capécure, il s'agit pareillement d'habiter un vaste lieu vide avec le son seul.

**DP** : ...

**GD** : La topographie particulière, fonctionnelle, de cette ancienne usine de fumaison de harengs, te permet d'utiliser l'espace comme un gigantesque instrument de musique et/ou une immense chambre d'écho. En diffusant de la musique à travers les "corèses", ces anciennes cheminées derrière de grands placards qui courent sur plusieurs niveaux et qui servaient à fumer le poisson, ton idée n'est pas de faire éprouver ou de ressusciter le passé de ce lieu. Il s'agirait plutôt d'y actualiser une nouvelle présence. Résistant toujours énergiquement à faire tendre ton travail vers la critique ou la représentation sociales, tu utilises l'espace comme une coquille, vide de trop d'affect, t'attachant plutôt à transposer, sans la pervertir, la fonctionnalité du lieu. Ainsi, ici, le son est diffusé comme à travers les tuyaux d'orgues d'une cathédrale. N'est-ce pas cette architecture particulière qui te guide plutôt que l'origine historico-sociale du lieu ?

**DP** : ...

**GD** : Dans l'espace principal, la polyphonie musicale transmise par les corèses compose une sorte de bain sonore que viennent troubler des voix diffusées sur haut-parleurs. Trois voix que tu fais parfois s'adresser l'une à l'autre mais qui effectivement, comme nous l'avons évoqué au début, se parlent sans le savoir. Chaque bribe est la résultante physique d'un processus mental autonome qui soudain, presque par accident, s'"accorde" avec un autre. Ce que je trouve toujours extrêmement émouvant dans tes morceaux, c'est justement quand cristallise cette concordance involontaire entre des mots, des expressions, voire des souffles ou des rires exprimés par des protagonistes saisis dans leur quant-à-soi. Ces accords imparfaits agissent comme autant de "liens invisibles" (une expression qu'on retrouve dans plusieurs pièces) (5) entre tes personnages. Mais surtout, cette concordance opère comme un mouvement réactif, une résistance à la fatalité du quant-à-soi et du soliloque : comme un geste désespéré et automatique de la parole vers le dialogue et la réponse malgré tout.

**DP** : ...

**GD** : De manière plus générale, l'exposition de Capécure te permet également de travailler une nouvelle fois le son comme ponctuation de l'espace : comment te situes-tu par rapport à cette notion qu'a développée Le Corbusier de dialogue essentiel entre l'architecture et la musique ?

**DP** : ...

**GD** : J'imagine qu'au sein d'un espace assez vaste, tu peux formaliser concrètement une autre idée, à mon sens essentielle à ton travail : celle du son inatteignable, surgi d'on ne sait où, dont la source est perdue. C'est vrai dans l'ontologie même de tes pièces : l'origine des paroles prononcées est ignorée (en ce sens, tes pièces sont décontextualisées, amputées de leur point d'origine). C'est pourquoi il reste toujours une incertitude sur le sens exact de ce qui est exprimé. Mais parallèlement, tu joues parfois avec la même indétermination quant à la source physique du son, qui elle aussi semble perdue. Plus précisément, qui apparaît à la fois très proche et totalement indéterminée. A Capécure, la musique qui passe à travers les corèses est diffusée depuis le sous-sol et la pièce - essentiellement musicale - "État liquide" est diffusée derrière une porte close. Cette idée de l'origine perdue - ou plutôt inatteignable - du son renforce le caractère mystérieux, presque fantastique de ton travail. L'effroi naît souvent de ce qu'on entend sans voir ou inversement, c'est à dire quand il manque une des dimensions sensorielles qui permettent d'enserrer précisément un phénomène. N'est-ce pas la raison pour laquelle tes pièces peuvent sembler familières mais ne sont jamais rassurantes ?

**DP** : ...

**GD** : Ce mode opératoire de mise à distance par disjonction est présent à différents niveaux dans ton travail. Dans les morceaux eux-mêmes lorsque des voix ou des sons " d'arrière plan " apparaissent comme filtrés à travers une cloison ou comme lorsque, lors de diffusions, tu places une voix à distance, dans une autre pièce, laissant potentiellement croire qu'il y a une présence effective de l'autre côté du mur. On retrouve dans ce procédé l'idée, immanente à ton travail, d'une communication entravée mais qui perce malgré tout. L'extrême émotion véhiculée par ce qui résiste à des contraintes ou des obstacles - parfois de l'ordre d'une simple membrane- culturelles et physiques.

**DP** : ...

**GD** : Donc plusieurs strates d'incertitude (sur le sens de ce qui est exprimé et l'origine physique de la diffusion) mais aussi une ambiguïté sur la nature même des sons entendus. A savoir, entre sons "réels" et sons enregistrés, sons "de la pièce" (le morceau) et sons "de la pièce" (l'endroit). Dans une installation in situ comme à Capécure, particulièrement, la prise en compte des sons environnants est certainement à envisager et à intégrer dans l'élaboration du travail.

**DP** : ...

**GD :** Comme tu l'a dit déjà, une voix sans corps renvoie immédiatement à l'image de l'absence. Et donc inévitablement à une représentation ambigument morbide. D'ailleurs, tes pièces jouent souvent avec ce sujet même : la mort n'y est pas évoquée directement mais en creux, dans une indétermination allusive. Pourtant, les voix que tu utilises dans tes installations, je pense, ne sont jamais les fantômes des lieux où tu exposes.

**DP :** ...

**GD :** Non, car elles surgissent toujours d'un ailleurs. Lors d'une exposition que tu avais réalisée dans un hall de mairie à Paris, cette problématique d'habiter une architecture avec du son s'était déjà posée. A l'époque, je me souviens que tu avais décidé de ne pas enregistrer les sons ambiants, ni de proposer une diffusion qui rende compte directement de l'activité ou de l'identité du lieu. Ton choix fut d'y amener des voix extérieures, a priori sans rapport direct avec l'existant. Pour moi, il s'agissait de mettre en valeur un lieu physique, mais en pointant l'existence synchronique d'un "ailleurs".

**DP :** ...

**GD :** J'ai toujours pensé que l'exposition et l'installation n'étaient pas les formes les plus satisfaisantes pour avoir accès à l'essentiel de ton oeuvre. Je trouve que les disques, et surtout les diffusions, sont mieux adaptées pour saisir les ambivalences essentielles qui fondent ton travail : l'émotion et l'ennui, la pesanteur et l'évanescence, le suspens et la douceur, le relâchement et l'extrême tension... Chacune de tes pièces concentre l'ensemble de ces caractères paradoxaux. Tes pièces forment des objets autonomes, des micro-fictions accomplies qui, de fait, nécessitent une écoute attentive et surtout relativement stabilisée. Les diffusions que tu proposes dans l'obscurité d'une salle de cinéma ou de théâtre sont pour moi préférables car elles conditionnent non seulement un mode mais également un temps d'écoute. Lors d'une exposition c'est très différent, puisque tu dois prendre en compte le mouvement des visiteurs dans l'espace, avec les différences de volume, les surprises, etc...

**DP :** ...

**GD :** Mais, pendant que je parle, je me souviens aussi que tu envisages l'écoute de tes pièces comme, à chaque fois, un chemin à emprunter, avec sa ligne acoustique, ses bas-côtés sonores, son horizon incertain, etc. Donc comme une véritable expérience motrice à l'intérieur du morceau. Du coup, je me dis que je me suis peut-être trompé et je change d'avis : c'est possiblement la forme de l'installation qui permet une véritable actualisation de cette déambulation à l'intérieur du son. Et ce projet pour Capécure, où tu n'as pas besoin d'isoler un espace d'écoute comme dans certaines expositions collectives, est une nouvelle occasion d'y travailler.

**DP :** ...

**GD :** Par ailleurs, cette manière d'envisager l'espace sonore comme un sentier incertain à arpenter me rappelle une oeuvre de Claude Lévêque, un artiste dont je trouve le travail partiellement proche du tien, même s'il est essentiellement visuel,. Cette pièce, qui s'intitule

"Ende", plonge le visiteur dans l'obscurité totale d'un labyrinthe mental, avec juste pour se guider (ou plutôt pour se perdre) une voix qui fredonne une chanson familière. La connais-tu ?

**DP** : ...

**GD** : ...peu importe. Mais cela me ramène à cette caractéristique essentielle du son comme archétype simple et particulièrement efficace de l'irréel : à la fois effrayant et apaisant, fascinant et répulsif. Je pense à l'Épisode d'Ulysse avec les sirènes dans l'odyssée d'Homère : une vision du son qui relève à la fois de la tentation et de l'effroi. Plus troublant, plus absorbant encore que le mirage optique. Ce faisant, peut-être traiteras-tu l'espace de Capécure non pas comme une chambre d'Écho, mais plutôt, et cela nous rapproche de l'univers marin, comme un coquillage qui n'amplifierait pas un son existant, ni ne le modifierait, mais renverrait un son différent, un "ailleurs" décalé à partir de l'Écho lointain d'un souffle oublié.

**DP** : ...

**GD** : De fait, je crois que tu resteras toujours dans une posture de non-adaptation aux lieux d'exposition ou de diffusion où tu es invité. Parce que ton travail ne se plie pas (ce qui le rend parfois dur). C'est certainement le propre du son de ne pas se plier. Dans un texte sur ton travail, François Piron faisait remarquer que "on n'échappe pas aux sons" (6). J'ajouterais que le son ne se plie pas, ne s'adapte pas. Il prend tout ou rien, s'impose ou s'écrase, mais il ne se soumet jamais. Quand il est quelque part, il prend tout l'espace possible, immédiatement et peut s'éteindre aussi rapidement. Il a la radicalité de la garde: le son meurt mais ne se rend pas.

**DP** : ...

**GD** : J'y reviens : une intervention dans un si vaste espace te permet donc peut-être d'envisager une possible "ponctuation" physique du lieu au moyen du son.

**DP** : ...

**GD** : Je veux dire... pas dans le sens d'une mise en valeur, là encore, mais plutôt à la façon dont un éclairage divergeant vient révéler les voûtes d'un édifice, dévoilant son architecture sans appuyer sur la fonctionnalité. Comme la lumière, le son peut opérer une modification perceptuelle des distances, des volumes, des contrastes et des perspectives. Jouer avec les ombres et les éclats. Je crois en ce sens que ton travail in situ peut être rapproché du geste de l'éclairagiste de cinéma utilisant des filtres et autres effets pour exprimer la nature potentiellement fantastique d'une architecture banale. Donc absolument pas dans une économie "vériste". Comme le précise le créateur de lumières au cinéma Henri Alekan : "C'est le thème qu'il importe de "mettre en lumière", et les lieux ne sont en général que le "contenant" à subordonner au contenu, celui-ci demeurant l'objet principal. (7)"

**DP** : ...

**GD:** Certes, le son engage une perte des repères classiques (il est difficile de se repérer uniquement à l'oreille), mais certaines lumières nous égarent aussi. Les deux sont donc très proches. De manière générale, d'ailleurs, même lorsqu'elles sont diffusées dans la pénombre, je perçois la plupart de tes pièces comme des moments très lumineux. Une extrême clarté obtenue avec les artifices du son : les grains des voix véhiculant une netteté excessive, voire une surexposition, comme certains projecteurs.

**DP :** ...

**GD :** D'ailleurs, dans tes compositions, ce jeu sur les distances, les échos, les réponses dans le vide, etc...te ramène d'une certaine manière à des préoccupations d'ordre architectural : finalement des problèmes d'espace autant que de temporalité. En suivant ce fil, on pourrait même considérer que l'ensemble de ton travail, autour du son comme événement physique (toujours émis spatialement avant d'être enregistré), relève plus de problématiques d'espace que de temps. Une hypothèse qui devrait pouvoir se vérifier dans ton installation à Capécure.

**DP :** ...

**GD :** ....

**DP :** ...

**GD :** Pardon, en fait, c'est plutôt l'inverse. Savoir si tu travailles réellement le son du côté de la lumière, autrement dit si tu privilégies l'espace sonore à la temporalité de la composition, est une fausse question. Vladimir Jankélévitch explique bien que l'espace n'existe pas : seul le temps nous sépare. Toute problématique spatiale peut donc être ramenée à une problématique temporelle. Dans cette perspective, lorsque tu travailles "en volume" dans un espace comme à Capécure, tu ne fais qu'approfondir et développer ce dont tu as effectivement une expérience aiguë, c'est-à-dire l'économie du rythme et de la temporalité, actualisée dans l'espace.

**DP :** ...

**GD :** Non ?

---

#### Notes

1. Autour de Lucie.
2. Publiés in "Dominique Petitgand : Notes, voix, entretiens", Éditions Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2002.
3. si cela t'intéresse de compléter cet entretien en remplissant les trous par la suite, cela sera toujours l'opportunité d'une nouvelle publication...
4. Daniel Pennac, "La fée carabine", Gallimard, 1987.
5. "A portée de main" et "Quant-à-soi".
6. François Piron, "Notes sur quelques pièces sonores de Dominique Petitgand, un carnet de voyage", in catalogue "Dominique Petitgand : Textes/sons", galerie gb agency, 2001.
7. Henri Alekan, in Des lumières et des ombres, Éditions du Collectionneur, 2001.