DENYS RIOUT

Portes closes et œuvres invisibles

ART ET ARTISTES GALLIMARD

46 Patrick Corillon, *La Maison d'Oskar Serti*, 1997, installation sonore, 5 caissons sonores en médium, 5 CD audio, son stéréo, Paris, Galerie des Archives.

son mode d'existence. Paradoxalement encore, cette œuvre qui ne raconte rien demeure profondément narrative, car elle se développe sur fond d'histoire, la grande Histoire ou encore les récits, les rumeurs, les informations biaisées, et parce qu'elle aspire à se mêler des affaires du moment, sans illusion ni désespérance.

Patrick Corillon et Dominique Petitgand sont passés maîtres dans l'art de raconter des histoires dans des expositions. L'un et l'autre jouent sur la langue. Ils attachent une extrême importance à la qualité sonore et à la mise en scène ou en espace des voix. Tous deux travaillent également le rapport entre le spectateur et ce qu'il voit pendant qu'il écoute. Lors de son exposition à la Galerie des Archives (Paris, 1997), Patrick Corillon présentait *La Maison d'Oskar Serti* – un écrivain hongrois (1881-1959). Dans la galerie, bel exemple du *White Cube* et de sa domination, l'artiste avait installé le long d'un mur une sobre construction parallélépipédique dont la face visible présentait cinq portes, toutes différentes **[ill. 46]**. Rapprochées, elles restaient séparées par deux voyants, l'un vert, l'autre rouge, dont le

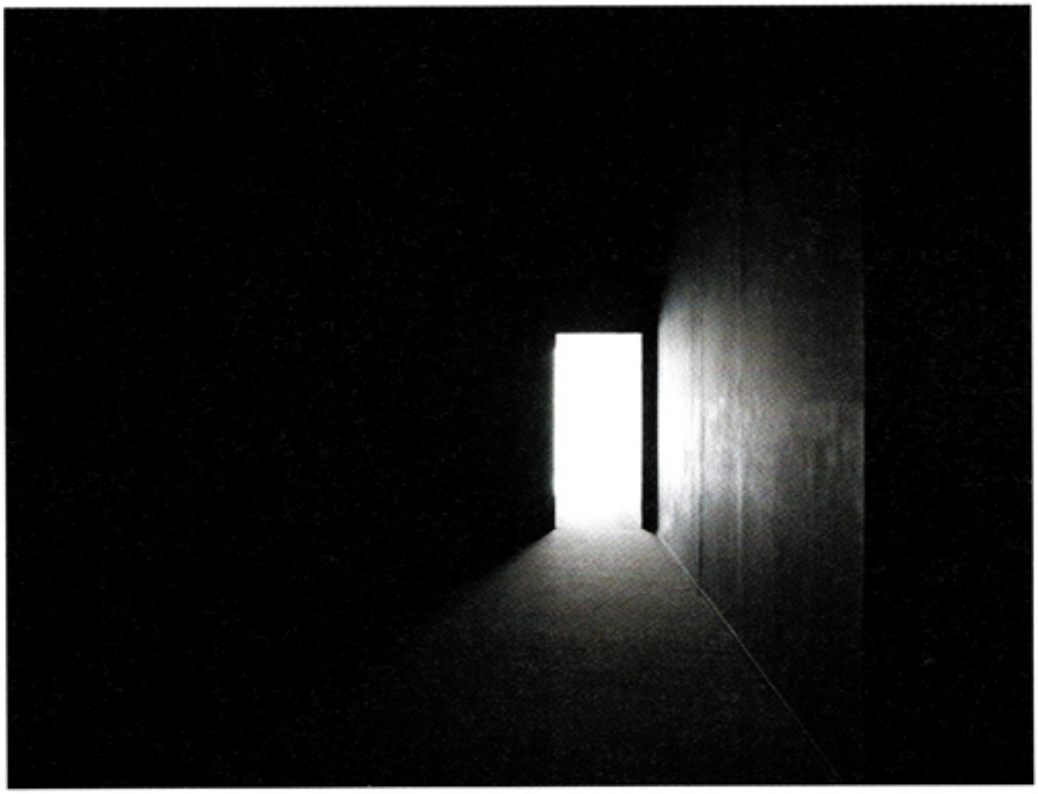
sens semblait évident. Le soubassement du « mur », protégé par une peinture verte et par une plinthe marron, évoquait des toilettes, des cabines de douche ou encore des vestiaires de piscine. Il fallait entrer dans ces cabines pour accéder à l'œuvre proprement dite. Le principe de leur fonctionnement était identique. Dans chacune d'elles, un banc rudimentaire nous invitait à nous asseoir et un avis apposé sur la cloison nous suggérait de fermer la porte, puis le verrou, et enfin d'écouter. Immergés dans ces *Black Boxes* individuelles, réellement plongés dans le noir, nous pouvions prêter attention à l'histoire d'un autre lieu, imaginaire, comme à celle du héros qui aurait vécu là, naguère, des événements mémorables. Ainsi, par exemple, l'écrivain trentenaire avait reçu et lu dans une chambre à coucher, le 6 avril 1915, son ordre de mobilisation. Des bruits adaptés aux remémorations d'Oskar Serti accompagnaient le récit dans chacun des cinq lieux. Seul dans la pièce obscure, l'« écouteur » voyait en imagination un film dont il concoctait lui-même les images. L'expérience pouvait se révéler légèrement oppressante, bien que chacun sût qu'il ne courait pas le moindre danger. Sans doute retrouvions-nous ici les frissons de l'enfant qui aime les récits les plus terrifiants, pourvu qu'ils soient contés par une personne de confiance, un parent ou un proche susceptible de lui faire vivre des expériences hors du commun et de le protéger des périls qu'il côtoie ainsi sans risque. Telle est précisément la définition du *sublime* esthétique, selon Edmund Burke, mais d'un *sublime* charmant et enfantin, un domaine que la création artistique éprise de respectabilité n'avait pas encore exploré et auquel aucun philosophe n'avait encore songé.

Dominique Petitgand opère une distinction tranchée entre ses « pièces sonores », montages d'enregistrements en attente de support, et ses « installations sonores » conçues pour un lieu particulier. Artiste aux activités proches de celles d'un musicien, d'un écrivain et d'un plasticien, il ne s'interdit pas de diffuser certaines de ses œuvres par l'intermédiaire d'enregistrements (disques vinyle et CD), de séances d'écoute au cours desquelles l'auditeur reste dans le noir, ou encore d'expositions. Ses « pièces sonores », il les envisage comme des pièces « parlées, musicales et silencieuses[124] ». Ces qualificatifs définissent la matière de ses créations, tissage de paroles trouées de silences et qui, souvent, accueillent des chantonnements, des chants, parfois quelques notes de musique ou encore des bruits,

généralement familiers mais rarement identifiables. Parfois, la parole, attendue, fait défaut, laissant la place à des bribes musicales, à des rumeurs diffuses. Au bord de la narration sans franchir le pas, les pièces de Dominique Petitgand travaillent le grain des voix, le poids des silences, des hésitations, la puissance émotionnelle des respirations, des souffles retenus. Femmes, jeunes, moins jeunes, âgées, hommes aussi, adolescents et adolescentes, les personnages créés par l'artiste conservent leur qualité de personnes. Jamais, en écoutant l'une d'elles, on ne songe à un comédien, un professionnel de la parole. À ce titre, ils demeurent des gens ordinaires, vous, moi, ceux que nous pourrions croiser dans la rue, rencontrer au marché. Mais ils ne sont jamais « ordinaires » au sens de « banal », bien au contraire. « Ordinaire » signifie ici *humain*. Bien qu'ils jouent un rôle et ne l'ignorent pas, ils laissent plus que jamais s'exhaler le parfum singulier de leur être. C'est là peut-être ce que Dominique Petitgand nomme « la grâce », une qualité qu'il tente de laisser advenir et s'évertue à capter. Lors d'un entretien avec Marc Donnadieu, il le disait en ces termes :

> Ce que je cherche, au cours des enregistrements, ce sont des moments de grâce. Quand la personne s'échappe à elle-même, quand la parole est davantage que la simple verbalisation d'une pensée préalable. Ce sont ces moments que je choisis pour les montages[125].

Les installations sonores de Dominique Petitgand ne sont pas invisibles. L'artiste ne cherche que très rarement à dissimuler **[ill. 47]** la source du son[126]. Adaptées aux lieux pour lesquelles elles sont conçues à partir de ses pièces sonores, elles répondent à des impératifs de diffusion. Rien de spectaculaire dans la mise en place des haut-parleurs. Posés dans les angles d'une salle ou le long des murs, accrochés aux parois, suspendus à des colonnes, ils tendent à se fondre dans l'environnement. Lorsqu'ils sont sobrement posés sur un socle blanc, ou qu'ils paraissent dispersés sur la surface du sol, ils se remarquent évidemment davantage. Il n'en reste pas moins que le trait saillant de ces dispositions des haut-parleurs reste le vide des salles qu'ils occupent fort peu, tandis que les sons et les voix affirment une présence résolue[127]. En pénétrant dans l'espace, le



47 Dominique Petitgand, *La Cécité (Blindness)*, 1997-2006, installation sonore pour 5 haut-parleurs et sous-titres, vue de l'œuvre présentée dans l'exposition *On/Off*, Metz, FRAC Lorraine, 2006.

spectateur remarque les éléments visibles de l'installation, quand ils attirent le regard. Puis, alors qu'il devient attentif à ce qu'il entend, qu'il se transforme en auditeur, le vide et la libre circulation qu'il permet tendent à faire oublier le matériel, les haut-parleurs, parfois les fils visibles. Contrairement aux « écoutes publiques », aux pièces radiophoniques ou aux éditions, le « support » exposition dure plusieurs semaines. Chacun y entre quand il le veut, en sort lorsqu'il le décide et peut y déambuler à son gré. L'artiste ne maîtrise pas la relation de l'auditeur à l'œuvre. Ainsi l'histoire qu'il construit dépend grandement de lui. Dominique Petitgand ne le regrette pas :

> Mes récits ne sont pas des « images » pour l'auditeur, qu'ils excluraient alors (comme une image exclut son spectateur en

> le tenant à distance). Ils mettent au contraire en route chez lui une activité pensante et affectée qui l'intègre[128].

Ces œuvres anti-autoritaires et le vide qui les accueille, offrent une place de choix au spectateur-auditeur. L'enjeu n'est plus de donner au regardeur toute satisfaction, mais bien d'éveiller en lui le désir d'entrer en résonance avec elles, de construire ses propres affects. Les émotions qu'il éprouve alors n'auraient jamais surgi sans l'impulsion des créations qu'il écoute. L'artiste en fut le déclencheur, jamais le maître. Le récit, ou plus exactement les récits, à foison, résultent ici des interactions entre un agencement de stimuli et un travail de réception chaque fois recommencé à nouveaux frais.

Une « exposition » de groupe parvint à s'affranchir de tout élément visible. Cela reste exceptionnel pour des réalisations sonores qui requièrent toujours du matériel et un lieu de diffusion. Ici rien de tel. Durant le mois d'août 1993, cette « exposition parcours » organisée par Jérôme Sans pouvait se visiter en restant chez soi. Il suffisait de téléphoner à l'une des vingt-deux galeries du Marais (Paris) qui participaient au projet pour déclencher le répondeur et entendre une annonce un peu particulière, créée par un artiste. *Avant le bip sonore* manifestait ainsi « une présence à un moment d'absence[129] ». Presque toutes les annonces, directement narratives, racontaient une histoire, souvent en français puis en anglais, ou nous incitaient à construire nos propres récits à partir de quelques bribes de discours plus ou moins énigmatiques. La plus brève, *Eh oh*, ne dit rien d'autre (Anne Marie Jugnet, 0'04") quand la plus longue, *Crimes aquatiques, votre feuilleton de l'été* flirte avec les récits d'anticipation (Martine Aballéa, 8'15"). Plusieurs artistes avaient joué avec l'idée de visite guidée. Ainsi Patrick Corillon (*L'Enlèvement*, 1'19") nous conduisait dans l'appartement de Ghislain Mollet-Viéville où, en janvier 1952, Oskar Serti aurait été « enfermé plus d'une semaine ». Chacun des intervenants restait dans son univers artistique familier, et cela d'autant plus que la plupart avaient déjà travaillé avec le son, la voix. Guillaume Bijl réalise généralement des « Installations de transformation » où un pan de la réalité extérieure à la galerie, au musée est transplanté tel quel à l'intérieur. Ces manières de trompe-l'œil se chargent d'un humour acide. Pour son annonce, il avait enregistré l'activité du bureau de la galerie Claire Burrus. Nous l'entendons houspiller son assistante du