

UN HANGAR METAPHYSIQUE

(à propos de *Mon possible*, une installation de Dominique Petitgand, présentée au Confort Moderne, Poitiers, 2006)

Paul-Emmanuel Odin

Dominique Petitgand travaille ses compositions sonores à l'aveugle (sans machine informatique lui montrant le signal sonore), et il diffuse en concert ses oeuvres dans l'obscurité. Le pur travail du son est ainsi préservé de toute emprise du visible. Mais alors, comment Dominique Petitgand aménage-t-il l'espace visible dans ses installations où il utilise et remanie souvent les mêmes sons que ceux qu'il utilise dans les concerts ou les CD ? Comment s'effectue le passage d'un endroit où le visible est barré (la séance d'écoute publique dans l'obscurité) à un endroit où l'espace se montre, entre la lumière et l'obscurité (l'exposition) ? Qu'y a-t-il qui se révèle du son entre les espaces lumineux et les espaces obscurs dans l'installation *Mon possible* ?

l'intervalle

Ne peut-on pas dire, en premier lieu, que l'installation amplifie des dimensions qui sont déjà impliquées dans le concert dans l'obscurité. Ces dimensions sont l'unité du son et du silence, l'unité de l'obscur et du lumineux. Les silences, ne valent-ils pas en effet pour des sons extrêmement riches ? Et les sons, les paroles, nous les percevons tantôt comme des lueurs, des étincelles, des éclairs dans l'obscurité, tantôt comme des blocs de ténèbres, des points noirs et durs dans le néant blanc et épars de l'espace d'exposition. Pourtant, quelque chose de nouveau se produit ici, car les rapports introduits par la lumière ne sont pas symétriques des rapports produits dans l'obscurité. Et d'autre part, la complexité de l'espace d'exposition s'oppose à l'unicité de la salle de concert. L'installation sonore de Dominique Petitgand se comporte précisément comme une composition mise en espace, dans une sorte de déploiement. L'architecture sonore de l'oeuvre vient se réfléchir dans l'architecture du lieu. La dimension de coprésence, de synchronie, se trouve privilégiée par rapport à la dimension

diachronique de succession. Des rapports s'élaborent entre plusieurs espaces séparés, plusieurs pièces ou chambres. Chaque lieu séparé délivre un sens partiel, et le visiteur n'a jamais un point de vue d'ensemble puisqu'il ne peut pas se trouver dans tous les espaces à la fois, par contre, en se déplaçant, il passe d'une intersection à l'autre entre différents lieux sonores. La dimension de l'intervalle qui est si importante dans le travail de Dominique Petitgand, et dont les silences sont l'expression la plus éloquente, prend ici un autre aspect, qui consiste dans la séparation spatiale introduite par les murs.

Les murs délimitent des espaces visibles, mais non des espaces sonores. Il y a un espace sonore qui vient contredire l'espace physique. Tantôt l'espace physique semble ne plus valoir pour lui-même mais pour l'espace sonore, tantôt l'espace physique tombe en lui-même : un bref moment, il est illusoirement cet espace-là, mais creux, inhabité.

On entend des bruits de ballons qui cognent contre des murs invisibles. Il y a donc d'autres murs que ces murs-là qui nous entourent, comme des séparations illocalisables exprimées par des sons localisés. N'y a-t-il pas une ponctuation pure du temps et de l'espace, dans cette ponctuation du même ballon qui est en même temps toujours différent (ou d'une multitude de ballons peut-être, où le multiple fait identité) ? Et l'espace vide, l'univocité du vide spatial qui est répandu entre toutes les salles, se lézarde, des failles s'ouvrent dans l'air.

Il y a là la dureté d'une écriture qui se fait uniquement dans l'esprit du visiteur par un certain éclat du son. L'espace se présente à lui comme une écriture sonore qui fait apparaître un espace insonore. Il n'y a pas un privilège du son dans l'idéalisation, il y a un privilège du son pour produire une chute de l'esprit dans le concret, dans un son concret. Tout le monde connaît la célèbre phrase de Heidegger : "le langage est la maison de l'être". A propos de l'installation que présente Dominique Petitgand à Poitiers, *Mon possible*, j'ai envie d'écrire : le son est la maison de l'être. Et nous essaierons de voir plus loin quel sens cela peut avoir.

L'éclair obscur

En quel sens y a-t-il spatialisation du son ici ? Je reste avant tout frappé par la répartition des zones de lumières et d'obscurité, par ces différences d'ouvertures ou de fermetures du visible

en tant qu'elles accompagnent le son. Le son s'inscrit tantôt sur des limites dures contre lesquelles l'œil s'arrête, tantôt sur une zone floue et molle où l'imaginaire peut digresser indéfiniment. L'idée d'atopie du son est une abstraction, il y a toujours un espace concret, éclairé ou ténébreux, où il résonne.

Dans une petite salle obscure, on entend des bafouilles intimes. Un homme évoque un trauma, la terreur d'un grand escalier ou la porte brusquement ouverte par son grand-père qui pénètre violemment dans sa chambre. Il raconte cette sorte de souvenir ou de cauchemar, dans l'hésitation d'un réel et d'un imaginaire qu'il ne sait plus démêler. La petite chambre noire recouvre l'illimité d'une nuit impénétrable.

Il faut mettre en perspective cette petite salle obscure (sorte de cave) avec la petite salle blanche où l'on entend alternativement deux voix féminines (celle qui parle des "liens invisibles", et celle qui dit "elle me demande l'impossible"). Car il y a le plus grand contraste entre l'obscurité de la première salle et la lumière naturelle de la deuxième. Et ces deux salles sont très éloignées l'une de l'autre. Or, toutes les deux ont quelque chose de commun, elles sont les seuls lieux où éclate l'intelligibilité de la parole, l'éclair obscur de la parole, de la voix qui parle. L'espace illimité de la nuit habite le lointain d'un souvenir d'enfance ; l'espace limité du jour habite la proximité d'une parole adulte. Ce sont des époques différentes qui coexistent sur le même plan horizontal, la profondeur du passé et la surface du présent. C'est la structure de l'âme, de ses étages, qui s'inscrit dans un tel dispositif, c'est le noyau profond du souvenir d'enfance autour duquel on tourne sans jamais le retrouver, c'est l'enveloppe formelle et vide d'une hésitation adulte qui perce le secret d'une continuité intime dans des "liens invisibles".

Entre l'obscurité profonde de l'espace de cave et le blanc rayonnant et vide des autres espaces, certes il y a des degrés (l'anti-chambre noire ouverte et éclairée dans les premiers mètres de son entrée par la lumière ambiante qui y pénètre ; la petite chambre blanche recouverte au sol de moquette noire), mais surtout, entre le petit espace plongé dans le noir le plus total (où il faut très longtemps pour s'habituer et voir les murs) et le blanc opaque et creux - sans profondeur - des autres murs n'y a-t-il pas une même dimension qui passe de l'un à l'autre ? Ce blanc du jour qui éclaire n'aurait-il pas en fait en son creux, la vertu de cacher, et d'indiquer, dans le secret de la lumière du jour, la plus grande obscurité (d'une

façon qui fait encore penser à Maurice Blanchot - par exemple au récit « Thomas l'Obscur ») ? Nuit blanche qui désigne l'allure fantasmatique de tout ce dispositif sonore qui se présente comme une hallucination dans notre conscience. Du blanc au noir, de la lumière à l'obscurité, que se joue-t-il au fond, sinon une sorte de battement entre le plein et le vide, entre l'absence et la présence. Battement qui ne serait rien d'autre que cette oscillation de l'inconscient en tant qu'il apparaît et disparaît, entre un moment d'ouverture et de fermeture (1).

les haut-parleurs comme des oreilles

Comment le sonore et le visible peuvent-ils encore être mis en rapport dans l'installation *Mon possible* ?

L'installation *Mon possible* est une extension d'invisibilité : c'est un espace vide et anonyme. Une absence rayonnante fait ce lieu asséché. L'accrochage est minimal : les câbles sont presque invisibles, la nudité de l'appareillage (des haut-parleurs disposés avec parcimonie) recouvre une simplicité éclatante, une rigueur et une précision géométrique. Seuls les murs se dressent devant nous, pour s'évanouir dans leur propre néant. Chaque espace est un ensemble précis de sons. Ce sont les sons qui spécifient dans le temps les espaces.

Les haut-parleurs se présentent comme les seuls repères visuels dotés d'une fonction, ils se montrent comme la source visible des sons diffusés, mais aussi comme dotés d'un sens mystérieux. Dans la petite salle noire, on ne peut pas voir le haut-parleur d'où sort la voix du narrateur, il faut rester très longtemps dans l'obscurité profonde pour apercevoir la luisance de sa surface. Dans tous les autres espaces, le haut-parleur noir se distingue chaque fois très nettement sur les murs.

Il est difficile d'échafauder des hypothèses interprétatives sur ces haut-parleurs. Ils sont petits, de la taille d'un visage, et sont disposés à la hauteur du ventre d'un adulte (à la hauteur d'écoute d'un enfant), à la hauteur du visage (le haut-parleur des deux voix féminines dans la petite salle blanche), ou à la hauteur d'une main au-dessus de la tête. Quelque chose de l'échelle humaine pourrait sembler ainsi maintenue par ces sorte de blocs qui sont quand même bien abstraits : des petits rectangles noirs disséminés dans le grand espace blanc.

L'expérience de l'installation pour le visiteur va ainsi consister principalement dans une dialectique du proche et du lointain par rapport à ces blocs géométriques des haut-parleurs visibles, et par rapport à l'intensité ou la nature des sons.

Dans le rapprochement de deux haut-parleurs, on perçoit une sorte de piège pour le visiteur, car celui-ci ne peut s'empêcher de chercher à savoir si ces deux haut-parleurs diffusent le même son ou non. De loin, il est en effet impossible de distinguer nettement, à l'oreille et à l'œil, la source du son. Le doute que l'on a sur son origine semble s'infiltrer dans le visible : nous voyons les deux haut-parleurs, et c'est comme un faux-doute visuel qui s'empare insidieusement de nous alors qu'il est indubitable qu'il y a bien deux haut-parleurs en face de nous (notre crainte en fait est que ces deux haut-parleurs diffusent la même chose, qu'ils ne constituent en quelque sorte qu'un seul haut-parleur dédoublé). Il est étonnant que la vision distinctive des deux haut-parleurs suffise à nous interroger profondément sur leur action commune ou isolée — quelque chose brise notre habitude : leur décalage dans la hauteur, l'un plus haut que l'autre, et le fait qu'ils ne forment pas un couple stéréophonique.

Quand le visiteur s'approche, il entend alors que telle séquence sonore homogène vient seulement d'un haut-parleur, pendant que l'autre se tait. Ce que nous apprenons en nous rapprochant, c'est que le doute auditif sur l'origine des sons trouve illusoirement sa solution dans cette proximité : car si nous sommes sûrs et certains dans la proximité que le son ne sort que d'un haut-parleur, de loin nous ne pouvons plus localiser par l'oreille et par l'œil ce que l'on sait, à savoir l'origine monophonique du son, et en cela, c'est la disjonction totale entre le su et le perçu (le voir et l'entendre) qui éclate, et cette disjonction retentit comme un éclat de rire qui se moque de la stéréophonie, ou de ce qui s'en rapproche comme mythe moderne (l'idée de spatialisation du son, avec des déplacements, des mouvements, est inhérente à toute la spectacularisation cinématographique actuelle, y compris chez Godard). Pourquoi y a-t-il là quelque chose de remarquable ? Dominique Petitgand semble réintroduire dans le son la monophonie comme fondement sédentaire — là où l'illusion du mouvement serait une facilité. La singularité irréductible de la source sonore ne se masque pas, ne se travestit pas derrière un mouvement illusoire du son ou derrière un couplage stéréophonique avec un autre haut-parleur. La source sonore ne cherche pas à se dissimuler derrière l'illusion d'un autre espace que le sien, le son reste rivé à son objet (le haut-parleur), et c'est de la multiplicité de

ces ancrages monophoniques que naissent d'autres flottements, inédits, des effets de surface comme il ne peut pas en arriver dans d'autres types de composition.

“C'est la voix qui dirige tout” dit Dominique Petitgand. Le haut-parleur constitue-t-il un personnage parlant ? Ou reste-t-il ce ready-made, cet objet reproductible dont la fonction serait alors celle d'un “médiateur évanouissant”, qui permet au son de sortir, de passer, en disparaissant pour lui-même. Mais ce qui nous étonne ce n'est pas que les objets des haut-parleurs semblent parler, c'est plutôt qu'ils se taisent, qu'ils sont parfois muets, silencieux. Le silence introduit dans les haut-parleurs un doute, l'hypothèse d'un dysfonctionnement ; ils ne sont jamais des bibelots comme les autres, car ils sont toujours susceptibles de s'éveiller à nouveau. Ce sont des sortes de bouches artificielles, ou d'oreilles vivantes, imprévisibles, visibles.

les silences de Petitgand

Ceci nous permet alors d'avancer dans la compréhension des silences chez Dominique Petitgand.

Les silences se présentent tantôt comme des hésitations, des temps d'arrêt du sujet qui parle, tantôt comme un défaut technique qui fait écran, qui nous empêche d'entendre ce sujet qui parle. Ces deux aspects, ces deux sortes de silences entre lesquels toutes sortes de passages sont possibles, il faut encore les éclairer par rapport à cette idée que dans le son il est difficile ou impossible d'avoir un arrêt sur son comme un arrêt sur image, ou encore, qu'il n'est pas possible de représenter l'immobilité (par exemple un mort) par le son. Cette idée très élémentaire qui est au cœur de toute approche du son, mérite d'être rappelé comme ce qui hante le son en son creux, comme un fantôme primordial (2).

Chez Dominique Petitgand, il est courant d'avoir une impression de silence riche et dense. Il y a cependant un aspect inquiétant : pourquoi la parole ou le son s'est-il arrêté, le sujet est-il mort, qu'est-il arrivé, quelle syncope ? Le silence technique, qui arrive indépendamment de la volonté du sujet qui parle, c'est peut-être aussi plus qu'un silence technique : pourquoi ne serait-ce pas le silence d'un sujet qui volontairement ferme le son, coupe la parole à l'autre ? On ne sait ainsi jamais si la parole s'arrête du fait du sujet considéré individuellement dans sa

solitude, ou du fait d'un autre, inconnu, dont on ne peut rien savoir, ou du fait de la technique (du hasard pur, de la contingence matérielle la plus crue).

On perçoit ainsi, en supplément des personnages qui parlent chez Dominique Petitgand, une instance anonyme, un quelqu'un inconnu, un "On" indéfini, dont l'intervention maligne surgirait insidieusement, dans un temps indécidable qui du coup devient omniprésent, et qui rend inquiétant tous les autres sons. Le visiteur se sent alors pris en flagrant délit dans son écoute par ce qui soudain semble l'écouter : cela vient perturber sa tranquille distance de sujet envers des objets sonores, car il devient lui-même un sujet pour un autre sujet, mais il ne sait pas qui est ce sujet qui l'écoute.

monophonie

Dominique Petitgand écrit : "les phrases sont séparées dans l'espace, débutant dans un coin, se terminant dans l'autre". Après la formule répétée "elle me demande", au lieu d'entendre "l'impossible", on entend un bruit dans une autre pièce, ou deux bruits dans deux pièces différentes. Cette parole qui se prolongent dans des sons qui viennent prendre sa place, qui viennent se substituer à l'un de ses membres, la compléter illusoirement, affirme comme une continuité malgré 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 la parole pleine apparaît, 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. Tout le paradoxe alors de cet impact logique est qu'il se produit comme sur des zones sensibles (les murs invisibles), suscitant des transfusion d'affects entre les lieux, les sons et les voix, et que les deux chambres intimes, ces chambres de parole, ces chambres subjectives, s'ouvrent et s'écartent indéfiniment sur un vaste désert diurne, un hangar métaphysique, où se dissémine le carillon du ciel, où se cognent les ballons d'un Malin Génie, où quelqu'un d'anonyme écoute et épie nos moindres gestes, où l'espace est peuplé d'un familier inquiétant (les babillages incompréhensibles d'un fou).

Dominique Petitgand - dans l'entretien accordé à Yann Chevallier (commissaire d'exposition au Confort Moderne) - affirme que "ce n'est pas un travail in situ qui ne peut exister qu'une seule fois". Le travail présenté au Confort Moderne est certes imprégné par le lieu au moment de son élaboration, mais l'installation une fois réalisée se constitue d'un certain nombre de rapports logiques entre des éléments, et ce sont ces rapports topo-logiques qui sont constitutifs de l'œuvre elle-même. J'imagine *Mon possible* ailleurs : il y aurait certainement une pièce obscure ou un placard avec la voix de l'homme aux cauchemars, un autre petit espace éclairé pour les voix féminines de "l'impossible" ou des "liens invisibles". Les sons n'habitent pas un lieu préexistant, c'est le lieu d'exposition qui habite provisoirement, le temps de l'installation, un certain espace sonore.

Les murs physiques prennent un sens différent du fait de ces murs invisibles que le son fait surgir. Il y a des murs plus durs que ceux de l'espace, ce sont les murs immatériels de séparation, de démarcation, que rien ne peut détruire. Entre la pièce obscure où parle l'homme aux cauchemars et les autres espaces en lumière du jour, ce sont de nouveaux rapports entre le dedans et le dehors qui sont élaborés. La petite pièce obscure est une sorte de Dedans absolu qu'aucun mur ne retient, c'est le dehors du dedans. Les pièces en lumière du jour se trouvent toutes rapportées comme espaces du Dehors par rapport à ce petit espace du Dedans. Mais ce Dehors est étroitement limité par des murs durs, et c'est plutôt une sorte de dedans du Dehors qui apparaît (3). Entre les deux types d'espaces, certes il y a des sons qui fument. Tapi au fond de l'obscurité on entend les bruits des autres espaces. Et dans l'espace libre et lumineux, il arrive que parvienne à nos oreilles la petite voix intime de l'homme aux cauchemars et que son fil de parole continu nous attire. Mais entre les deux espaces il y a une différence fondamentale, et ces deux types d'espaces se rapportent l'un à l'autre selon une profonde antinomie, une discordance essentielle, ils sont inconciliables. L'espace de la petite salle obscure représente la monophonie dans sa plus grande envergure : il y a une seule voix pour un seul espace, ou plutôt, un non-espace. Il y a une immobilité centrale de cette voix qui parle dans le noir (4). Il y a une sorte de complétude, de rondeur de cet espace vocal, et malgré l'étroitesse de cette sorte de cave, et malgré le faible volume sonore, on est tenté de voir ici quasi une sphère qui engloberait métaphoriquement tous les autres espaces, tous les autres sons.

Les pièces touchées par la lumière du jour introduisent alors une dimension définitivement autre par rapport à la pure voix monophonique : c'est que la visibilité offre une surface d'accrocs où l'on cherche toujours des repères, et d'une façon ou d'une autre, même si ces repères sont instables, on trouve tout de même toujours un moyen de se repérer, de distinguer et d'orienter les différents espaces, en profondeur-hauteur-largeur, droite-gauche, en nuances d'éclairage... La prise que l'on a alors sur l'espace privé de décor nous permet d'orienter notre parcours, de nous approprier l'espace vide comme un lieu provisoire de séjour de l'attention, de l'éveil, et, ce qui vient faire la balance, la bascule entre nos mouvements d'attraction ou de répulsion, ce sont différents états de tension, de dureté ou de mollesse, de brillance ou de matité, qui sont composés à la fois par les sons et par ce qu'on pourrait appeler une certaine qualité variable de l'air - comme si effectivement et invisiblement l'air était doté d'une texture sonore dont les changements de densité seraient perceptibles. Dans le néant blanc épars (5), nous chercherions en quelque sorte toujours à retrouver des failles, des trouées obscures, et les haut-parleurs noirs ne font que nous décevoir en ce sens-là, car ils ne sont pas assez obscurs. Cette errance dans les blancs, dans les silences, est ainsi toujours hanté par ce cœur sombre qui palpite dans la voix centrale, omnisciente, par son secret.

Notes

(1) : Sur ce sujet : Jacques Lacan, « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, séminaire XI », Seuil, 1973.

(2) : On peut faire ici cette digression : l'installation « The Waves » de Thierry Kuntzel joue sur l'impossible coïncidence de l'arrêt sur image et de l'arrêt sur son, de ces deux sortes de coupures : quand on s'approche de la vague audio-visuelle, du paysage marin interactif, l'image et le son ralentissent jusqu'à ce que, dans la proximité de l'écran, l'image se fige totalement, photographiquement ; alors que le son très ralenti disparaît complètement, il n'en reste rien, il est suspendu, le silence s'introduit en lieu et place de l'arrêt du son.

(3) : Sur ces dimensions complexes de dedans du dehors et de dehors du dedans, il faut citer bien sûr Maurice Blanchot, « L'entretien infini », éd. Gallimard, Paris, 1969 ; ou Gilles Deleuze, « Foucault », Ed. Minuit, Paris, 1986 : « un dedans qui serait plus profond que tout monde intérieur de même que le dehors est plus lointain que tout monde extérieur » p.103.

(4) : La voix qui parle des « liens invisibles », ne parle-t-elle pas des liens invisibles des signifiants et de leurs rapports ? L'idée qui se cache derrière cela, n'est-ce pas celle de « l'immobilité centrale de la voix » dont parle Michel Chion à propos de Orson Welles ? Michel Chion, « Un art sonore, le cinéma », éd. Les cahiers du cinéma, Paris, 2003, p.289.

(5) : Sur le néant blanc et le néant noir, voir Gilles Deleuze, « Différence et répétition », PUF, Paris, 1968.