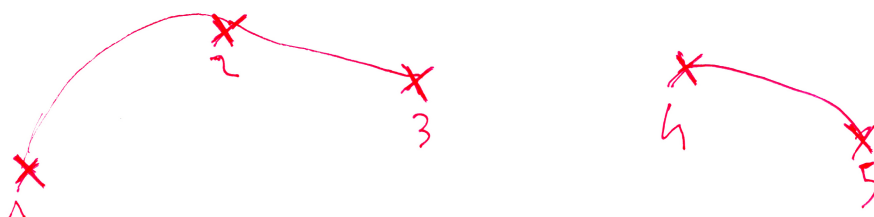


entretien Dominique Petitgand avec Marc Jacquin

février 2022

réalisé à l'occasion de l'exposition *L'écoute essaimée*
Musée Réattu, Arles, mai-octobre 2022
(exposition personnelle conjointe avec celle de Félix Blume)

reproduit (en partie) dans le catalogue co-édité par la Revue Semaine

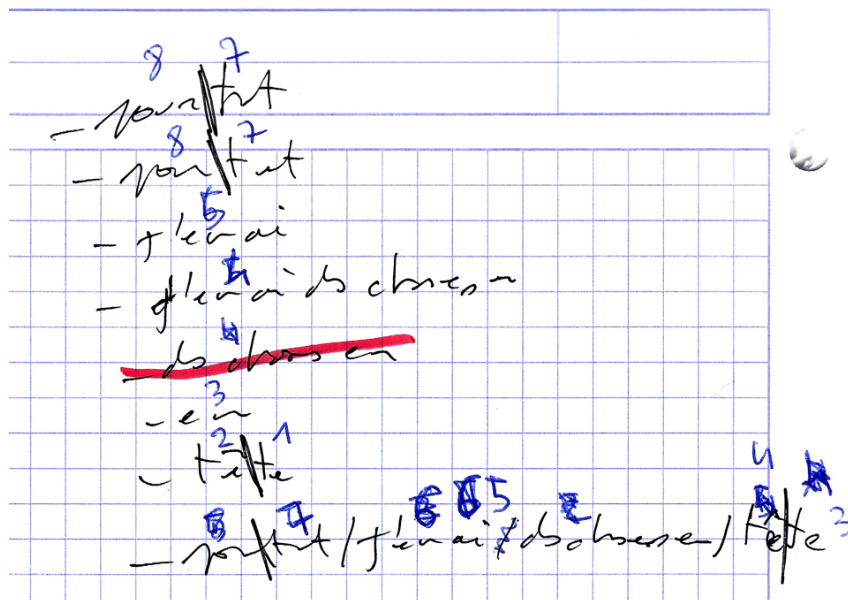


Marc Jacquin : Comment et pourquoi en es-tu arrivé au son ? Comment, en quelque sorte, s'est-il imposé à toi, puisqu'il semble qu'il ne t'ait jamais quitté depuis ?

Dominique Petitgand : La pratique du son s'est imposée parmi d'autres pratiques que j'avais et qui étaient toutes liées à la captation et au montage - le montage surtout, comme écriture, comme composition, comme outil principal. J'ai toujours eu une pratique d'enregistrement et de montage, par l'image - collage, photo, film, vidéo - et le son. Puis, le son est devenu, assez vite, le médium unique.

MJ : Peux-tu développer ? Préciser de quelle manière et pourquoi, selon toi, s'est opérée cette bascule (apparemment progressive) dans le sonore ?

DP : J'ai une première explication, pragmatique. Cette bascule vers le son seul s'est effectuée principalement à la sortie de l'école des Beaux-Arts, lorsque je me suis retrouvé sans moyens pour poursuivre mon travail en vidéo. Réaliser des films à l'époque (fin des années quatre-vingt) nécessitait, soit d'avoir un équipement complexe et onéreux à disposition, soit de rédiger des dossiers, d'écrire des projets pour obtenir des aides, des soutiens financiers. Je n'ai jamais fait aucun projet en commençant par l'écriture, j'ai toujours travaillé sans intention préalable, avec les moyens du bord, sans savoir jamais où je vais aboutir. L'autonomie, nécessaire, qui me semblait la plus à portée de main était celle que me permettait le son : un micro, un simple enregistreur et un appareil de montage (quatre pistes pour démarrer), matériel de prix abordable, me suffisaient. J'ai pu ainsi, avec ce simple équipement parvenir à créer de bout en bout et en toute indépendance, mes premières pièces sonores. Cette raison matérielle n'est évidemment pas la seule, c'est la première qui me vient à l'esprit.



Plus tard, je me suis également rendu compte que les montages que je réalisais, les récits que j'élaborais, étaient facilités par le son seul, qu'il m'aurait été impossible, je le crois, de faire cela avec des images. Je parle de cette ambiguïté permanente qu'il y a dans mes pièces entre quelque chose qui semble réel, palpable comme vivant, et en même temps abstrait, au bord de la fiction, onirique ou en apesanteur. Le son rendait possible cette disjonction nette entre les voix et leur contexte d'énonciation.

J'ai une démarche que je pourrais qualifier de minimaliste et de concrète. Minimaliste, dans le sens où il s'agit pour moi de produire le plus d'effets possibles avec un minimum de moyens. Minimaliste dans la forme et dans les dispositifs. Une démarche également concrète parce que je suis toujours dans une relation de confrontation, de prise en compte de contraintes et de possibles, puis de déduction. Développer cette pratique sonore sans être affilié à une discipline artistique unique et dédiée m'a conduit, au fil des années, à réfléchir bien-sûr au contenu et à la forme des œuvres, mais aussi, nécessairement, aux différentes manières de les faire entendre. De les adapter à de multiples supports, à de multiples circonstances ou à toutes sortes de lieux.

MJ : Comment décrirais-tu l'usage que tu en as ?

DP : Je le décrirais comme un usage en plusieurs temps et qui commence toujours par l'écoute. L'écoute de personnes, leurs voix, leurs paroles et leurs présences. Parfois aussi l'écoute d'événements, de situations et d'objets. Puis l'écoute au montage d'une forme et d'une narration en train de naître. La création d'une forme élastique en attente et d'une narration suspendue, qui vont se prêter par la suite à différentes versions. Plus tard, c'est l'écoute des contraintes et possibles des projets et des personnes qui me sollicitent. L'écoute sur place des lieux pour les expositions, des résonances, des silences entre les sons, des distances possibles et de tout ce qui se passe aux alentours. Enfin, la recherche d'une situation d'écoute à partager, qui prenne en compte la place et la liberté du public, la mise en place d'un dispositif technique pour qu'aient lieu une rencontre et une expérience, une écoute plurielle et ouverte.

MJ : Il semble que tu travailles à partir d'un répertoire relativement précis et défini de voix, de paroles, de situations sonores, qui constituent une sorte de réserve, un trésor dans lequel tu puises. Peux-tu préciser ce point ?

DP : Au fil des années, je me suis rendu compte que je n'avais pas forcément besoin, pour poursuivre cette pratique sonore, de réaliser de nouveaux enregistrements, que je n'avais pas besoin d'une source infinie, d'un matériau à renouveler sans cesse. Et que ce qui comptait le plus, pour moi, était le montage. Le montage et la question de la diffusion.

J'avais à ma disposition un répertoire limité de voix - moins d'une dizaine - comme une famille de personnages, et quelques sons et bruits : un matériau brut que j'avais constitué les premières années et qui s'est révélé - ce que je n'avais pas prémédité - être une réserve de récits potentiels infinis. Cela m'offrait, et continue de m'offrir, une multitude de possibles, encore inexplorés. De nouvelles pièces peuvent émerger, à partir de ce même matériau, simplement en inventant de nouveaux modes de découpe et d'associations, en faisant varier les versions d'une même composition, en isolant certains fragments, certaines couches, pour en démarrer de nouvelles. C'est cela aussi la démarche minimaliste dont je parlais. Un matériau de départ limité, un épuisement de la matière, pour un possible infini.

Plutôt que de choisir à chaque fois un nouveau point de départ, partir de ce même point de départ, tirer sur un même fil, pour ouvrir de nouvelles fenêtres, pour inventer de nouvelles formes, de nouveaux récits et de nouvelles perceptions. Mais je ne souhaite pas faire de ce principe un système fermé. Rien ne m'interdit de faire de temps en temps quelques nouveaux enregistrements. De nouvelles entrées qui viennent s'ajouter, sans priorité ni exclusivité, à la réserve.

MJ : C'est une démarche très singulière en effet, car pour la plupart des artistes sonores chaque nouvelle pièce appelle un contenu acoustique différent.

DP : Oui, c'est vrai. Il est plus courant, dans la pratique sonore, plastique ou même littéraire, de partir à la recherche d'idées et de matières nouvelles propres à chaque œuvre, à chaque projet, souvent liées à un territoire ou à un thème, un sujet. Mais je ne procède pas ainsi. Je déconnecte ce lien entre la recherche, la récolte, la trouvaille, d'un côté, et la composition, le montage, la finalisation de l'autre.

MJ : Les voix de tes personnages, qui sont souvent isolées, semblent provenir d'un hors temps, évoluer dans un monde parallèle, à une autre échelle, dans une a-pesanteur qui ferait penser à Lewis Carroll. Elles ont une tonalité proche du rêve, alors que très souvent elles évoquent des choses très concrètes et factuelles. Donnes-tu des consignes particulières aux personnes que tu vas enregistrer ?

DP : Lors des enregistrements, je ne donne pas de consignes à proprement parler. Plutôt quelques contraintes, souvent très formelles. Par exemple, je peux demander à la personne que j'enregistre et avec laquelle je dialogue, de mettre au présent ce qu'elle vient de me dire au passé. De répéter son récit en changeant le mode d'énonciation, le sujet de la phrase, de paraphraser, d'en reprendre certains mots, d'en développer certaines parties, d'en taire certaines autres - par exemple, les noms propres, les dates ou les noms de lieux. mais tout cela de façon indirecte ou discrète. Cela peut être aussi cette contrainte, indispensable pour la qualité de présence que je recherche : de parler au plus près du micro. Avec cet équilibre permanent à maintenir, à la limite du problème technique et de la saturation.

Et puis, à la fin des enregistrements, il m'arrive parfois de faire faire quelques exercices de respiration, de chantonnements, de cris. Des mini performances vocales, sans intention car je ne sais alors pas du tout, si cela en vaut la peine ni ce que je serais susceptible d'en faire.

MJ : Au moment de les enregistrer as-tu une idée préalable du terrain que vous allez labourer ?

DP : Non, je ne sais pas où l'on va aller, ni de quoi nous allons parler, ni à quoi tout cela va servir. Je ne projette rien, je ne sais rien, je ne prépare rien. C'est l'inconnu total, un préalable vierge de tout scénario, note d'intention, idée préconçue. Je m'empêche même d'espérer obtenir quoi que ce soit, de projeter quelques envies ou souhaits. Et cela est rendu possible par le fait que je ne lie aucun enregistrement à la finalité possible d'un œuvre, d'un montage futur. Je fais ces choses-là sans déterminisme. Il y a quelque chose qui se produit et qui est en même temps improvisé et conduit. Au moment des enregistrements, il s'agit surtout, pour ma part, de faire avec ce qui se produit en direct, d'être le plus attentif à tout ce qui naît et survient, et à ce qui n'a été ni préparé, ni pré-pensé.

Je peux dire également que je ne questionne jamais une personne sur ses opinions, sur ses idées générales à propos de la vie ou de tel ou tel thème. J'essaye de ne pas récolter ce qui

aurait déjà été pensé par la personne qui est en face de moi et qui se trouve confrontée à une situation inédite, à des exercices de pensée qui ne se sont pas encore produits dans sa tête, dans sa vie. Pas totalement, évidemment, cela semble impossible, mais en tous les cas, j'essaye d'aller vers cet inédit. Cela reste toujours très factuel. La plupart du temps, je récolte des récits brefs, la plupart banals ou anodins, des descriptions, de lieux, d'événements, de comportements, d'actions, d'habitudes, mais aussi parfois je propose des simulations de situations (« comment réagirais-tu si... »).

MJ : Peux-tu décrire une séance d'enregistrement ?

DP : Nous sommes dans un endroit calme et silencieux, à l'acoustique neutre, sans être étouffée. Je suis là à quelques mètres d'une personne avec laquelle je discute et qui a un micro sous le nez. Je regarde toutes les trois secondes le niveau d'enregistrement, que j'ajuste en permanence. Je suis très attentif à la position du visage et à la position en tangente du souffle de la voix qui ne doit pas heurter frontalement le micro. Je suis attentif à ce qu'on me dit mais surtout à la manière dont on me le dit. Cela dure une heure et nous ne savons ni l'autre ni moi de quoi nous allons continuer à parler ni si ce que nous nous disons a un quelconque intérêt. Mais nous passons un bon moment d'écoute et d'échange (même si j'essaye, de mon côté, d'être le plus effacé possible).

*c'était -
nu - ma - fin*

MJ : Ces personnages sont souvent pris dans la toile d'araignée de leurs souvenirs, et confrontés au caractère obsédant de ceux-ci. Leur tissage introduit l'auditeur dans un monde labyrinthique, d'une inquiétante étrangeté. Ils dévoilent ce qu'il y peut y avoir en germe de traumatismes, dans des choses apparemment banales. Est-ce que ce qui t'intéresse est le moment où la réalité dérape ? bascule ? échappe ?

DP : Oui, quand la réalité dérape ou s'échappe. C'est ce chemin du familier à l'inconnu le plus total que je souhaite que l'écoute nous fasse faire. Un chemin vers quoi ? On ne sait pas. Mais c'est ce chemin, qui compte, cette bascule. Que rien ne soit stable, finalement. Qu'une impression, une idée, une fois installées en nous, un sentiment qui naît, se confrontent quelques instants suivants à une ouverture soudaine, une brèche. Et l'un des artifices que j'utilise pour cela, c'est l'arrêt du son, la coupe franche. La rupture nette, le vide, le silence qui s'installent et nous laissent quelques secondes dans le choc d'une rupture. Dès que l'on pense être quelque part, dans une forme de familiarité, dans quelque chose que l'on pense avoir reconnu, assimilé, imaginé, que l'écoute fasse ce vide soudain, nous place au bord de cet inconnu, ce précipice. Quelques secondes d'attente où tout se fige (qui peuvent parfois être perçues comme très longues - la durée des silences dépendant en partie du support et du contexte de diffusion des sons), le temps de faire face à cet inconnu. Inconnu que nous sommes libres d'habiter selon notre disposition mentale, notre état, avant qu'à nouveau surgisse une suite, un nouvel élément sonore, un bruit, la reprise d'une phrase.

Le flux s'est interrompu, une brèche s'est ouverte, quelque chose a eu lieu qui ressemblait à une fin, soudaine et sans reprise annoncée. Puis cela a repris, la vie a repris son cours, pour de nouveau s'interrompre quelques secondes plus tard. Toutes mes pièces ont ainsi cette allure en pointillé, d'une continuité brisée et creusée.

MJ : Ton travail a pu être rapproché, à juste titre, de l'univers de Tchekhov. Chez lui tout se passe dans des univers familiaux où l'on ne se dit rien, tandis que des drames se déroulent dans un arrière plan. Je verrais un autre lien possible : avec Nathalie Sarraute qui s'est intéressée à l'infra-langage, aux « blancs » de l'énonciation, à ce qui se passe sous la surface des mots, dans l'intervalle des phrases. Mais, contrairement à elle, ton outil n'est pas le stylo : à quel point le micro change-t-il la saisie de ces mécanismes du langage ?

DP : Dans mon cas, ce blanc entre les éléments sonores, entre les phrases, à l'intérieur des phrases mêmes, entre les mots, parfois les syllabes, n'est pas produit par le micro mais par le montage. C'est une opération du montage qui, par un travail de découpe et d'évidement, crée ces intervalles et donne à mes pièces cette allure de pointillé.

MJ : L'enfance est un de tes thèmes de prédilection... la mort aussi, tu n'abordes jamais rien d'anodin...

DP : Je suis moins à l'aise pour répondre à cette question. Quand il s'agit de donner mon avis sur le sens ou les thèmes abordés par mon travail, je préfère esquiver. Je pense que ce n'est pas à moins de parler de cela, cela ne m'appartient pas. Je ne travaille pas avec des thèmes. J'aime les paradoxes, les décalages, que le sens échappe, ne fasse pas consensus. Beaucoup de mes pièces sont des énigmes, abordent un angle très serré sur une action sans en préciser le contexte, laissent en suspens un récit après en avoir seulement dégager quelques traits...

J'essaie de faire des œuvres les plus polysémiques possibles et si l'idée de mort ou d'enfance peuvent traverser l'esprit des personnes qui écoutent, cela leur appartient, cela peuvent être le fruit de leur sensibilité, de leur plus ou moins grande porosité à certains émotions ou pensées, mais cela n'est jamais une intention de ma part. La mort, par exemple, n'est jamais abordée de façon directe ou explicite dans mes pièces. La perte, oui, la défaillance, la déficience, mais toujours dans un sens indéterminé, ouvert, métaphorique, qu'une écoute peut rendre plus grave ou plus léger, anodin ou dramatique, comme un dysfonctionnement temporaire, ludique ou définitif, mais toujours selon le moment, selon l'humeur, la réception, la sensibilité de la personne qui écoute. Donc je ne suis pas tout à fait d'accord, cela peut être très anodin, au contraire.

Pour prendre un exemple, une pièce que j'ai réalisée en 2008, *La porte ne s'est pas ouverte*, évoque un empêchement brusque, une porte qui ne s'ouvre plus soudainement. La panique et une peur de quelques minutes s'installent. Une pause subie qui peut paraître très longue, comme au bord d'un gouffre. Mais tout se résout aussi soudainement que cela est apparu, la porte s'ouvre à nouveau, comme si de rien n'était, tout rentre dans l'ordre. Mais ce gouffre que nous avons côtoyé n'est pas nommé.

L'enfance, non plus, pour moi, n'est pas un thème que j'aborde particulièrement. Je me méfie également des généralités ou de tout ce qui pourrait y être associé. Ce n'est pas parce qu'il y a des voix d'enfants dans mes pièces qu'elles abordent pour autant cette notion d'enfance. Les voix d'enfants cohabitent avec les voix d'autres générations. Il y a tous les âges, souvent même indéterminés. Chaque voix possède sa nature, sa singularité, son étrangeté, sa non conformité à un statut général et peut véhiculer autant une idée que son contraire. Peut-être que ce qu'il y a de singulier dans mes pièces, c'est que les voix des enfants n'ont pas la légèreté, l'insouciance, ce côté rigolo que l'on projette, qu'on leur prête habituellement et dont le cliché se satisfait. C'est ce contraste qui m'intéresse.

extrait *La porte ne s'est pas ouverte*

voix le soir,
on était cinq,
on avait des chaises,
on était cinq
[...]
et on a appuyé sur le bouton pour aller au deuxième étage,
et, dès que c'est arrivé au deuxième étage,
y a pas eu la secousse habituelle,
parce que d'habitude on monte un peu plus,
puis on redescend,
ça fait un coup sec,
et y a pas eu ça,
donc la porte ne s'est pas ouverte
[...]
donc on a sonné, on a sonné,
il était, il devait être,
dans les, dix heures et demi, onze heures,
avant, avant d'appeler,
papa, il a essayé d'ouvrir les portes,
mais il n'a pas réussi,

début de l'atmosphère musicale

j'avais peur,
j'avais peur parce que déjà papa s'énervait,
et j'avais peur que le câble lâche,
et puis qu'on retombe jusqu'en bas au deuxième sous-sol,
j'avais peur, je sais pas, de me blesser ou,
je sais pas, c'était bizarre quoi, je,

puis j'avais faim,

et donc on a, on a sonné,
papa a sonné,
il commençait à s'énerver,

et ils sont revenus,
ils ont appuyé sur un bouton,
puis la porte s'est ouverte,
puis on est rentré chez nous,
donc ça s'est passé comme ça

MJ : La surdité apparait souvent.. le fait qu'on capte ou perçoive les choses de manière erronée... est-ce une manière de problématiser notre surdité ordinaire ?

DP :   part, bien-sûr, la pièce qui s'appelle *La surdité*, je ne pensais pas à ce point-là. La d ficiance, en générale, oui, les empêchements. Des sens, du discours, de la parole. Comme mécanismes de trouble, d'arrêt, quelque chose qui ne marche pas, et qui peut être davantage révélateur que ce qui fonctionne parfaitement.

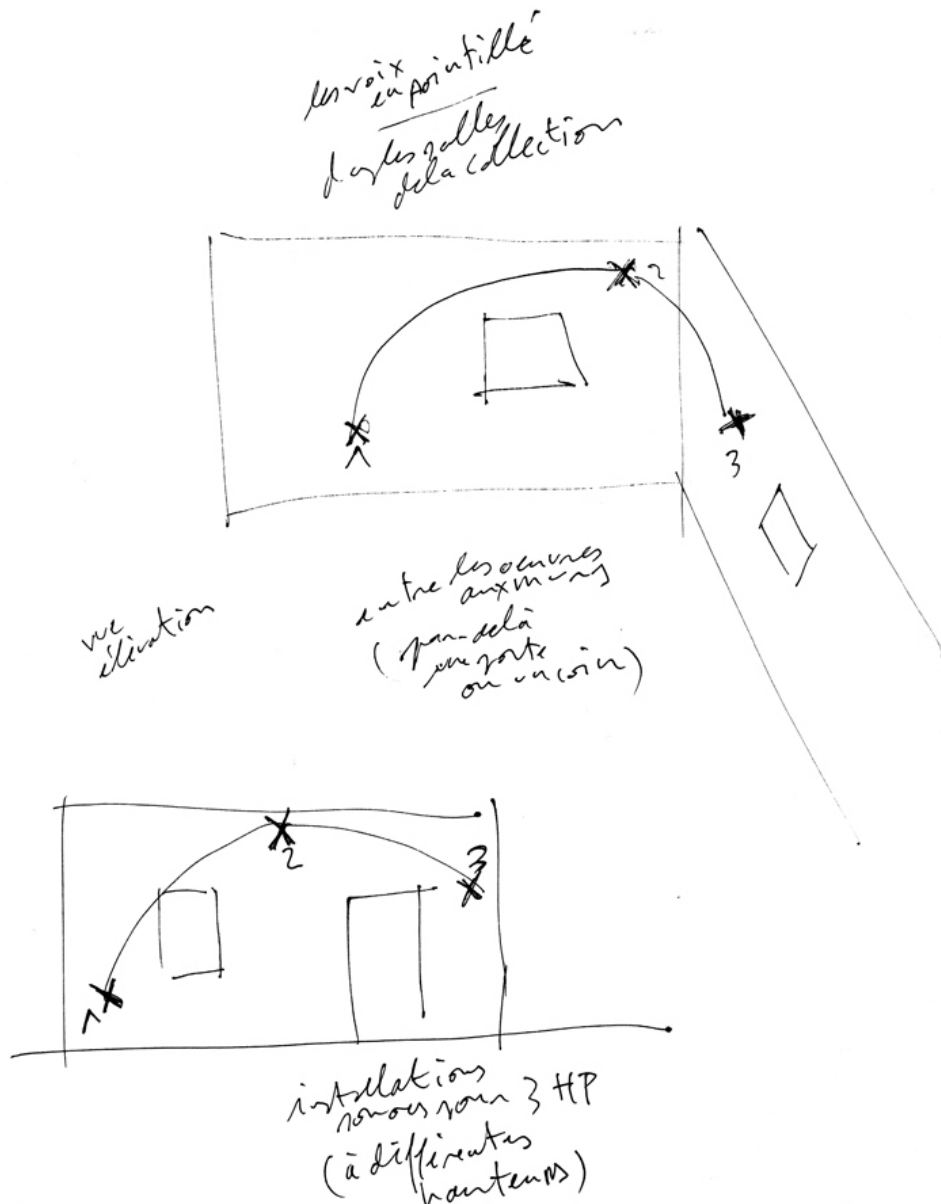
MJ : L'appellation « artiste sonore » a fait irruption dans les années 80, pour désigner des travaux qui précisément échappent à la musique pour se déployer sur un autre territoire artistique, mais ses contours depuis se sont brouillés : as-tu un terme plus précis pour définir ta pratique ?

DP : Je préfère dire « artiste » tout court et dire que ce sont les œuvres qui sont sonores, pas moi. Effectivement, les contours se sont brouillés puisque le son intéresse tous les

champs artistiques. Je ne pense pas que la pratique du son soit un critère toujours pertinent ou suffisant pour réunir des démarches qui pour certaines sont davantage littéraires, narratives, poétiques, documentaires, d'autres musicales, sculpturales, architecturales ou performatives. Dans mon cas, je nomme « pièces sonores » les créations proprement dites, en attente de support, et « installations sonores » les dispositifs d'écoute lors d'expositions, qui s'adressent à des personnes plus ou moins isolées et libres d'entrer, de sortir et de circuler. Je n'ai pas encore trouvé le terme idéal pour nommer les écoutes publiques, ces séances d'écoute davantage performatives ou événementielles que je peux faire dans des lieux de spectacle ou de musique, face à un public rassemblé.

MJ : Certains artistes ont-ils influencé ta démarche ?

DP : Oui, bien sûr, mais c'est la question à laquelle j'ai particulièrement du mal à répondre. Dans le champ du cinéma, m'ont influencé l'art de la présence autant que l'art de la découpe et du montage. Cet art du mélange des sources, voix, sons, musiques, images, corps et lieux. Cette qualité de présence du vivant, du tangible, en même temps que la musicalité des rythmes et des mouvements. Dans le champ de la musique, plutôt l'art de la chanson, de la petite forme concise et miniature, de la relation entre le chant et l'accompagnement. Et puis l'exercice de l'intro : cette exigence de créer en quelques secondes l'attente et l'essence de la composition à venir. Dans le champ de la sculpture, celle qui prend en compte le lieu autant que l'objet, le vide autant que le plein, le cadre autant que le centre. Dans le champ de l'écriture, le travail de fragmentation et de la forme brève.

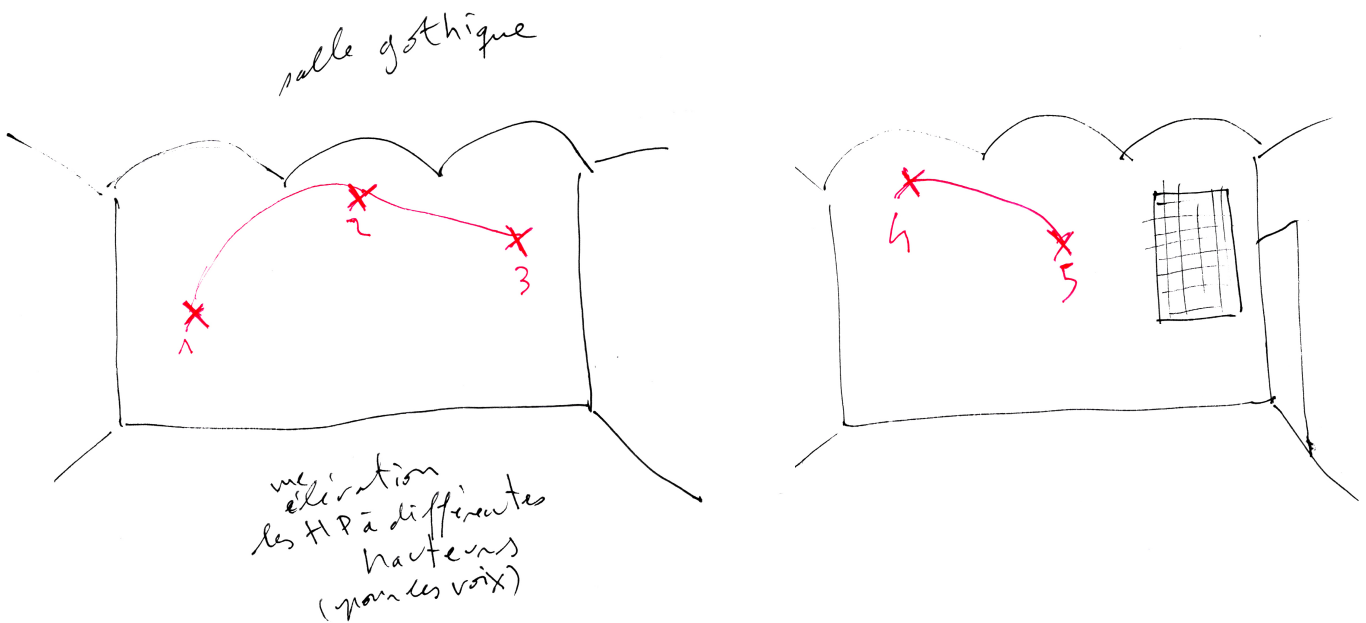


MJ : Peux-tu décrire en quelques mots tes propositions pour Réattu en 2022. Nous dire comment sont-elles organisées ? Comment vont-elles habiter les lieux ?

DP : Pour l'exposition au Musée Réattu, je propose une œuvre en trois parties : *Les trois pointillés*, trois installations sonores in situ dans les salles de la collection du musée. Trois dispositifs simples avec des haut-parleurs discrets accrochés aux murs à différentes hauteurs, selon un parcours en trois phases. Trois compositions avec voix et silences, des phrases très courtes et découpées en mots et syllabes, et suspendues dans le vide.

Cette proposition articule deux principaux types d'écoute : une écoute flottante, environnementale et passagère qui laisse exister l'alentour et n'occupe pas totalement l'espace ni le temps (pour les deux salles, celle dite « aux portraits » et celle « des peintures grisailles », où l'œuvre sonore prend place parmi d'autres de la collection) et une écoute immersive (voix ponctuées et accompagnées de courtes séquences musicales, ondes et vibrations, pour une troisième salle, celle dite de « la chapelle gothique », espace dédié, sans autre présence que le son).

L'œuvre proposée est un long récit global en pointillé, creusé par les silences et les ellipses, chavirant du familier à l'inconnu, au long d'un parcours porté par les voix, par leurs présences et leurs absences, leurs sollicitations, leurs suggestions.



MJ : Ces installations ont en commun avec celles de Félix Blume une dimension participative : vous associez tous les deux l'auditeur au processus de création – dans ton cas, au minimum comme interprète des messages qui lui sont adressés. Chaque visiteur est incité à fabriquer ou à moduler ce qu'il entend. Le son implique-t-il une interaction, un dialogue ?

DP : Oui, dans mon cas également, déplacements et projections mentales. Le son s'y prête, mais je pense qu'il n'implique pas automatiquement cette interaction et ce dialogue. Ce n'est pas quelque chose d'acquis, donné comme un cadeau par le médium. C'est, selon moi, quelque chose qui se travaille et se gagne, qui dépend de la forme de l'œuvre, de son dispositif, du degré d'accueil, de liberté, d'ouverture et d'émancipation qu'elle propose, dans sa relation au lieu, au silence, au mouvement, à la réflexion.

MJ : Comment le contexte dans lequel tu intervies influence-t-il ton travail ?

DP : Le contexte est primordial pour une installation mais toujours dans un second temps pour moi. Je tiens à ce que le premier temps, consacré à la création proprement dite de l'œuvre - enregistrements, montage, narration émergente - soit autonome, hors-contexte, égoïste même, sans contrainte de temps ni compromis. Sans injonction ni proposition de thèmes ou de piste de travail.

Le second temps, en revanche, celui dédié à la présentation publique de l'œuvre, à la mise en place d'un dispositif, d'une situation d'écoute, est celui de l'ouverture, de l'adaptation au contexte, de la négociation permanente. Celui où il faut tout négocier, prendre en compte l'extérieur et les circonstances, les lieux, les limites, les moyens.

Et de ce contexte, ce que je privilégie ce sont surtout les paramètres concrets : l'architecture, l'acoustique, les murs, les seuils, l'environnement. En laissant de côté les paramètres liés à l'histoire, à la fonction du lieu ou à d'autres thématiques.

MJ : Tes réalisations se présentent comme des paysages intérieurs à recomposer. Le son est-il le médium de la mémoire, de l'intériorité ?

DP : Oui, l'écoute comme élément déclencheur d'un paysage mental à construire. Donc la mémoire, l'intériorité et, de façon plus large, tout ce qui concerne la pensée : les idées, les souvenirs, les projections imaginaires, les inventions, les affects. Tout ceci qui se passe du côté de la personne qui écoute. Cette pensée à déclencher, à mettre en action.

Mais il ne s'agit pas, selon moi, d'oublier une dimension davantage corporelle. Le corps qui écoute sollicite également la respiration, le souffle, la pulsation, la vibration, le mouvement, la posture que l'on prend face ou à distance des sons, les déplacements dans l'espace et tout le vide autour.