



## Focales

3 | 2019

Photographie & Arts de la scène

---

### « À propos d'Altérations » : entretien avec Pétrel I Roumagnac (duo)

Julie Noirot

---

#### Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

#### Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2587>

ISSN 2556-5125

#### Référence électronique

Julie Noirot, « "À propos d'Altérations" : entretien avec Pétrel I Roumagnac (duo) », *Focales* n° 3 : *Photographie & Arts de la scène*, mis à jour le 17/06/2019, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2587>

---

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

## « À propos d'Altérations » : entretien avec Pétrel I Roumagnac (duo)

---

Julie Noirot

Au sein des travaux de Pétrel I Roumagnac (duo), la photographie dialogue avec la mise en scène. Depuis 2012, Aurélie Pétrel (arts visuels/photographie) et Vincent Roumagnac (théâtre) conçoivent ensemble des « installations à protocole de réactivations » et des « pièces photo-scéniques » qui interagissent avec leur environnement d'exposition, tout en questionnant les conventions de visibilité publique, tant spatiales que temporelles, des œuvres. Chacune des pièces présentées par le duo ne cesse de se déplacer dans son site de monstration, évoluant entre temps de latence et redistribution dans l'espace, selon les réarrangements successifs des objets photographiques et autres matériaux qui les constituent. En résultent des installations hybrides, mélanges d'images fixes et de sculpture performative en perpétuel mouvement. En 2014, le duo fut lauréat des résidences croisées France-Québec, et séjourna pendant trois mois à la Fonderie Darling à Montréal. Là, ils créèrent leur pièce *Altérations*. L'entretien revient sur la conception et sur les réactivations successives de cette installation. Pétrel I Roumagnac (duo) travaille en collaboration avec la galerie Valeria Cetraro (Paris).

**Julie Noirot :** À l'occasion de votre résidence à la Fonderie Darling de Montréal pendant l'été 2014, vous aviez décidé de travailler à partir du « tableau vivant » de Jeff Wall, *A Ventriloquist at a Birthday Party in October 1947* (1990). Pourriez-vous préciser quelles ont été les raisons de ce choix ?

**Pétrel I Roumagnac (duo) :** Il y a plusieurs raisons à cela, au moins trois. Tout d'abord nous proposons de nous inscrire dans le contexte canadien de la résidence et de revenir sur le legs des artistes de l'École de Vancouver – tels Jeff Wall ou Ian Wallace – quant à la réflexion théorique et formelle sur le croisement entre la photographie et la mise en scène, hybridation qui est au centre de notre recherche intermédiaire en duo. Nous nous sommes arrêtés plus précisément sur l'œuvre de Wall, car nous avons découvert au cours de nos discussions que celui-ci avait été non seulement important, pour l'un et pour l'autre d'entre nous, au début des années 2000 au moment où nous amorçons nos parcours artistiques respectifs, mais aussi que nous nous en étions, plus ou moins consciemment, tous les deux, éloignés au fil du temps.

De « fil du temps », il est d'ailleurs question dans cette œuvre spécifique, et il s'agit là de la deuxième raison de notre choix. Lors d'une conférence au sujet de cette œuvre à l'occasion de l'exposition « La voix dissociée » pour le Nouveau Festival de Beaubourg (2012), Jean-Pierre Criqui, montrait que *A Ventriloquist...* se situait « sur une faille », au croisement de diverses temporalités (il y a deux horloges dans le décor marquant des heures différentes, deux dates contradictoires sont mentionnées : celle du titre, inscrite sur le caisson lumineux, et la date de la création de l'œuvre). Quatre temps donc, auxquels il faut ajouter le temps même de l'exposition de l'œuvre, diffracté en une multitude de temps et de durées correspondant aux regards successifs des visiteurs. Cette idée de « faille temporelle » nous a intéressés, parce qu'elle renvoyait directement, d'une part, à notre façon d'appréhender la « donnée-temps » dans nos pratiques individuelles

(photographique et théâtrale) et, d'autre part, à nos essais collaboratifs pour expérimenter – en dédoublement-redoublement de nos positions en solo – des temporalités « autres » de visibilité des œuvres.

Enfin, le choix de cette image est également venu de ce qu'elle montre, à savoir une situation de ventriloquie. Travaillant à partir de notions telles que la latence, l'interaction, le double, la dissociation, il nous a semblé pertinent de nous intéresser à cette pratique et à ce qu'elle dégage comme potentiel métaphorique en rapport avec notre processus artistique. À cet égard, la rencontre et le dialogue à Montréal avec François Cooren, à propos de son ouvrage *Manières de faire parler. Interaction et ventriloquie*, ont été particulièrement inspirants.

**JN :** Pourquoi ce titre, *Altérations* ?

**PR (duo) :** Nous avons intitulé la pièce *Altérations* pour diverses raisons. D'abord pour ce que ce terme signifie littéralement, c'est-à-dire : changement, déplacement, variation... ce qui marque d'emblée un principe de transformation du travail qui nous est cher. C'est également un mot relevant du langage musical, qui indique une modification tonale sur la partition – les notions de « variation », de « transformation », et de « partition » habitant nos recherches en solo et notre travail en duo. Il y a aussi le suffixe « alter » qui permet peut-être d'avancer quelque chose au sujet de notre interaction, de la façon dont nous allons « chacun chez l'autre », dont nous altérons pour ainsi dire nos propres recherches et la singularité de notre « auteurité », au creuset du dialogue. L'expression est de Jacques Rancière, dans *Le Destin des images* : « chacun chez l'autre » sous-entend que chaque pratique artistique (et par extension chaque individualité) s'enrichit à fuir l'écueil de l'autonomie anémiant du médium et de l'identité propre (ou pure).

Et puis enfin, par rapport au travail de Wall, ce terme permet de marquer notre espacement, notre distance – et cela, en employant par jeu le vocabulaire d'un autre artiste tout aussi fondateur – et grand ami de Wall – Dan Graham. En effet, ce titre s'inspire aussi directement de celui de l'œuvre de Graham *Alteration of a Suburban House* (1978), à propos de laquelle Wall a d'ailleurs écrit son célèbre article « Dan Graham's Kammerspiel ». Le choix de ce titre permettait ainsi de passer la photographie de Wall au filtre sémantique – et esthétique – de Graham. Non seulement nous doublions l'hommage, mais aussi peut-être pouvions-nous rendre compte – par la réactivation simultanée de ces deux références – d'une possible généalogie de l'apparition de nos images et de nos objets. Avec *Altérations*, nous avons posé simultanément – nous avons fait « travailler » en quelque sorte – Graham comme l'autre de Wall. Et cette libre « grahamisation » de l'œuvre de Wall, nous a permis de l'ouvrir, de la réfléchir, de la fractaliser, la différer, la critiquer...

**JN :** Peut-on parler d'appropriation dans cette œuvre ?

**PR (duo) :** La notion d'« appropriation » est, si ce n'est suspecte, tout du moins ambiguë, car elle présuppose que quelque chose à un moment donné a été « propre » et « propriété ». Jacques Rancière invite à plus de méfiance vis-à-vis de la réduction homogénéisante de « l'à soi ». Le néologisme derridien d'« exappropriation » pourrait sans doute convenir davantage, en signant la persistance de l'altérité dans la tentative de ramener toute chose à soi... Wall a marqué nos parcours individuels, comme nous le disions auparavant : en cela, nous pouvons dire qu'il a « ventriloqué » notre travail, et cette ventriloquie a généré une trace qui a été mise, en quelque sorte,

en réserve. Il s'agit pour nous de reconnaître cette trace en son stockage, de l'échanger et de l'actualiser. Et l'actualiser signifie pour nous procéder par écart et voir ce qui reste en cet espacement, ce qui disparaît et ce qui peut émerger, faire événement, ce qui produit de l'autre, ce qui survient... « altéré » donc.

Dès lors, il ne s'agit pas pour nous d'« appropriation », pas même de citation ou de *reenactment*, mais peut-être d'altération. Le premier geste d'altération de la pièce de Wall a été de reconstituer, à l'échelle 1/1, la scène – cette scène d'anniversaire donc, avec les enfants et la ventriloque, les ballons à l'hélium suspendus et collés au plafond d'un living-room de pavillon résidentiel de banlieue canadienne... Mais, tout de suite, il nous est apparu important de ne pas jouer la copie exacte, la reproduction à la lettre, mais de réaliser une réplique pauvre, à partir d'objets et matériaux trouvés dans l'atelier, les réserves et caves de notre lieu de résidence montréalais – une imitation (et limitation) avec « les moyens du bord », maintenant tout de même la charge narrative, et donc la possibilité de reconnaissance de l'original. Les seuls éléments provenant de l'extérieur étaient les ballons gonflables, achetés dans un *one-dollar-shop* à proximité du centre d'art – les ballons étant, selon nous, décisifs pour l'identification de la référence. Ce remake *a minima*, sans personnages, décor évidé du drame et première figure d'altération de l'œuvre, fut ainsi le degré zéro d'une série de perturbations à venir de l'image.

**JN :** Pourriez-vous préciser en quoi consiste ce processus de perturbation ?

**PR (duo) :** Notre travail s'est articulé autour de la question suivante : comment faire muter une trace chronologiquement circonscrite, ce « tableau vivant » relayant un « moment décisif » pour son auteur – paradoxalement authentifié à travers sa remise en scène – en mettant en jeu une forme mouvante et indécidable, qui cherche à déjouer la double marque, et de l'authentique et du décisif, en s'inscrivant dans une évolution à travers une succession de métamorphoses ? Nous souhaitons déjouer la production d'une nouvelle image fixe, définitivement exposée, par la production de l'expérience intempestive d'une image en mouvement, ou plutôt d'une image dépliable et repliable, polymorphe, comptant en chacune de ses stabilisations provisoires (sept figures en tout) un nombre infini de reconfigurations potentielles.

Nous avons tenté de mettre cela en jeu, dans l'espace tridimensionnel de l'atelier, en « gesticulant » un certain nombre de perturbations successives de la représentation de l'image, de sa reprise à l'échelle 1/1 à d'autres dérangements, telles que des distorsions, des distensions, des réductions, des compressions, des fragmentations, des soustractions... À ces perturbations par retrait, déploiement et redéploiement, sont venues s'ajouter logiquement des figures d'attente, de latence, des scènes de repli, que nous valorisons autant que les formes déployées dans l'espace du jeu. L'image est ainsi reproduite, toujours diffère/ante, selon un principe d'expansion autopoïétique *ad infinitum*. En d'autres termes, l'œuvre se perpétue par auto-génération et altération continues, ne se stabilisant que provisoirement pour former des figures – ou stations – fuyantes, elles-mêmes toujours en voie de mutation et de mise en abîme. Cependant l'œuvre ne « va » nulle part, elle tourne sur elle-même, en se transformant depuis son même, s'augmentant des traces de ses reconfigurations : « Zéro, zéro, zéro... », écho lointain de Clov, dans *Fin de partie* de Beckett.

**JN :** En quoi la notion de « partition photographique » qu'Aurélie travaille en solo est-elle également interrogée dans vos créations, et dans celle-ci en particulier ?

**PR (duo) :** La notion de « partition photographique » qu'Aurélie travaille en solo est déclinée dans les créations du duo *via* la mise en mouvement des objets photographiques et autres éléments scénographiques. Pour Aurélie Pétreil, prendre le document photographique comme partition (comme en musique ou au théâtre) correspond à l'idée de re-jouer la scène ; mais c'est aussi – et c'est là que cela devient plus spécifique – une re-distribution qui est en jeu ; on parle, de fait, de partition d'un territoire. Il y a ici une volonté de coupe, de coupure, dans la logique unitaire du document (d'ailleurs les deux tirages d'*Altérations* représentant notre atelier montréalais proviennent de la coupure d'une même prise de vue en deux). Aurélie Pétreil questionne la mutation de l'image, son potentiel de fractalisation, non seulement en soi, mais aussi dans le trouble qu'elle peut provoquer, en son expérience de pluri-perception. Pour elle, une prise de vue génère une multitude de prises de point de vue. Les temps et les espaces se superposent en se disjoignant. L'image mue et, en ses métamorphoses successives, vient déjouer son absorption consensuelle, sa consommation définitive.

Le déplacement des objets photographiques, expérimenté par notre duo, entend non seulement redoubler cet effet d'espacement et d'irréductibilité du document et de l'œuvre à l'un, mais également le prolonger en offrant la possibilité de multiplier les variations d'une pièce en relation avec un même contexte, un même espace et un même public. La charge de mutabilité/mutation des objets photographiques, exposés comme partition, est mise en geste, mais sans jamais s'épuiser ; bien au contraire cette mise en jeu, *via* les réactivations successives, augmente cette charge par la preuve actée de l'infinité des possibles reconfigurations. Le potentiel initial maintient sa ligne de fuite, même dans son apparente « réalisation », *via* sa mise en mouvement et en corps, à l'instar des « installations à protocole de réactivations » précédemment réalisées par le duo.

Plus concrètement, *Altérations* est constituée du corpus d'éléments servant à la reconstitution de la scène wallienne et d'un corpus d'images/objets photographiques venant retracer les réactivations successives de l'installation. Après la troisième réactivation de la pièce à la Comédie de Caen, *Altérations* compte huit objets photographiques. Ce corpus se verra augmenté lors des prochaines réactivations de la pièce.

**JN :** Comment la pièce a-t-elle été présentée au public ? Quelles relations au théâtre et au spectateur y sont engagées ?

**PR (duo) :** À sa création à Montréal en 2014, ou lors de sa première présentation (entre maquette et pièce) à l'issue de notre résidence à la Fonderie Darling, l'œuvre était visible depuis l'extérieur du centre, par les grandes fenêtres de notre atelier situé au rez-de-chaussée de l'établissement. Pendant cinq jours, les stores des fenêtres étaient maintenus relevés pendant les heures d'ouverture du centre d'art, permettant une visibilité permanente depuis l'extérieur. Chaque jour, la configuration d'*Altérations* #00 était modifiée. Ce geste était acté, comme pour chacune des « installations à protocole de réactivations » que nous avons réalisées, sans qu'aucune précision horaire ne soit donnée. Ce principe a été, depuis lors, logiquement maintenu à l'occasion de chacune des réactivations de la pièce.

Il n'y a pas de « rendez-vous » avec le public, si ce n'est la « plage » horaire sur toute sa longueur. Il n'y a aucune volonté d'intensification par la mise en spectacle du geste, de la « performance » ; au contraire, une certaine « désintensification » performative est engagée. Dès lors, l'acte peut être perçu de façon incidente ou même être « manqué ». Le visiteur perçoit donc, soit

une spatialisation correspondant à une perturbation de l'image référente, soit une installation en latence, un état « réservé » de l'œuvre, en appui contre les murs de l'atelier ou de l'espace d'exposition, soit une activation en direct. Nous voulons que toutes ces possibilités de visibilité soient équivalentes.

Au creuset du duo, sont retrouvées les explorations de Vincent Roumagnac sur l'activation du « fond de scène », des éléments de décor, du *backstage*, de la coulisse... En ce sens, nos pièces cherchent à lever le conflit entre défenseurs de l'autonomie gracieuse de l'objet d'art (Fried) et partisans d'une esthétique relationnelle (minimalisme). Il est possible que nous proposons une alternative à ces régimes de présence, dans la mesure où nos matériaux en retrait et en réserve, nos images cachées, enroulées, fuyantes spéculent sur une nouvelle orientation ontologique entre objets (latents), artistes (décentrés) et spectateurs (contingents).

Pour toutes nos pièces, nous incitons le visiteur à revenir. Cette idée de « spectateur revenant » est constitutive du dispositif relationnel du « théâtre hétéro/anachronique » de Vincent Roumagnac, mais il s'articule, dans le cadre du duo, sur la logique de redistribution contextuelle de l'image et l'invitation qui est faite de reposer le regard sur ses traces photographiques. Nous aimons cette idée d'un regardant-revenant, qui entretient une relation temporelle avec la pièce, elle-même constituée par un feuilletage de plusieurs temporalités, engagée sur une durée et non plus circonscrite au temps socialement construit, limité, intensifiant, de la « représentation théâtrale » conventionnelle.

**JN :** Le dispositif de présentation de la pièce a-t-il varié, évolué en fonction des différents lieux et contextes d'exposition ?

**PR (duo) :** À Montréal, le centre d'art ouvrait un jour par semaine en nocturne ; nous avons pris en compte cette donnée pour inviter les visiteurs à voir *Altérations* de nuit. Nous avons repris cette condition de visibilité, en exposant la pièce dans les vitrines de la galerie Michel Journiac à Paris ainsi qu'à la Comédie de Caen, également derrière des baies vitrées, à l'arrière du théâtre (son *backstage*). En effet, un des éléments constitutifs de la pièce est un vieux caisson lumineux publicitaire trouvé dans les caves de la Fonderie Darling. Cet élément est en lien direct avec le travail de Wall. Pour nous, il figure parmi les autres éléments de la pièce, en qualité de *ready-made*. L'image ne dépend pas (ou plus) de lui, n'est plus conditionnée (et contenue) par lui. Il est contingent. En revanche, la nuit, il est possible de le brancher et de l'utiliser pour éclairer « l'en cours » de la pièce. L'espace de métamorphose d'*Altérations* devient alors, depuis l'extérieur, un volume lumineux, un cube fluorescent, qui renvoie à la situation de dedans/dehors proposé par Wall, à la seule différence que nous en sommes, nous autres, les instigateurs, pris à l'intérieur du caisson élargi au cube. L'altération a lieu *in vivo-vitro*... alors que, de jour, le dispositif évoque davantage un système « à la Graham » par un jeu de visibilité au travers de surfaces à la fois transparentes et réfléchissantes (vitres de fenêtres d'atelier, vitrine de galerie, baies vitrées de foyer de théâtre).

Dans les deux cas, de jour comme de nuit, le dispositif induit la possibilité, par le positionnement du spectateur à l'extérieur d'un mur vitré, de médiatiser une situation théâtralement ambiguë, entre le « tableau vivant » mis en scène et la scène documentaire *live* de la vie quotidienne (d'artistes en résidence, de techniciens déplaçant des œuvres dans la vitrine d'une galerie ou des éléments de décor d'une pièce achevée ou à venir dans le foyer d'un théâtre).

En clin d'œil à l'œuvre *At work* de Ian Wallace (1983), *Altérations* vient interroger les tensions différentielles entre mise-en-scène, performance, action ou situation, chacune correspondant à une relation spécifique et complexe avec les notions de théâtralité, de représentation et de spectacle. Ainsi à travers les configurations successives d'*Altérations*, sur un même lieu, ou d'un site à l'autre, le scénique et le photographique sont mis (et démis) en scène, selon un régime hésitant. *A contrario* de la stratégie wallienne qui consiste à reproduire et à cristalliser un moment décisif, il s'agit ici d'instaurer des conditions de flottement. La pièce évolue, sans évoluer, au gré de variations d'intensité, égalisant faiblesses et forces, présences et absences, selon une double logique, théâtrale et photographique, qui n'est plus indexée sur quelque chose d'unique qui arrive (*happening*), mais sur quelque chose qui est toujours en train d'arriver, mais sans arriver « vraiment », à l'instar de vagues derridiennes ou beckettiennes, qui parviennent toujours vives sur la grève, mais seulement en échouant.