

Dominique Petitgand

entretien avec François Piron et Yoann Gourmel

commissaires de l'exposition

octobre 2020

à l'occasion de l'exposition *Anticorps*, Palais de Tokyo, Paris, 2020,
et de l'œuvre *La question est posée*

1) Peux tu nous parler de cette pièce que tu présentes dans l'exposition *Anticorps* ?

Ses origines ? Comment s'inscrit-elle ou se différencie t-elle de ta pratique en général ?

« Toutes mes œuvres sont sonores et elles s'originent toutes d'une relation que j'établis avec des personnes que j'enregistre, donc d'une parole que je recueille. Et c'est le montage, le choix d'un fragment de cette parole, de cette relation que j'ai instaurée, qui produisent l'amorce d'un récit.

Là, pour une fois, je me suis écarté de ce principe. Pour cette pièce, dont c'est ici la troisième version, j'ai travaillé avec des enregistrements que je n'ai pas faits moi-même, donc avec des gens que je ne connais pas. Des enregistrements qui proviennent d'un fond de films de cinéastes qui, dans les années soixante-dix et quatre-vingt, ont documenté certaines luttes politiques, qu'elles aient été paysannes, ouvrières, étudiantes, et qui étaient situées dans l'ouest de la France.

Ces films ont donné des choses principalement vocales, des échanges, des témoignages, des voix en mouvement, des slogans de foule. On en a recueilli pour moi un certain nombre d'extraits, j'ai fait mes choix et c'est devenu cette pièce.

Pour cette composition, je ne me suis pas posé la question du récit. Ce que je fais vient après plusieurs couches de choix, si je peux dire les différentes couches : il y a les personnes en

question qui ont agi et lutté, principal matériau, principale action, puis après, il y a l'action seconde des personnes qui les ont filmées et enregistrées, ensuite, il y a eu l'action des commissaires d'expo qui ont fait un choix de films et de séquences, et enfin, il y a moi qui suis venu et qui ai encore fait un autre choix, une autre action. Donc il y a tous ces choix et ces actions, tout un jeu de découpages et de recadrages successifs qui donne cette pièce.

Et mon propre filtre, ce qui a conditionné mes choix, mon mode d'écoute et d'écriture, cela a été principalement de jouer sur l'émotion et sur l'empathie que je pouvais ressentir, véhiculées dans une voix, une phrase, un mot, un slogan, une présence vocale.

2) Comment tu décrirais l'atmosphère de cette œuvre sonore et la nature de ces voix?

« Je peux parler de la forme de l'installation elle-même, qui est une forme éclatée, dispersée, qui n'a pas de centre ni de périphérie, qui va vers l'extérieur et s'éparpille. C'est aussi une œuvre en pointillé qui n'a pas de début ni de fin, se répète par reprises et variations. Ceci est le point de départ.

Mais malgré cet éparpillement et cette confusion apparente, je souhaite jouer sur une émotion, une émotion bien sûr propre à chaque personne et qui ne se donne pas directement.

À partir de ces fragments, de ces bribes éparpillées, il s'agit d'arriver à figer l'idée d'une séquence, d'un récit possible, d'une unité qui s'amalgame et qui fait momentanément corps.

Ceci est le jeu formel de relation entre les voix, les bruits et les ambiances, tous ces éléments qui jouent un peu les uns contre les autres et qui, à un moment donné, peuvent faire sens dans un assemblage, un éclat, un accord.

2 bis) Comment tu décrirais la nature de ces voix? Les faits.

« C'est difficile, il y a différentes natures de voix. Ce sont des personnes qui parlent dans différentes circonstances, certaines recueillies pour un témoignage, d'autres en action, dans la rue, parfois en mouvement. Parfois, ce sont des voix plurielles, des foules ou des groupes qui crient et scandent des choses ensemble. Parfois, ce sont des voix isolées, récoltées dans un échange en mode questions et réponses ou bien dans un échange plus mouvementé. Donc de multiples situations, ce qui donne des types d'énonciation, des débits, des états et des natures de voix comme autant d'éléments sonores pour une composition contrastée.

Ce qui a guidé la découpe de ces voix, c'est avant tout mon action de creuser la parole, comme je le fais habituellement, de suspendre le sens d'un mot ou d'une phrase, de mettre le plus de vide et de silence possibles entre chaque fragment, pour que la phrase puisse prendre encore plus de sens...

Le rapport au réel, c'est un peu cela aussi, je travaille sur la découpe pour sortir les choses de leur contexte, mais je sais, particulièrement par rapport à ces enregistrements, que toutes les coupes n'empêcheront pas que, même pour un fragment de quelques secondes, voire d'une seconde, il y aura toujours une charge incroyable de vie, de révolte ou de pensée, comme un noyau insécable.

Les coupes ne sont pas là pour amoindrir, pour changer le sens finalement. Le contexte et le sens seront toujours là à l'arrivée, quand bien même la composition peut être abstraite ou friser à certains moments une forme musicale. Il y a une force en présence, le réel est toujours là, il est si fort qu'on peut le découper, le suspendre, mettre du vide entre, il y aura toujours quelque chose qui se passe. À chaque apparition d'une voix, même fragmentée, il y a toujours une adresse vers la personne qui écoute, qui peut, elle, s'emparer de cette chose, réfléchir avec, penser avec, être émue ou se sentir rejetée, je ne sais pas, en tout cas une relation possible, plurielle pour chacun et chacune par rapport à ce son-là.

3) Quel est le rapport à l'espace ? A la spatialisation ?

« La mise en espace d'une œuvre sonore, dans mon cas, c'est de créer les conditions du déplacement, mais aussi le fait qu'il n'y ait pas un endroit privilégié pour écouter, qu'il n'y ait pas un endroit meilleur qu'un autre, ou que cet endroit meilleur qu'un autre est à trouver par chaque personne selon son humeur, sa liberté de mouvement...

Il s'agit donc, pour moi, de décentrer les choses, de redistribuer les idées de proche et de lointain, d'un son qui serait premier et d'un son qui accompagne, mais qui tous deux inverseraient leurs rôles à chaque déplacement, de proposer des accords changeants entre les couches.

L'écoute est une enquête, rien n'est donné tout de suite, le chemin est long et il n'y a pas forcément d'arrivée ni de phase ultime où l'on pourrait faire une synthèse. Mettre en espace, c'est comment créer, dans une forme sonore, l'idée de l'infini ou, au minimum, du multiple, de la dispersion et malgré tout, du sens.

Je peux aussi parler de cette mise en espace de façon plus concrète : il y a quatorze haut-parleurs, fixés à différentes hauteurs des murs de la rotonde et du promontoire, selon une répartition qui n'est pas régulière. Les voix sont plutôt en haut, les autres sons, bruits, ambiances et éléments musicaux, plutôt en bas, les slogans plus loin... Le premier espace, la grande rotonde fait plutôt office de sas, ouvert aux quatre vents et à toute la résonance du Palais. J'ai choisi d'y mettre les bruits, les ambiances et les slogans de foules. Et l'autre espace, le promontoire, espace davantage resserré et feutré, comme un écrin pour les voix individuelles.

Au niveau formel, il y a certains sons qui deviennent comme des virgules, d'autres comme des sous-couches, d'autres voix encore comme des points d'exclamation. Il y a un jeu de syntaxe entre tous ces éléments qui peuvent trouver leur accord les uns avec les autres, s'accompagner, dialoguer. Et puis cela dépend des moments, il y a des moments où la pièce est très creuse, très vide, éparpillée, et puis d'autres, au contraire, où elle se densifie et se recentre : une musique soudain démarre, une voix s'emballe, quelques mouvements de foule, et ça y est, il y a un accord, une espèce de chœur.

Il y a des hauts et des bas, des pleins et des creux, la densité est vraiment élastique.

4) Quel est le rapport de temporalité ?

« Dans mon travail, Il y a toujours eu un rapport entre un passé et un présent : le passé des enregistrements, des paroles recueillies, et ce présent rendu par le phénomène sonore, la diffusion des sons permettant de mettre tout au présent.

Dans mes autres pièces, les voix perdent — en grande partie — leur contexte historique ou passé, elles sont difficilement situables dans un temps et dans un espace, autres que ceux de la diffusion, notre espace-même d'écoute. Le son permet toujours de réactiver une présence.

Mais pour cette nouvelle pièce, à la différence des autres, les voix sont toutes accompagnées d'une autre chose, comme une ombre portée, qui est ce qu'on peut appeler le bruit. Ces voix sont accompagnées d'un temps véhiculé par le support d'enregistrement et de transmission, que ce soit le film, la vidéo, le magnétophone, le mégaphone... Il y a pour chacune un grain particulier. L'époque, la technique utilisée, tout cela transparaît — et ceci malgré toutes mes découpes — dans chaque fragment de voix et de son.

C'est comme une bulle temporelle, qui est quand même assez historicisée, datée : on entend vraiment les années soixante-dix, quatre-vingt. Si j'avais travaillé avec des enregistrements des années trente ou d'autres années, cela aurait donné tout autre chose... Donc je ne peux pas échapper à ça, il y a forcément cette couche "années soixante-dix, quatre-vingt" versus aujourd'hui.

Et cette relation, entre le passé du son et le présent de l'écoute, je dirais que c'est à chaque personne de l'établir. Moi, je mets en présence, je rends possible une relation, mais je ne sais pas de quelle ordre elle sera. Je ne sais pas si elle sera de l'ordre de la mémoire, du jeu des similitudes et des dissemblances... Est-ce que le fait de convoquer ici quelque chose nous donne l'impression que cela aurait pu être fait aujourd'hui ? Que ces paroles pourraient être dites aujourd'hui ?... J'ai un peu œuvré dans ce sens-là parce que si le grain est historique, le contenu souvent pourrait être le même que celui d'aujourd'hui, les mêmes mots, les mêmes slogans, les mêmes luttes...

Il y a évidemment quelques scories, quelques mots particuliers, un vocabulaire ou une adresse dans la parole qui ne sont plus ou qui sont moins celles d'aujourd'hui, parce que les langages changent, les dictionnaires diffèrent. La façon qu'un syndicaliste au mégaphone a de s'adresser à une foule a peut-être changé depuis cinquante ans, la façon dont parle une personne enregistrée dans sa cuisine pour témoigner de sa vie ne serait peut-être pas la même aujourd'hui, il y a des tas de choses qui ont muté mais je crois qu'il y a un jeu important de reconnaissance, d'identification, et puis aussi, par rebonds, de différence et de distance... Tout un jeu qui n'est pas fixé.

5) Est-ce que cela change quelque chose de travailler avec des paroles qui ne t'appartiennent pas ?

« Oui, cela a changé des choses, mais pas tant que ça finalement. Souvent, je me suis rendu compte que la grande liberté que je prends lors du montage de manipuler les voix vient d'une confiance que l'on m'a donnée à l'enregistrement et du dialogue que j'ai instauré. Ici, cette relation n'existe pas, ou plutôt, elle existe de façon indirecte à travers d'autres personnes qui ont fait ce travail d'écoute. Les personnes qui ont été enregistrées dans les films ont été écoutées une première fois, elles ont ensuite été ré-écoutées, ré-écoutées, il y a donc un lien d'origine qui se transmet. Je pense qu'il n'y a aucun son volé — je ne pense pas me tromper — ou pris aux dépens de quelqu'un, il y a toujours eu un accord, cela s'est toujours fait avec les gens. Et ce fait d'être « avec » permet cette liberté de montage.

À aucun moment, je me suis posé cette question de "trahison, pas trahison", de "comment je peux me permettre de couper une parole, de l'isoler de son contexte, de la mettre en relation avec autre chose...". J'aurais dû être envahi à tout moment de ce genre d'angoisses, me dire "je suis un monstre de faire ça", mais à aucun moment, je ne me suis posé cette question.

J'ai une grande liberté de montage. Selon moi, le montage doit affirmer sa présence, il ne s'agit pas de faire semblant de reconstituer une scène, de singer le réel, au contraire : on coupe, on monte, on clashe, on fait du collage, c'est ce collage qui permet de heurter les oreilles et la pensée, de créer des moments de réveil, et cela, j'ai pu le faire.

Il y a quand même un point radicalement différent par rapport à mes autres pièces, c'est qu'il y a là un contexte politique évident, quelque chose que j'ai toujours évacué, que je n'avais jamais abordé. Quand j'enregistre des gens, je ne les fais pas parler de ça, il y a une espèce de champ aveugle, et le travail, la société, la politique, le monde contemporain, en gros tout cela est un peu évacué, pour se recentrer sur des choses qui sont davantage de l'ordre individuel et personnel. C'est un peu idiot ce que je dis parce qu'une chose en relation avec la société peut être personnelle, mais je veux dire : quelque chose qui est davantage sur un cadrage mental et existentiel, en dehors d'un contexte social.

Là, pour une fois, c'est ouvertement politique, mais par les découpes, j'ai fait un chemin inverse pour arriver à un point médian entre différentes notions, entre l'abstraction d'un côté et le réel de l'autre, entre l'aspect politique et l'aspect émotionnel, entre le collectif et l'individuel, entre l'aspect intemporel et, en même temps, très ancré dans nos réflexions actuelles de ce que c'est aujourd'hui de vivre dans un pays ou une société telle que la nôtre.

6) Comment s'articule l'ancrage visuel des écrans par rapport au phénomène d'écoute des voix ?

« Cette présence visuelle est secondaire. Dans l'expérience de l'œuvre, c'est important que l'on découvre ces deux écrans et ces sous-titres dans un second temps, après avoir circulé entre les différents niveaux d'attention et d'écoute, de se dire "ah tiens, il y a ça en plus". Un élément secondaire, un appui, une aide qui, pour certaines personnes, pourrait être l'élément principal, le noyau central.

C'est comment basculer après une écoute dans un mode de lecture, et puis après, de comparer sa lecture à son écoute. Ces écrans, c'est comme créer une couche supplémentaire, pour prolonger l'expérience de l'œuvre, rendre manifeste un espace supplémentaire, comme s'il y avait une autre

salle avec une porte qu'on ouvrirait pour se rendre compte qu'il y a toute une autre partie de l'œuvre qui se déploierait là. Les deux écrans et les sous-titres permettent cela.

J'ai donc élaboré une transcription, en transcrivant de façon arbitraire les voix mais aussi les sons, tout en cherchant l'exactitude, avec des principes assez simples d'indétermination. Par exemple, je n'ai pas mis "une femme s'exprimant avec emphase...", j'ai juste mis "une voix". Sans écouter la voix correspondante, on ne saurait dire si c'est un homme ou une femme qui parle. Il y a énormément de choses qui disparaissent dans cette transcription mais aussi d'autres choses qui apparaissent, cela met en lumière et révèle certaines traits, peut mettre à plat ou, au contraire, en relief certaines paroles. Par exemple, lors d'un passage mouvementé, de grande confusion, je n'ai transmis que les quelques fragments qui émergeaient du brouhaha, un choix évidemment subjectif.

Au départ, cela a une simple fonction d'appui documentaire ou de signalétique : le premier écran pour une personne qui serait sourde ou entendrait mal, et le second écran, pour une personne qui ne parlerait pas français. Quelque chose presque en dehors de l'œuvre comme un document ou un cartel explicatif, qui accompagne. Mais c'est finalement devenu un élément même de l'œuvre et un appui certain et central pour tout le monde, un point focal pour l'écoute.

Il m'a fallu par ailleurs travailler sur l'inscription des mots, le synchronisme avec les sons, le mode d'apparition et le rythme de chaque panneau, trouver un parallélisme visuel à la composition sonore.

7) C'est devenu pour toi un texte à part entière ?

« Oui, c'est devenu un élément de la pièce qui pourrait éventuellement trouver son autonomie dans une publication ou sur un site... J'ai toujours travaillé comme ça : une nécessité peut devenir une fonction poétique, une nécessité peut dépasser sa fonction pour devenir autre chose, tout en continuant à remplir sa fonction première.

Les choses ne sont pas automatiques, il n'y a pas de forme toute faite, il faut inventer le dispositif et la forme pour une telle fonction, et cela devient presque de l'art en soi. »