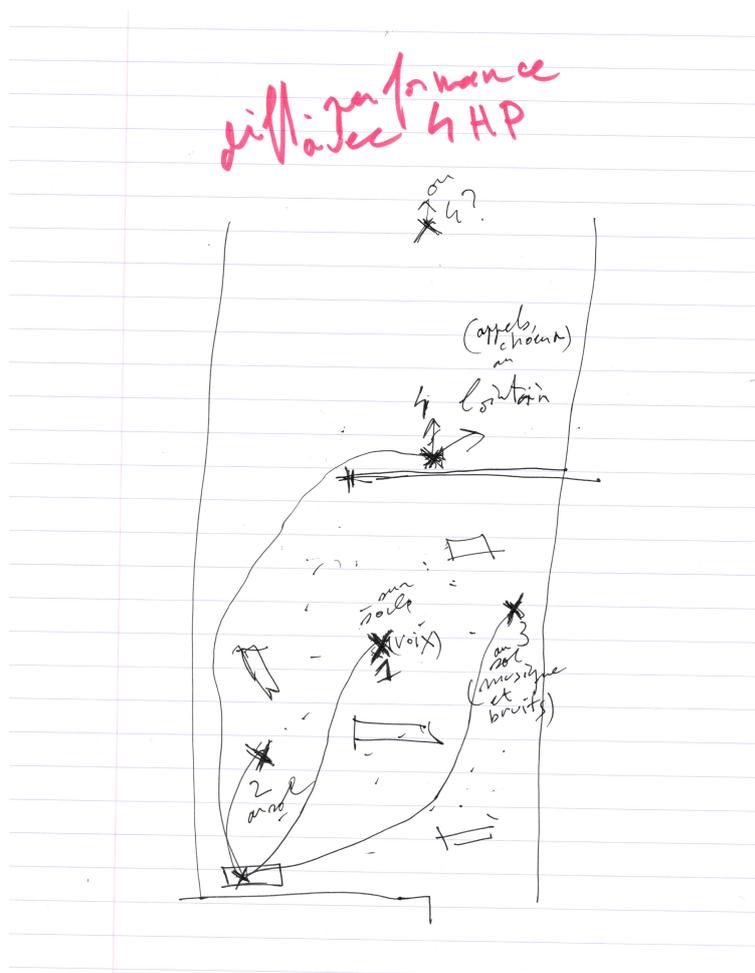


# entretien Dominique Petitgand avec Maël Forlini mars 2023

entretien réalisé dans le cadre de la thèse de Maël Forlini  
« Écouter voir. Plasticité et rapports au visible de la voix dans les arts de 1960 à nos  
jours en Europe et aux États-Unis »  
ECLLA, Université Jean Monnet Saint-Etienne

recherche en cours, premier entretien



diffusion-performance, croquis préparatoire, Musée des Beaux-Arts de Nancy, 2023

Maël Forlini : Hier soir, j'ai assisté au concert que tu donnais au musée des beaux-arts de Nancy dans le cadre de ton exposition « La distance abolie ». J'ai lu que tes formes performées ou en concert se passent plutôt dans l'obscurité. Or, ce n'était pas le cas ici.

Dominique Petitgand : Oui, toujours, mais là c'était impossible de faire l'obscurité, alors soit je ne le faisais pas, soit je le faisais autrement. Pour moi, l'un des enjeux pour une séance d'écoute, c'est comment créer les conditions d'une écoute collective, sachant qu'il n'y a pas de rituel pré-établi sur lequel je pourrais m'appuyer.

Ce que je propose n'est pas un spectacle, il n'y a donc rien à voir. Il n'y a pas une scène vers lesquels convergeraient tous les regards. Je ne suis pas non plus en train de performer dans le sens où l'on me regarderait faire quelque chose. Le public qui est là n'est pas en train de performer non plus parce que les gens sont assis et immobiles. Il n'y a pas vraiment cette dimension de performance alors qu'elle est dans l'intitulé « performance », « diffusion »... Je n'ai jamais trouvé le mot adéquat : « séance d'écoute », « concert » ? On ne peut vraiment dire que c'est un concert car je ne joue pas de musique en live. Donc : qu'est-ce que c'est ? Je ne sais pas trop mais, du coup, à l'exception d'hier, je le fais dans des salles de spectacle, de cinéma, de théâtre, de musique.

MF : Ou des auditoriums de musée également.

DP : Oui. Un peu partout car, dès le début, s'est posée la question de *comment* faire entendre ce que je fais. Au départ, ce que je faisais n'était pas destiné à des lieux ou même à un contexte particuliers. J'ai commencé par faire ce travail et, ensuite, la question était : comment le faire entendre ? Comment le rendre public ? S'agissant du son, eh bien, peut-être à la radio, peut-être sur disque, peut-être en concert. Et puis également des expositions. Un peu partout et, à chaque fois, s'est affinée la dimension propre à chaque support, à chaque contexte, partant à chaque fois du même travail. Je n'ai pas un travail spécifique pour le concert ou pour l'installation. Par contre, j'ai des formes ou des dispositifs spécifiques avec le même contenu sonore. Et donc, dans le cas de la forme concertante, il s'agit de réunir un public en même temps dans un même endroit. Quand je le fais dans ce type de lieu qui est habituellement destiné à autre chose, l'obscurité me sert à compenser l'absence d'images et l'absence de performance. Et les exceptions à cette règle que je me suis fixée sont quand je fais une diffusion dans un lieu en extérieur, dans un paysage...



*Exhalaisons*, abbaye de Maubuisson, 2009 - photo Catherine Brossais

MF : Je pense à ton travail diffusé derrière un banc public.

DP : Alors ça c'est autre chose, c'est une installation qui s'adresse à des personnes plus ou moins isolées. Mais j'ai fait récemment un concert dans un parc à Tours et j'ai dénombré sept ou huit situations d'écoute dans lesquelles un public pouvait être rassemblé. J'ai donc instauré des micro-situations d'écoute dans tout le paysage. Il m'est arrivé de faire des choses plus frontales. En Normandie, à Saint-Laurent-de-Terregatte, le public était face à une falaise qui était une sorte d'écran de la nature. Quand on est dans le paysage, je ne peux pas éteindre la lumière et je ne vais pas forcément attendre la nuit car je trouve que chaque personne peut être dans son quant-à-soi : trouver l'écoute intime. Ce n'est pas la situation qui est intime, c'est chacun et chacune renvoyé à sa propre intimité. Et l'obscurité, dans certains cas, est un outil très basique qui me permet de marquer le début et la fin de quelque chose. Par exemple, hier au musée, j'ai été obligé de dire « Bonjour, ça va commencer » puis de dire « C'est fini » alors qu'allumer et éteindre la lumière, ça crée habituellement ces conditions d'une parenthèse. Hier, on était dans une salle de la collection du musée avec plusieurs tableaux, j'ai considéré que c'était comme être dans un paysage.

MF : Tu as dit hier soir : « La forme qu'il va y avoir ce soir, c'est une façon d'habiller les voix de l'installation ». Je me suis alors dit : est-ce que les voix sont vraiment nues dans les dispositifs d'installation ? J'ai essayé de faire cette opposition entre ton travail de concert et celui d'installation.

DP : C'est dans un autre sens que je l'ai dit. Il se trouve que pour cette exposition dans le musée à Nancy, je n'ai diffusé que des voix. Créer une installation dans un espace, c'est à chaque fois prendre en compte cet espace ainsi que tout le contexte. Et donc aussi bien ce qu'on y voit que ce qu'on y entend par ailleurs : la réverbération, une soufflerie, les pas des gens qui marchent, les portes qui s'ouvrent, parfois la rue extérieure ou la salle d'à côté avec d'autres œuvres ou même parfois dans la même salle avec d'autres œuvres. Tout cela fait que la place de l'œuvre n'est pas totale, on ne lui donne pas un écrin protégé où elle aurait son statut de présence absolue. Elle doit partager quelque chose. C'est une présence relative. Il faut alors que je trouve dans le montage sonore puis dans le dispositif de diffusion une forme qui permette de concilier la présence et l'absence. Que l'œuvre puisse s'absenter, que l'on puisse l'oublier, qu'elle puisse exister par ailleurs aussi. C'est le délicat dosage - ou équilibre - entre l'absence et la présence. Si l'œuvre est trop présente, elle mange l'espace et cela peut être pénible pour tout le monde car ça sature quelque chose et je ne suis pas dans cette démarche-là.

MF : Cela dirait en effet autre chose, comme chez Bruce Nauman où l'on peut avoir de telles saturations par exemple.

DP : Oui, certains artistes travaillent davantage l'immersion. Rentrer dans un espace globalisant, englobant comme certains dispositifs de Claude Lévêque, par exemple. Quand il met des lumières, des sons, on est pris dans une espèce de tourbillon très fort. Je ne suis pas du tout là-dedans... D'où la présence des sons en pointillés, avec les silences. Et donc dans ce musée à Nancy, il n'y avait de place que pour les voix. Il n'y avait pas la place pour d'autres bruits, d'autres musiques. Mes pièces - quand j'ai commencé, il y a une trentaine d'années - étaient toutes composées de musiques, de bruits et de voix. Et la voix a toujours été au premier plan car c'est ce qui conduit le récit. C'est une parole. Les bruits et les musiques étaient présentes pour différentes fonctions. Pour chaque pièce, il y a un enjeu particulier et une forme de relation particulière entre ces différentes couches et c'est ce qui fait la spécificité d'une œuvre par rapport à une autre. Pour mes installations, j'ai eu tendance à évacuer peu à peu les bruits ou les musiques soit en les déplaçant hors-champ lorsque je peux occuper plusieurs salles, soit les enlever carrément pour ne garder que la voix.

Hier, pour cette séance d'écoute, comme c'était une écoute plus concentrée, que la salle était dédiée à cet événement, il y avait une attention plus globalisante. Les sons pouvaient se permettre d'exister un peu plus, ils n'avaient pas à m'excuser d'être là, ce qui est parfois le cas dans certaines expositions où il faut être là sans être là.

MF : Et c'est un temps plus long également...

DP : Oui, un temps plus long d'écoute, donc d'imprégnation. Je peux alors habiller davantage les voix avec des accompagnements : une musique, des bruits, des ambiances, des couches, et les voix sont un élément parmi d'autres mais restent toujours au premier plan. C'est pour cela que les voix étaient sur un haut-parleur à hauteur d'oreille alors que les autres sons étaient plutôt au sol ou derrière un mur. Il y a quand même une certaine hiérarchie symbolique entre les différents plans quand bien même les plans doivent exister chacun par lui-même.

MF : Très souvent, tu parles de plans, de coupes, de paysage. Je vois un rapport très fort au vocabulaire du pictural, comme si tu composais des paysages sonores avec la voix. J'ai l'impression que cela ressort dans tes textes.

DP : J'utilise une terminologie visuelle, forcément, mais davantage architecturale que picturale, parce que c'est davantage tridimensionnel. Il s'agit plutôt d'un espace ou d'un paysage dans lequel on peut bouger, circuler, comme on si on entrait dans le tableau. Et le premier plan peut devenir l'arrière-plan dès qu'on s'en éloigne et inversement.



exposition gb agency, Paris, 2011 - photos Marc Damage

MF : Oui, d'ailleurs quand on regarde tes catalogues ou tes éditions, on a avant tout des photographies d'architecture. On repère les haut-parleurs, bien sûr, certaines postures d'écoute de certains spectateurs également mais ce sont avant tout des

photos d'architecture. Comment les choisis-tu ? Sachant que sur ton site internet, tu sépares pistes audio, photos, texte et croquis de l'installation et il n'y a pas de vidéo. Pourquoi faire ce choix de présentation que l'on pourrait dire « éclatée » ?

DP : Cela s'est fait petit à petit. Au début, je ne faisais aucune image de mes installations ou de mes projets car je trouvais cela absurde : avoir une photographie qui montre seulement le lieu ou le dispositif technique mais pas l'œuvre sonore elle-même. Peu à peu, je me suis rendu compte que les photographies montraient malgré tout beaucoup de choses et une partie de l'œuvre. Elle montre sa structure spatiale ou son dispositif formel, même si elle ne montre ni son contenu, ni sa narration ni le rapport à l'écoute...

Chaque mode de représentation est lacunaire, fragmentaire et en même temps absurde s'il est considéré comme représentation unique. Une photographie seule peut dire à la fois beaucoup et pas grand-chose. Par contre, une séquence de photographies, c'est déjà un peu plus intéressant parce qu'on montre mieux l'espace, les différents angles, les différentes couches parfois. Voilà pourquoi je montre quasiment toujours une série d'images. C'est assez exceptionnel qu'une œuvre puisse se résumer à une seule image. Il y a quelques exceptions comme le banc face au paysage dont tu parlais parce que c'est un objet central qui est le support de diffusion de l'œuvre.

MF : Cela renvoie davantage à la sculpture, non ?

DP : Oui, c'est davantage sculptural. À la question des différents modes de représentation que j'utilise... Il y a le croquis qui valorise la dimension architecturale car c'est une sorte de plan, il y a les photographies qui révèlent l'architecture mais aussi ce qu'on y montre dans une dimension sculpturale. Quand je pose un haut-parleur sur un socle, cela renvoie forcément à la sculpture minimale. Ce qui est important pour moi aussi, comme mode de représentation d'une œuvre, c'est la notice : essayer de transcrire par écrit ce que raconte le son. Raconter non pas le contenu narratif mais plutôt la perception d'une personne qui visiterait l'exposition ou qui découvrirait ce qu'elle entend. C'est davantage lié à l'expérience de la visite. Ensuite, il y a également les transcriptions des montages avec, avant tout, les paroles, soit en totalité soit en extraits. Parfois, je mets quelques annotations comme les bruits ou les sons. Parfois je ne mets que les paroles. La transcription est une autre forme de représentation, absurde elle aussi. En passant du son à l'écrit, qu'est-ce qu'on perd ? Enormément de choses ! Et j'accentue cette perte car si j'écris par exemple « Voix : J'ai mal au ventre. », je ne mets pas « Une voix dont on pourrait penser que c'est un enfant qui parle de façon haletante ». Du coup, ça rend encore plus abstrait. Mais c'est une forme de représentation que j'aime bien faire. Je la présente de façon verticale, comme un texte qui se déroule et cela devient une sorte de poème...

MF : C'était un peu ma question car quand on regarde la forme de tes transcriptions, on se demande à quoi correspondent les découpes des morceaux de phrases ? A des rushes, à une durée d'enregistrement... ?

DP : Ce ne sont pas les rushes mais le montage qui est transcrit. Ces transcriptions publiées sont toujours réalisées après les découpes du montage et de la composition du récit, quand je peux faire une transcription de ce que ça a donné au final. Un peu comme si je reprenais les dialogues d'un film. C'est très composé et ensuite il y a un petit protocole mais qui peut changer à chaque fois :  
Je vais à la ligne à chaque fois qu'il y a une coupure ;  
Je mets un blanc quand il y a un silence ;  
Je ne précise pas qui parle mais, s'il y a plusieurs voix, je mets « voix 1 », « voix 2 » mais je ne mets pas « femme », « homme »...

Ensuite, il y a les mêmes questions communes à tout travail de transcription : quand quelqu'un dit « ch'sais pas », doit-on écrire « ch'sais pas » ou « je ne sais pas » ?

*voix 1* des habits par terre  
un peu déchirés  
il y a des algues

*voix 2* ensuite ?

*plus loin un refrain*

*voix 1* dans la maison  
il y a des cadres

*voix 2* ensuite ?

*Il y a, ensuite, extrait transcription, 1994*

MF : Oui, garde-t-on l'oralité et la sonorité ou non ?

DP : Moi, j'ai choisi de ne pas surjouer l'oralité, à quelques exceptions près. Parce que quand on lit « je ne sais pas », on entend « ch'sais pas ». Alors que si on lit « ch'sais pas » on se dit « tiens, c'est surjoué ».

Donc, il y a un pluriel de formes de représentations qui chacune fait défaut par rapport à l'ensemble, mais cette accumulation d'indices peut commencer à raconter l'œuvre. Il y a souvent également un extrait sonore, parfois un extrait vidéo mais c'est très rare. Je n'ai dû filmer qu'une dizaine de fois mes expositions, sur un total d'environ trois cents. Et même la vidéo ne serait aussi, par ailleurs, qu'une représentation lacunaire et parcellaire.

MF : Et avec un point de vue...

DP : Oui, voilà. Et c'est bien l'ensemble de tout ça qui raconte l'expérience de l'œuvre.

MF : Je voudrais revenir sur la sculpture minimale que tu évoquais. Dans tes toutes premières installations, des enceintes sont empilées et l'on pense à Nam June Paik notamment. Ensuite, il y a les socles. Et j'ai le sentiment que les haut-parleurs sont accrochés de plus en plus haut et non plus à hauteur d'oreille comme tu en as l'habitude. Comment tu gères ce rapport aux socles dont tu dis parfois qu'ils se font face, qu'ils se regardent « en chien de faïence » ?

DP : Effectivement, cela a évolué au fil des années. Des logiques se sont mises en place presque malgré moi. S'agissant des installations, il fallait que les voix soient diffusées à hauteur d'oreille. Comment trouver l'astuce pour cela ? Et il fallait

également qu'elles soient plus ou moins au centre d'un espace et non adossées au mur. Je ne voulais pas mettre les haut-parleurs au mur car je trouvais qu'une voix était plus présente quand elle était au milieu de nous, parmi nous.

Sachant que les autres bruits, les autres sons (musique, voix sans paroles comme les sifflements, chantonnements, cris, appels...) pouvaient être diffusés par des haut-parleurs par terre, au plafond, au mur ou cachés derrière un mur. Ces autres éléments sonores étaient plutôt à considérer comme une occupation des lieux, comme faisant presque partie de l'architecture. Ces haut-parleurs pouvaient donc être plus ou moins en contact avec l'architecture alors que la voix, elle, devait se détacher comme une personne parmi nous.

Au début, il s'agissait juste d'empiler des haut-parleurs pour qu'ils soient un peu plus haut que simplement par terre. Plus tard, j'ai envisagé des socles avec une confrontation assumée avec la notion de sculpture minimale. Et, depuis quelques temps, j'ai développé une série — dont tu as pu voir au musée de Nancy l'une des dernières versions — dans laquelle j'ai commencé à mettre les voix sur les murs en détachant les syllabes et les mots sur plusieurs haut-parleurs de façon à créer des trajectoires de sons : par exemple la phrase « je – ne – sais – pas » : quatre haut-parleurs.



*La distance abolie*, Musée des Beaux-Arts de Nancy, 2022 - photo Adeline Schumacker

La voix se déploie alors dans l'espace, autrement que parmi nous mais, en tous les cas, elle se déploie. Et après, assez vite, je me suis rendu compte qu'il fallait que je désynchronise la hauteur des haut-parleurs pour ne pas créer une ligne, mais un mouvement, pour casser la rigidité. Parfois, dans certaines expositions, je mets un haut-parleur à 80 cm du sol, un autre à 2 mètres 10... De façon à créer des ruptures... Des jeux de rebonds entre un mur et un autre. A Nancy, comme je l'ai fait également au musée Réattu à Arles, il s'agissait de créer une installation dans les salles de la collection du musée, ce qui est une intervention que je fais rarement. Il se trouve qu'à Nancy, la seule partie de l'espace que je trouvais intéressante et où les voix pouvaient exister, c'était dans les parties hautes des murs. Dans la grande salle où il y a cinq haut-parleurs, je me suis rendu compte que seulement la moitié

basse du mur était occupée. Il y avait vraiment l'idée d'une frise possible. Là, j'ai fait quelque chose que je ne voulais jamais faire avant – et c'était important de ne pas le faire avant – qui est de faire en sorte que les voix nous viennent d'en haut, comme en surplomb. Je trouvais absurde qu'une voix qui parle, qui raconte quelque chose nous parle du ciel. Dans la rue, ce sont des dispositifs de signal d'annonce, comme dans une gare... Ce sont des voix d'autorité, en gros. Ce n'est pas la relation horizontale que j'aime instaurer entre une voix et nous. Avec cette découpe des mots, avec ce déplacement des mots, je casse cette autorité que ce dispositif pourrait faire naître. Cela fait à peu près sept ou huit fois que je fais cela. Cela me permet de laisser de côté - pour l'instant - la question du socle du haut-parleur. Et puis cela fait une série d'expositions où il y a cette idée de pointillés, de ligne en pointillés des voix. Je ne sais pas si je vais continuer là-dedans ou faire autre chose. Chaque projet se fait vraiment en fonction de plein de contraintes.

MF : Mon autre question par rapport à ces dispositifs, au musée Réattu à Arles ou ici, c'est qu'il y a forcément un lien qui se fait entre les voix et le contenu pictural figuratif des tableaux. On ne peut pas s'empêcher d'essayer, dans une sorte de ventriloquie, de faire parler les tableaux. Comment prends-tu cela en charge ?

DP : Ça, c'est vraiment dans le cas spécifique des installations dans un musée présentant des œuvres plutôt picturales et figuratives. Car habituellement quand je fais partie d'expositions collectives, c'est plutôt rare qu'il y ait ce rapport-là. Ici, c'est flagrant et ça rejoint une question qu'on m'avait déjà posée et j'ai la même réponse. On me demande parfois si je travaille sur l'histoire du lieu, son ancienne fonction avant d'être un lieu d'exposition (une abbaye, une église, une auberge ou une boucherie). Et de la même façon que pour les images des autres œuvres, je ne m'en occupe pas du tout. Je ne prends pas en charge cela, sachant que pratiquement tout le monde va s'en charger plus tard au moment même de la visite. Je n'ai pas besoin de le travailler moi-même, ça se fait tout seul.

MF : Les emplacements des haut-parleurs ne sont pas liés à tel ou tel tableau comme, hier, le choix de la salle dans laquelle a eu lieu le concert ?

DP : Je joue sur le hasard de la confrontation, sur les coïncidences heureuses ou malheureuses car je sais qu'elles vont forcément arriver. La seule chose que je fais, c'est d'enlever parfois ce qui pourrait être une piste pour une coïncidence malheureuse ou trop heureuse. Par exemple, pour une exposition en 2009 dans l'abbaye de Maubuisson, je n'ai mis aucun son qui pourrait évoquer, selon moi, l'idée du sacré ou du religieux. Hier, dans la performance, il y a une sorte de chœur comme ça, qui vient. C'est le genre de son que je m'interdis dans une église ou une chapelle. Il s'agit donc juste de casser quelques concordances qui seraient trop évidentes. Mais sinon, je ne m'en occupe pas. C'est important d'être aveugle à ça. L'œuvre n'est pas faite pour illustrer. Je ne conduis pas un récit en prenant en compte les autres éléments thématiques du lieu. En revanche, le dispositif, la forme, la temporalité des sons, la résonance, l'acoustique, la façon dont un son se fait entendre ou pas, de loin ou de près... tout cela est complètement adapté au lieu. Mais pas la thématique.

MF : On voit qu'il y a cette volonté de racler presque jusqu'à l'os les enregistrements et les textes, en évacuant notamment tous les éléments de contexte. Est-ce que, dans le cas de ton travail, on peut parler de voix-matière ou de voix-matériau ? Ou est-elle là pour véhiculer prioritairement du contenu narratif ?

DP : Je me situe forcément entre les deux, à mi-chemin. Je ne peux pas évacuer un des pôles et je ne peux pas en accentuer un au détriment de l'autre. La parole, c'est du son et du sens. Les deux à la fois. C'est du son, donc c'est une matière, un débit

de paroles, une matérialité, l'aspect plastique de la voix, l'énonciation, le souffle, la gorge, le rapport au corps... Évidemment, c'est ce qui me sert pour faire le montage. Car je construis le récit au montage. Quand bien même je prends un enregistrement qui a déjà un récit, le récit commence pour moi au montage. Il y a ce que je garde au montage, tout ce que j'enlève et ce que je mets en perspective avec autre chose : un autre enregistrement, un autre son. C'est donc au montage que je crée le récit. Je mets les uns avec les autres des éléments de texte. Par exemple, si une personne dit : « J'ouvre une porte », « Je ferme une porte ». Il est peut-être intéressant que, juste après cela, elle dise - je dis n'importe quoi - « J'ouvre un tiroir ». Mais il se trouve que la façon dont elle l'a dit à l'enregistrement, dans sa matérialité physique, dans sa musicalité, ça ne me convient pas, soit parce que je trouve que le ton n'est pas bon, soit parce qu'il ne concorde pas avec la phrase précédente... Souvent, finalement, c'est ça : c'est une question de ton. Dans chaque œuvre, il y a un ton à trouver. Et j'arrive à créer le montage quand j'arrive à garder un certain ton dans les fragments successifs de la voix.

C'est aussi parce que je dois recréer au montage une nouvelle continuité, une fausse continuité et que si le ton n'est pas le même, je n'arrive pas à assembler ces fragments. Ils restent à l'état de fragments alors qu'il s'agit de créer une tension narrative. Il faut donner l'illusion qu'une continuité se crée sous nos oreilles, comme ça au moment où on l'écoute, et non pas des bribes chopées à droite à gauche. Donc là, c'est vraiment la façon de le dire qui compte. Mais le mot est par ailleurs aussi important.

MF : Dans les dispositifs, tu le disais tout à l'heure, il y avait cette idée de discontinuité et de ruptures dans les hauteurs de fixation des haut-parleurs. La continuité viendrait-elle donc par l'harmonisation du ton des voix ?

DP : Oui, c'est pour que, quand il y a une rupture due à un silence ou une coupure au montage, que ce soit une rupture par rapport à notre écoute. C'est notre écoute qui est en rupture, mais ce n'est pas l'élément narratif lui-même, dont la continuité est constituée de façon fictive au montage. Quand cet élément narratif est diffusé, nous n'y avons pas accès de façon continue. Comme si on ouvrait, fermait, ouvrait, fermait les yeux devant une image, devant le même paysage. Là je parle à l'échelle d'une phrase ou à l'échelle d'un paragraphe mais pas à l'échelle globale. Par exemple, lors de la diffusion d'hier soir, ce que je dis là n'est valable qu'à l'échelle d'une séquence d'une minute au maximum mais pas sur la totalité du concert...

MF : Oui, on entend des jeux de variations...

DP : Oui, des variations, des changements quand bien même cela s'enchaîne.

MF : Quand tu parles des voix, il y a beaucoup d'œuvres et de textes où tu parles d'exhalaisons. Tu appliques donc à la voix ce terme qui renvoie plutôt à l'odeur, à l'émanation, au vaporeux. Il y a ici un hiatus, un décalage qui semble être intéressant...

DP : C'est un mot que j'utilise de temps en temps. J'ai fait une pièce qui porte ce titre et, plus généralement, je l'utilise pour parler de tous les éléments vocaux sans parole que j'utilise dans certaines de mes pièces. Les rires, les toux, les chantonnements, les sifflements, les bruits de bouche, les appels sont des présences. Mais, pour moi, il y a finalement toujours un certain sous-texte : quelqu'un rit, quelqu'un tousse. C'est quand même toujours une présence humaine. Cela reste narratif. Ces présences me permettent de continuer à faire entendre quelqu'un, qu'une personne soit toujours là sans qu'elle ait à dire quelque chose.

C'est fatigant, parfois, le sens permanent. Dans un film, il y a des plans vides, des creux, des moments où la personne est juste immobile, avant qu'elle parle ou après

coup. J'ai aussi des ambiances pour cela, quelques bruits, des éléments musicaux qui viennent produire ces creux. Avec la voix, cela permet de dire : on est dans un creux du récit mais la personne est toujours là. Ou alors il se passe quelque chose d'autre qui est sur un autre plan.

MF : Une sorte de présence latente. Tu nommes « pièces muettes » ces travaux sans contenu sémantique. Cela m'intéresse car, malgré tout, il s'y dit beaucoup de choses.

DP : Pièce muette, je ne sais plus quand je l'utilise. Si ça veut dire qu'il y a des présences vocales sans texte ou qu'il n'y a carrément pas de voix.

MF : Il me semble que tu l'utilises dans le cas d'une œuvre vocale sans texte.

DP : D'accord. Des fois, j'utilise dans un sens, des fois dans l'autre. La pièce à laquelle je faisais référence s'appelle *Exhalaisons* car, dans cette pièce-là, il n'y a pas de texte mais il y a des voix.



*Entre la porte et le mur, L'art dans les chapelles, Noyale-Pontivy, 2021 - photo Aurélien Mole*

MF : Je voulais revenir au fait que tu disais qu'il y a une évolution dans ton travail. Initialement, un haut-parleur était dévolu à une seule voix, comme une sorte de présence et plus récemment (à partir de l'année 2005 il me semble), tu le disais tout à l'heure, il y a dans ton travail l'idée d'une voix disloquée. Une même phrase peut être dite par plusieurs haut-parleurs...

DP : Je pense que ça remonte plutôt à 2018. Mais il y a avant des pièces où je l'abordait déjà. J'ai toujours disloqué la voix mais par contre c'est seulement à partir de 2018 que cela a pris une réelle dimension dans l'espace avec la pièce *Les voix blanches* que j'ai faite au théâtre de Gennevilliers où la découpe des mots se projetait sur plusieurs haut-parleurs, alors qu'avant c'était découpé sur un même

haut-parleur. C'était découpé dans le temps mais pas forcément dans l'espace. Mais, en tous les cas, l'idée de découper la parole, l'idée de disloquer, c'est dès le début. La seule chose qui a changé, peut-être, c'est l'échelle à laquelle je travaille. Au début, dans les toutes premières pièces, c'était plutôt à l'échelle du paragraphe. Après, c'était à l'échelle de la phrase. Maintenant, c'est presque au niveau du mot, voire de la syllabe...

Mais tu allais me demander quelque chose ?

MF : Oui, je voulais savoir pourquoi faire ce choix de recourir à une seule voix diffusée en différents espaces ? Il y a l'idée d'un écart permanent entre l'origine de la voix et l'endroit où elle se manifeste, où on peut l'entendre...

DP : Au départ, l'idée de découper un récit, une phrase ou un mot, c'était de suspendre le temps et de mettre le plus de vide possible entre chaque chose. D'espacer les choses sans les diluer. Voilà, c'est ça l'équilibre à trouver. Faire en sorte de retarder toujours le moment du dévoilement. Retarder la découverte de quelque chose qui serait peut-être pourtant essentielle. Je pourrais dire « retarder la fin » mais, dans une installation, il n'y a pas de fin ni de début. C'était aussi pour créer les conditions d'un suspens. D'une suspension et qui, dans le cadre de mes installations, sont des suspens irrésolus. Et donc le travail sur le temps, le silence, avec une parole qui hésite, qui se reprend, qui répète, qui bégaie ou qui cherche ses mots, c'est continuer d'être à l'écoute, dans une tension permanente et en même temps de l'étirer.

MF : En gardant une sorte d'intensité quand même.

DP : En gardant l'intensité, en ne la cassant pas. Que les ruptures ne soient pas une rupture de tension mais que ce soit juste une suspension. Ça, c'est le travail du montage pour moi. Et ce travail, je l'ai - depuis quelques temps - abordé dans l'espace. Cette suspension peut également se manifester spatialement par le déplacement d'un son ou par le mouvement d'un son par rapport à un autre. Au départ, dans certaines autres pièces ou même dans les pièces récentes, le déplacement du son était dû au déplacement de la personne qui écoute, c'est-à-dire le cheminement qu'on fait pour aller vers le son. Par exemple, un haut-parleur central est posé sur un socle et on ne le découvre qu'à la fin d'un parcours. Ou encore un haut-parleur qui est dissimulé dans une autre salle, et que l'on entend de loin... Les dispositifs dans lesquels plusieurs haut-parleurs font se déplacer le son sans qu'on ait vraiment à se déplacer soi-même - ou, en tous les cas, moins - sont davantage dans des espaces qui sont très grands et dans lesquels l'œuvre peut tenir dans un seul espace. C'est par exemple le cas au musée des beaux-arts de Nancy dans la grande salle avec les cinq haut-parleurs. On est face à une grande surface, un grand mur. L'œuvre est un peu centralisée mais elle se décentralise par le dispositif. Alors que pour d'autres installations, le déplacement se fait d'une salle à l'autre.

Dans l'exposition « L'écoute flottante » que j'ai faite récemment à la galerie gb agency de Paris, il y avait un seul mur occupé avec tous les haut-parleurs rassemblés sur une seule surface. Je n'avais jamais fait cela avant. C'est vraiment l'accrochage le plus classique que j'ai pu faire car l'œuvre n'était pas éparpillée dans l'espace, elle tenait sur un seul mur.

MF : C'est une frontalité...

DP : C'est une frontalité directe et j'y étais contraint par l'espace de la galerie. J'ai voulu essayer cette formule-là. Il y a des découpes, des mouvements, mais c'est quand même au départ circonscrit à une surface.



*L'écoute flottante*, gb agency, Paris, 2022 - photo Aurélien Mole

MF : Par rapport au volume sonore, est-ce que tu le gères précisément ? Y a-t-il des contraintes imposées par le musée avec des espaces d'exposition qui accueillent d'autres œuvres ? Quand tu cèdes une œuvre, donnes-tu des consignes très précises sur les volumes sonores ?

DP : Dans le cas du musée Réattu à Arles, mais surtout dans le cas de l'exposition actuelle au musée de Nancy, la situation est conflictuelle au niveau du volume. En effet, les volumes que j'ai réglés pour l'accrochage, et qui ont été acceptés et validés, ont été un peu cassés par le personnel de surveillance. Des œuvres n'ont parfois pas été allumées, les volumes sonores baissés.

Hier, je ne suis pas sûr que tu aies vu les pièces dans les bonnes conditions. Le volume est un enjeu crucial car c'est la notion de format. Mais il est toujours dépendant de l'œuvre elle-même, des sons eux-mêmes mais aussi du contexte. Cela dépend par exemple si l'on perçoit dans l'espace le son d'une chaufferie, s'il y a une rumeur ambiante intérieure ou extérieure, s'il y a d'autres sons. Il y a donc toute une négociation à avoir. Dans le même enjeu que ce que je disais tout à l'heure entre la présence et l'absence... Mais je préfère avoir un volume relativement fort s'agissant des voix. Pas qu'elles soient très fortes mais, en tous les cas, bien présentes. L'absence sera ressentie par le recours aux silences et aux coupures mais non par le faible volume de la voix.

Quand je fais des choses avec un faible volume, c'est plutôt quand je joue sur les lointains ou les à-côtés.

Chaque voix, chaque son a son propre volume nécessaire pour exister.

MF : Oui et puis pour se répondre, aussi...

DP : Pour se répondre d'un point à l'autre, oui.

MF : C'est toujours des voix très claires au final... Il y a très peu de murmures...

DP : Oui. Il y a des personnes qui ont écrit sur mes premiers travaux et qui parlaient de chuchotements mais je n'en utilise jamais... Elles se sont trompées. Elles pensaient que, comme c'était intime, que ça renvoyait à une forme d'intimité dans l'écoute, que c'était donc forcément le cliché des chuchotements, des murmures et de choses comme ça. Mais je ne suis jamais là-dedans. Je ne suis jamais dans un petit son dont il faudrait s'approcher ou y coller son oreille. Par contre, il faut s'approcher de la salle. On peut entendre quelque chose de loin mais, une fois dedans, on est face à ce son qui existe vraiment.

MF : Et même dans la façon dont tu communique sur ton travail, tout est d'une grande clarté, que ce soient les textes, les présentations. On ressent ce souci de proposer quelque chose de très clair...

DP : Mais cette clarté, elle existe car il y a un point aveugle énorme ! Je ne sais pas si tu l'as remarqué, mais je ne parle jamais du sens des œuvres, de leur signification ou même de mon intention ou d'une orientation thématique. Et c'est finalement plutôt rare. On parle toujours principalement de cela dans l'art. Donc je parle de tout de façon très claire sauf de cela qui est, pour beaucoup, souvent l'essentiel.

MF : Il y a aussi un mystère entretenu sur l'origine des enregistrements ?

DP : Ce n'est pas un mystère entretenu, c'est plutôt un manque d'intérêt d'en parler... Non, c'est même pas ça... Pendant longtemps, et même encore maintenant, beaucoup me parle surtout de ça.

Pour moi, l'œuvre et le récit commencent au montage. Ce qui est en partie faux.

Mais c'est juste pour dire que les enregistrements ne sont pas l'essentiel.

Mais je peux en parler, évidemment. Au début, je refusais d'en parler car je ne voulais pas parler de l'anecdote des enregistrements. Je peux expliquer pourquoi. Il s'est trouvé plusieurs fois que l'anecdote des enregistrements soit prise comme une sorte d'intention de ma part, comme si cela cadrait un champ d'investigation.

Principalement, j'ai enregistré des gens qui étaient dans mon entourage. Mais jamais je n'ai eu l'intention d'en faire un travail qui raconterait ma vie, qui raconterait mon entourage ou mes origines familiales. Ça ne m'intéresse pas. Je n'ai pas une approche de type journal intime, documentaire sur ma vie, biographie ou autobiographie. J'ai eu besoin d'affirmer que j'allais dans un sens opposé à ce point de départ, que je lui tournais le dos le plus vite possible, pour aller vers une sorte d'abstraction par le montage, la découpe, et toutes les autres opérations.

Quand les gens me renvoient à cette origine des enregistrements, je leur dis : non, ce n'est pas important. Est-ce que les personnes qu'on entend sont des acteurs ou des actrices ? Qui sont-elles ? Est-ce que je les connais ? Est-ce que ce sont des choses piquées à droite à gauche ? Est-ce que ce sont des personnes enregistrées comme ça ? Est-ce qu'elles sont au courant qu'elles sont enregistrées ? Quelles questions je leur pose ? Qu'est-ce qu'il se passe ? Toute cette cuisine, je peux la décortiquer une fois que mon travail ait été un peu compris et que je n'ai plus à affirmer la dimension fictive de mon travail. Je peux alors aborder vraiment cette question de l'enregistrement, de ce qui s'y joue. A savoir que les œuvres y trouvent leur origine, mais d'une certaine façon. Par exemple, il y a quelque chose dont je peux parler plus facilement, c'est le fait que j'ai arrêté d'enregistrer depuis quelques années. Les voix que j'utilise aujourd'hui viennent d'enregistrements que j'ai fait il y a une vingtaine d'années et je n'ai plus enregistré ces personnes ni même d'autres. Je réutilise aujourd'hui les mêmes enregistrements et je réutilise les mêmes fragments d'œuvres précédentes pour faire de nouvelles œuvres. Il y a une espèce de matériau mais qui n'est pas fermé de façon stricte malgré tout. Je ne m'interdis pas de collecter d'autres choses. Mais je ne fais pas ce que beaucoup d'artistes font dans le domaine du son et de la vidéo ou du film, à savoir que chacun de leur projet,

chacune de leur œuvre reproduit ce système : nouveaux enregistrements puis montage puis diffusion. La plupart des artistes font ça.

MF : Oui ou de récupérer des archives et de les réutiliser. Je me posais la question justement à propos de ton travail : y a-t-il un statut d'archive, de mémoire de ces enregistrements, qui sont une sorte de base assez opaque pour le public, et dans laquelle tu puises, de façon à faire une sorte de tentative d'épuisement en reprenant et réutilisant différemment les choses ?

DP : Je fais des tentatives d'épuisement, mais pour moi cela n'apparaît pas comme une archive. J'ai quelques sons que j'ai utilisés (mais c'est assez rare) où il y a un statut d'archive parce que le son est différent et que ça apparaît comme une séquence qui vient d'on ne sait où. Mais la plupart des voix apparaissent comme des moments présents. Réutiliser un son dans un montage et le diffuser aujourd'hui, c'est réactiver le présent de sa captation. La notion d'archive n'existe pas vraiment pour moi. Elle n'existe qu'*a posteriori* dans une lecture plus globale ou finalement au bout de trente ans de cette pratique, il y a une notion d'archive qui émerge malgré elle. Quand les gens me disent : « Moi, j'aime bien retrouver tes pièces parce qu'on retrouve les mêmes voix, ça me fait penser aux autres pièces, je suis content de retrouver ces personnes, ces voix... », là il y a une notion d'archive mais qui est un archivage presque interne au travail lui-même.

MF : A une plus grande échelle...

DP : Oui. Par exemple, il y a forcément un vieillissement, même dans la texture sonore. Je ne sais pas si on le perçoit dès maintenant. On le perçoit davantage dans les premières pièces que j'ai faites et qui étaient sur cassettes. Quand c'est du numérique, j'ai l'impression que le présent est encore là.

MF : Comme on est dans le même fonctionnement, le même système de représentation, cela ne crée pas de décalage.

DP : En tous cas, je n'ai pas voulu parier sur cette chose qui serait selon moi une lecture biaisée de ce que je fais, mais en même temps, je dois admettre que toutes les lectures sont bienvenues. Mais je ne joue pas là-dessus moi-même. Je ne l'affirme pas comme étant : « J'ai trouvé un stock d'archives comme un trésor et après je vais essayer de déplier ces archives pour découvrir... ». Car souvent il s'agit d'une quête : raconter l'histoire d'un événement ou d'un moment ou d'un milieu ou d'un clan ou d'une personne. C'est une sorte d'enquête, pour découvrir l'identité de cette personne, de ce milieu... Découvrir le mystère. Je crée des mystères qui ne sont pas liés à l'origine de cette chose. Mais, peut-être que je dis des bêtises.

MF : La voix, finalement, a toujours une origine cachée. Elle vient d'un intérieur, dans un surgissement. Et je suis à chaque fois frappé, dans ton travail, par la présence de cette obscurité...

DP : ... Mais qui est inhérente à notre médium. Ce que dit le terme acousmatique : on cache la source du son donc il y a forcément un premier mystère qui est flagrant. Et puis avec une voix, on n'a pas le visage de la personne. La personne n'est pas là. On n'a qu'un petit pourcentage d'une présence avec laquelle il va falloir composer tout le reste, par exemple imaginer ce visage manquant. Ce qui m'intéresse, c'est que chaque œuvre produise ça. Je travaille beaucoup sur le manque, l'absence, l'évident, mais qui ne sont pas renvoyés à une origine unique, d'une énigme avec une clef. Mais évidemment ça joue sur le mystère, l'absence de dévoilement, l'enquête personnelle, l'enquête intime que chacun et chacune peut faire pour essayer, pour chercher à comprendre avec ces quelques éléments qui restent.

Je pense au livre de Richard Brautigan, *Mémoires sauvés du vent...* Plusieurs d'artistes travaillent là-dessus, comme Beckett sur la bande, sur la mémoire, l'archive défaillante...



*Il y a, ensuite*, CIAP, Île de Vassivière, 2015 - photos Aurélien Mole

MF : J'en reviens à la voix qui, contrairement à l'image, et sauf si l'enregistrement est très ancien, donne l'impression d'une présence. On n'a pas l'impression qu'il s'agit d'une représentation de voix qui émane des haut-parleurs. On a l'impression d'une présence réelle. C'est ce que permet le sonore et le vocal, et que ne permet pas la peinture, la photographie pour lesquelles on voit l'artifice. Hier, dans l'exposition, c'était saisissant d'entendre l'annonce de fermeture du musée et je me suis demandé si cela provenait de ton dispositif...

DP : Des gens ont écrit là-dessus. La reproduction du son est du son. Ce n'est pas une reproduction, c'est une re-production. On réactive le présent d'un son. Si je te parle en direct ou par le biais d'un haut-parleur, c'est le même phénomène qui se passe. Une image est tout de suite mise à distance par le cadrage, le support.

MF : Même le terme « haut-parleur » pourrait laisser croire que quelqu'un parle vraiment derrière la grille de l'objet, avec l'idée que l'on n'est pas dans une diffusion ou une projection...

DP : Quand je traduis les notices des œuvres, pour traduire « haut-parleur », je mets « speaker » et non « loudspeaker » et du coup il y a une ambiguïté : est-ce que je parle du support haut-parleur ou de la personne qui parle ?

MF : Dans la forme concert d'hier soir, juste après, tu m'as dit : « J'aurais peut-être dû arrêter à un moment ». Il faut dire que des voix se sont invitées depuis l'extérieur,

on entendait des slogans de manifestants. Tu as dit par ailleurs que tu t'étais adapté pour les inclure. Est-ce que tout était déjà écrit sur ces vingt-cinq minutes ou y avait-il une part d'improvisation ?

DP : Tout est écrit... Non, pas écrit : composé. Je vais te montrer un document. Ça, c'est le plan de la diffusion d'hier. Quand je diffuse, tout est déjà composé, les couches les unes sur les autres, les unes après les autres. Je ne change rien. Je change uniquement certaines durées des silences et surtout je règle le niveau de chaque piste (il y a 4 pistes car il y avait 4 haut-parleurs), je règle le niveau de chaque moment... plus ou moins. C'est un peu établi à l'avance. Quand je change le niveau, c'est que je m'adapte au contexte, à la résonance, au lieu, aux gens... Je ne change pas du tout au tout. Ce n'est pas *live* dans le sens où je ne compose pas en direct. Par contre, je dois faire avec le contexte. Hier, c'était particulier : y avait-il indécence à faire un événement esthétique dans les palais dorés du musée des beaux-arts alors qu'il y a un mouvement social qui se passait sous les fenêtres et qu'on entendait ? C'était l'idée de se dire : Moi, je n'ai pas la possibilité de faire grève en tant qu'artiste et je le regrette vraiment. Je ne peux pas faire grève parce que j'ai une seule date programmée comme ça dans le mois. J'aurais pu choisir de ne pas le faire.

Je me suis dit : « S'il y a de la violence, alors j'arrête. ». Mais c'est la première fois de ma vie où je suis confronté à ce genre de chose. Dans ma pratique d'artiste, je ne suis pas dans un rapport de subordination. Quoique, quoique... En tous les cas, il faut ré-interroger le rapport de subordination qui fait que le jour où je fais grève, je devrais pénaliser les gens qui m'emploient afin de leur signifier : « Attention, respectez mes droits sinon je ne travaille plus. ». Faire grève en tant qu'artiste, c'est plutôt être solidaire d'un contexte social, même si cela ne concerne pas directement notre propre pratique.

MF : Est-ce que tu as une sorte de musée personnel, ce que tu aimes écouter, voir, lire.

DP : Je suis plutôt muet là-dessus. Mais sur des points précis, je le peux. Si je dois citer une pièce importante avec la voix qui a compté pour moi, je citerais la pièce d'Alvin Lucier, *I am sitting in a room*. Je suis sensible à la façon dont cette pièce nous fait passer du texte au son, de la parole au bruit ou à la musique ou à la résonance. Une résonance finale chargée de la voix originale, du texte de départ, qu'elle véhicule en même temps qu'elle recouvre petit à petit. C'est également passionnant d'entendre comment cette pièce sonore aborde la question de l'espace et de l'écoute.

MF : C'est la matérialité de l'enregistrement qui domine dans cette œuvre.

DP : De l'enregistrement et de l'outil. L'outil est là pour capter le son, le restituer, au final le phagocyte et le change. Cette pièce est fascinante. Elle raconte énormément de choses dans plein de domaines différents.

MF : Avec une grande radicalité.

DP : Une radicalité, oui, et une simplicité du dispositif. Qui charrient plein de questions, l'enjeu de l'écoute, l'enjeu de la mémoire. Comment la perte progressive d'un élément est compensée par notre mémoire ? Comme pour une image qui s'efface, notre mémoire rétablit cran par cran ou compense ce qui manque pour conserver l'intégrité de cette image. Et jusqu'à quel point peut-on aller ? Le texte disparaît petit à petit, mais on continue à l'entendre dans sa tête.

MF : Une sorte de persistance auditive comme existe la persistance rétinienne ?

DP : Voilà ! C'est un travail sur l'écoute qui est fascinant. Il y a aussi l'idée du mode d'emploi de l'œuvre qui est contenu dans l'œuvre elle-même.

MF : Tu as d'autres projets qui se dessinent ?

DP : Il y a une exposition au Frac Alsace qui commence bientôt, c'est une pièce de leur collection réactivée dans une exposition collective. La pièce s'appelle *Je*. Elle consiste en quatre haut-parleurs posés au sol. L'exposition commence le 24 mars 2023 à Sélestat, et s'appelle *Chères hantises*. Ce sont des projets assez rares, dans lesquels je ne suis pas directement investi. Je n'ai pas choisi l'œuvre mais je conduis à distance la façon dont elle est présentée. Mais comme elle fait partie d'une collection, il y a quand même un certain nombre d'éléments qui ont été transmis sur un document de type mode d'emploi pour qu'elle puisse être montrée sans moi et selon différentes situations.

MF : Et sur ce type de document, il y a des indications sur le volume, sur quoi d'autre ?

DP : Oui, il y a plein d'indications, certaines ouvertes, d'autres fermées. Il y a des choses importantes, d'autres moins. Il y a des choses qui peuvent être précisées, d'autres qui ne sont pas précisables. Par exemple, concernant la question des volumes sonores, je peux raconter dans un texte ce qu'il faut rechercher, quel type d'écoute, quel principe, quel état d'esprit, mais je ne peux pas dire précisément : le volume doit être à 7 ou 8 ou 9...

MF : C'est une relativité ?

DP : Oui, c'est la relativité d'un son par rapport à un autre et d'un son par rapport à un espace et à la résonance. Des indications comme : « Une voix doit être claire et intelligible... perceptible à distance, ...sans être trop forte quand on est devant ». Des choses comme ça. Ça dépend de tellement de choses. Le document que je donne comme complément à l'œuvre essaye d'être le plus complet possible mais au final reste assez incomplet. Car c'est infini. Le principe c'est qu'il faut soit que je sois là pour transmettre, soit que d'autres qui connaissent l'œuvre viennent à ma place transmettre, avec ce document comme appui. Il faut forcément toujours un peu un peu improviser sur place parce que chaque situation est différente.

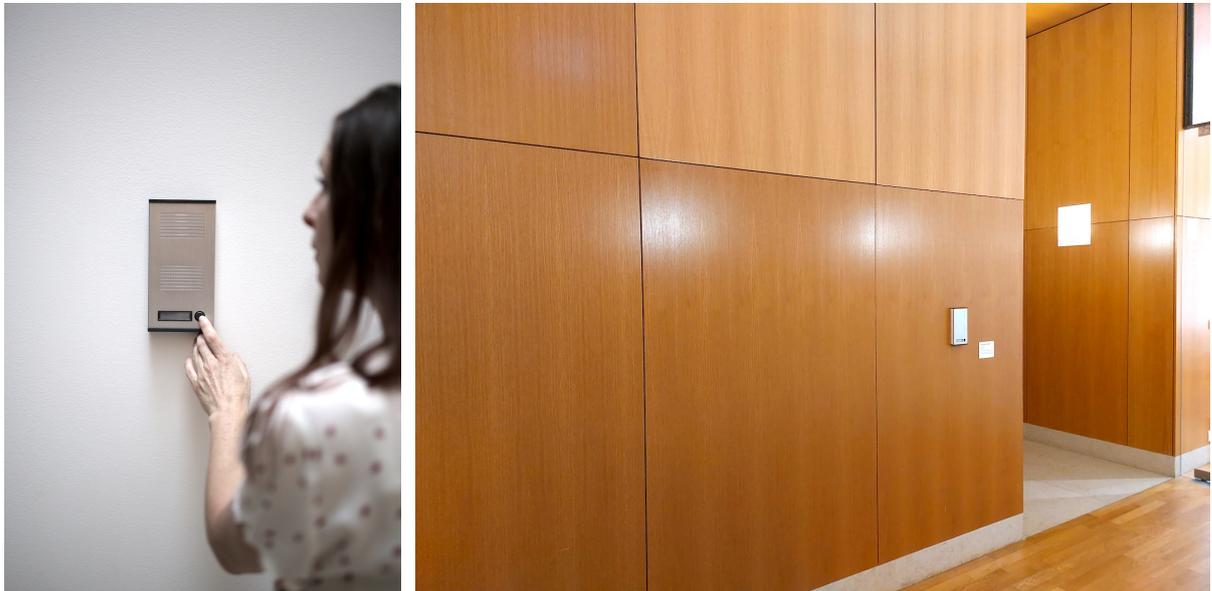
Ce qui se joue comme enjeu crucial dans ces documents, c'est principalement, comment déléguer des choix esthétiques d'accrochage et de réglages, en essayant de concilier l'exigence et la souplesse.

Des fois je suis surpris et un peu déçu parce que je me rends compte que les choses sont évidentes pour moi et pas pour d'autres. Le cas du musée à Nancy est flagrant. Il faudrait que je cadenasse beaucoup plus les choses mais je ne souhaite pas aller jusque là car je préfère toujours transmettre pour que les choses se fassent de façon sensible. Je n'ai pas de dispositifs qui sont cadenassables, réglés à l'avance de façon absolue. J'avais été choqué quand j'avais participé il y a quelques temps à une exposition avec notamment Janet Cardiff. Elle n'était pas venue et son œuvre avait été montée par ses assistants. Son dispositif consistait en une installation sonore avec plusieurs haut-parleurs pour laquelle elle avait fait construire un habitacle en bois totalement fermé qui était une sorte d'écrin dans lequel on entrait. L'œuvre était totale, cadenassée, surprotégée. Elle avait recréé son propre espace pour ne pas avoir à être dépendante des aléas de l'espace de l'exposition. Mais je trouvais, du coup, que c'était une œuvre effectivement spectaculaire et efficace, mais en partie éteinte, sans risque, sans vie.

MF : Mais qui ne se confronte pas...

DP : Qui ne se confronte pas au contexte, à l'espace, à une dimension sensible de l'accrochage, de la présence et la confrontation de l'œuvre à un contexte. Que ce soit à Los Angeles, au Luxembourg ou à Nancy, l'œuvre ne bouge pas, reste exactement la même. Moi, je suis l'antithèse de ça mais je le regrette parfois car je suis dépendant de la variabilité, de l'élasticité et donc de la fragilité de mes pièces, de cette dimension sensible, spécifique, *in situ*... qui les rend fragiles.

MF : J'ai découvert également ta pièce *Les lointains* qui consiste en quatre interphones disséminés dans le musée de Nancy. On a l'impression que ces éléments ont tout le temps été là. Ils sont dans des endroits qui contiennent les systèmes techniques déjà présents. Il y a aussi l'idée que le fil de la voix ne fonctionne que quand on est en contact avec le doigt sur l'interphone. Je fais le lien avec le titre *La distance abolie* dont on n'a pas encore parlé : est-ce l'abolition de la distance entre le son et l'oreille, ou le fait qu'on puisse toucher pour déclencher les sons... ?



*Les lointains*, collection du Musée des Beaux-Arts de Nancy, 2022 - photos Philippe Tytgat / D.P.

DP : J'étais content d'avoir trouvé ce titre car il raconte tout cela et encore d'autres choses. Je ne sais pas si j'ai pensé à ce que tu viens de dire mais il est important que chaque titre soit polysémique.

Pour en revenir aux interphones, c'est une œuvre acquise par le musée qui fait donc partie de la collection maintenant. C'est un des moyens que j'ai trouvé pour qu'une œuvre acquise par un tel musée puisse rester en place, et non être accrochée uniquement de façon temporaire. Je pense que si une œuvre n'est pas accrochée de façon permanente, elle risque de ne l'être jamais, quand il s'agit d'œuvres sonores. J'ai plusieurs pièces dans des collections qui sont finalement rarement montrées. Car pour les réactiver, il y a un travail à faire qui est comme refaire l'installation. Ce n'est pas juste sortir l'œuvre des réserves, c'est refaire l'exposition.

L'interphone, c'est donc une chose assez pratique, même s'il y a quelques inconvénients. Je trouve qu'il y a cependant pas mal d'avantages. Celui, par exemple, de pouvoir être exposé en permanence au mur. Sauf si une nouvelle direction arrive et dit : « Quelle est cette horreur ? Enlevez-moi ça ». Mais, pour l'instant, c'est relativement discret, dans des recoins et des lieux de passage. Ces

interphones ne sont pas dans les salles d'exposition. C'est à côté, aux bords, à la lisière. J'aime beaucoup cela, tout ce qui est plutôt au bord que dedans. Une nouvelle direction pourrait passer plusieurs années devant avant de se dire : « Tiens, c'est quoi au fait, ce truc-là ? ». L'œuvre est presque présente comme en effraction. Ici, le son est activé par le public lui-même, et c'est une chose que j'ai rarement fait auparavant car je n'aime pas trop les dispositifs interactifs. Je trouve que beaucoup d'œuvres interactives donnent trop d'importance à cet aspect ludique du déclenchement et du résultat produit comme une attraction. On est juste content d'appuyer sur un truc mais du coup on échappe à quelque chose. Je pense aussi que c'est une illusion de liberté qu'on donne aux gens, souvent. C'est un faux pouvoir qu'on leur laisse. Pour moi, la liberté est ailleurs : liberté de déambuler, d'arriver quand on veut, d'écouter ce qu'on veut... C'est pour ça que je mets rarement des sièges. On me le reproche souvent. Mettre une assise, c'est très fort, ça veut dire : « C'est là que ça se passe ». Donc soit j'en mets plusieurs, soit je n'en mets pas du tout. Ce qui est génial, c'est quand le lieu possède ses propres assises intégrées dans l'architecture : des marches d'escalier, un rebord de fenêtre. Mais quand il faut ajouter des assises... Alors que je travaille sur le fait que chaque personne trouve son point d'écoute et puisse en changer... Ou alors il faudrait quasiment mettre vingt ou cinquante sièges, ce qui serait absurde.

MF : Et il y a l'importance de la déambulation.

DP : Voilà ! Ecouter debout, en marchant, c'est aussi particulier. C'est une écoute intime.

MF : Quand on est en train de quitter une de tes installations, il est important d'avoir les voix qui nous accompagnent...

DP : Oui, car quand tu mets un siège, les gens s'y assoient directement et attendent le spectacle. Alors qu'il y a un côté performatif, déambulatoire et physique dans l'expérience de l'écoute.

Pour en revenir aux interphones, il y a dans mon travail des logiques qui sont mises en place au fur et à mesure des années. J'ai des principes auxquels je tiens et auxquels je fais parfois des exceptions.

Par exemple, l'activation des interphones par le public, c'est la vertu d'appuyer sur un bouton qui met en contact avec une scène sonore qui se passe ailleurs. J'ai donc composé des séquences qui évoquent l'idée d'une continuité. A la différence des autres pièces présentées dans l'exposition et qui sont discontinues, là on appuie et on a l'impression que quelque chose se passe, comme dans la vie, sans interruption.

MF : Une rumeur, en fait.

DP : Une rumeur. On est projeté quelque part, à l'extérieur du musée, presque dans une situation *live*. La discontinuité provient de l'acte de déclencher l'écoute par l'activation de l'interphone. Et la durée de la séquence n'est absolument pas fixée, on peut appuyer deux ou cinq secondes ou trois heures.

MF : Une sorte de renversement s'opère car quand on répond à un interphone, on est en général chez soi, et pas au musée.

DP : Cela permet de convoquer au musée des lieux extérieurs. Des lieux hors-champs qui sont indéterminés, dont la nature et la localisation ne sont pas claires. On peut entendre une scène qui semble se passer dans une cour d'immeuble avec des enfants qui se parlent d'une fenêtre à l'autre. Une autre sur une sorte de terrain de foot, plutôt champêtre. Une autre dans une rue très urbaine, passante et bruyante avec des klaxons, des voitures. Et une autre, enfin, est une fête avec des éclats de

voix. On ne sait pas trop si c'est un vernissage, une famille ou des gens qui font la fête.

Ce sont à chaque fois des situations dans lesquelles on peut s'immerger ou rester à distance.

MF : Et ce qui est curieux, c'est qu'on a énormément d'éléments qui nous sont donnés mais que l'on n'arrive malgré tout pas vraiment à saisir la scène.

DP : Oui, oui.

MF : Et c'est ce qu'on retrouve dans tes installations également.

DP : Oui, mais d'une façon inversée. Les sons diffusés par les interphones sont des situations chaotiques, des brouhahas denses et très remplis... Alors que pour les autres installations, ce sont des éléments beaucoup plus minimalistes.