

Dominique Petitgand **entretien avec Yvane Chapuis** **2001**

à l'occasion de la résidence au Laboratoires d'Aubervilliers
in catalogue Textes/sons – Texts/sounds, gb agency, Paris

Yvane Chapuis : Vous utilisez plusieurs modes de diffusion de votre travail qui vont du support CD aux concerts, en passant par des installations et des diffusions dans le noir qui ont à voir avec les conditions du cinéma. Chaque pièce que vous réalisez requiert-elle un mode de diffusion particulier ?

Dominique Petitgand : Non, il existe plusieurs modes pour faire entendre une pièce. En revanche, une pièce peut changer de durée ou de format, le rapport au silence peut être différent, selon le mode de diffusion que je choisis. J'accorde une place de plus en plus importante au silence, sa nature et sa durée. Le silence est perçu différemment selon le mode d'écoute. Le jeu sur l'attente ou la surprise varie selon que l'audition se fait à plusieurs, assis dans le noir ou seul, immobile ou en mouvement dans un espace. Pour chacune de mes pièces la variation du dispositif d'écoute influe sur sa réception, elle modifie sa perception et multiplie les résonances. Par exemple, un dispositif mettra davantage en valeur la dimension cinématographique ou littéraire d'une pièce tandis qu'un autre la rendra plus musicale.

Que privilégiez-vous en choisissant tel ou tel mode de diffusion ?

Le mode de diffusion de mon travail est avant tout déterminé par un contexte. S'il s'agit d'un événement, la diffusion sera publique et collective, s'il s'agit d'une exposition, ce sera une installation. Pour une pièce donnée, je réfléchis au dispositif d'écoute approprié -le nombre de haut-parleurs, leur emplacement, la façon dont le son joue avec l'espace. Parfois, cela peut être donné par le lieu, son mode d'accès et de visite.

Votre travail apparaît régulièrement dans des lieux dévolus aux arts plastiques et visuels. Quel rapport entretenez-vous avec l'oeuvre en tant qu'objet ?

Je suis plus à l'aise avec des notions de temps, de durée, de séquence, de regard, de champ et de hors-champ. C'est un vocabulaire lié à la musique et davantage encore au cinéma. Je chemine parmi ces notions-là. Par exemple, la notion du plein et du vide correspond au rapport qui s'établit entre le silence qui suit ou précède un fragment sonore. Le déroulement du temps est plus que primordial pour la perception de mes pièces. L'espace apparaît comme support de résonance et d'écoute pour ces choses qui se déroulent dans le temps. Je ne suis pas dans des rapports statiques, ni même mobiles. C'est quelque chose de mental. C'est au niveau de la perception, au niveau de ce qui se passe dans la tête des auditeurs que se situe pour moi la recherche d'une forme. Je n'ai pas l'impression de fabriquer un objet, je déclenche plutôt des perceptions mentales, des faits de réflexion, de pensée, de mémoire, d'imagination. Mon travail a plus à voir avec le phénomène qu'avec l'objet.

Vos pièces, qui ont été à plusieurs reprises qualifiées de cinéma sans image, fonctionnent comme des moteurs à projection pour l'auditeur. Elles sont en ce sens résolument anti-spectaculaires. Cette anti-

spectacularisation liée à l'activité mentale qu'implique nécessairement leur écoute est d'autant plus réelle que l'auditeur ne se trouve pas toujours en présence d'une seule oeuvre mais d'une série d'oeuvres, autrement dit d'un travail, d'une recherche qui se déploie. D'ailleurs, l'un des modes de diffusion qu'il vous arrive de proposer est celui de la consultation d'une documentation sonore.

Je travaille sur la parole. J'enregistre des gens qui parlent. Ma méthode consiste d'une certaine manière à prendre des gens au mot de leur propre parole. Je les dirige plus ou moins, c'est un mélange entre l'improvisation et la direction d'acteurs. Le cheminement d'une pensée, que ce soit celle de l'auditeur et bien avant celle-ci celle de la personne que j'enregistre, constitue le matériau même de mon travail. De l'enregistrement à la diffusion c'est la même chose qui se retourne. La place de l'auditeur est donc déjà présente à l'enregistrement. Par ailleurs, les machines que j'utilise sont des instruments de regard et d'un point de vue technique il y a toujours de la distance entre le micro et la source du son. Il y a toujours de la distance et de la vie, de l'espace entre les choses.

Pourriez-vous préciser cette idée selon laquelle la place de l'auditeur est présente à l'enregistrement ?

La place de l'auditeur est bien évidemment structurante pour chacune de mes pièces. Celui qui est présent à l'enregistrement, c'est moi, auditeur particulier je découpe, construit, dirige les choses en direct, j'influe sur des flux.

Ce qui marque à l'écoute de chacune de vos pièces, c'est la perception d'une construction spatiale, à partir de ce qui est donné à entendre. C'est à cet endroit notamment que votre travail devient visuel. Cette construction se déploie sur plusieurs niveaux, il y a comme une interaction de divers espaces, de divers champs, mais qui ne correspond pas à proprement parler aux champs / contre-champ / hors-champ cinématographiques, parce que le rapport entre ces divers espaces est simultané. Il y a un espace propre à la situation de l'enregistrement qui intègre la personne qui parle et celle qui l'écoute, en l'occurrence vous. L'auditeur prend immédiatement la mesure de cet espace, et de fait, sans doute parce qu'il ne vous voit pas, prend la mesure de la distance qui le sépare de vous. Et puis il y a l'espace, ou les espaces, qui se déploient à l'intérieur de ce que la ou les voix racontent.

Il y a une mise en perspective des choses. C'est cette mise en perspective qui m'intéresse. Mon travail consiste à rendre perceptible des choses, c'est un jeu de distances, de mise à distance.

Quelle distinction faites-vous entre des pièces plutôt abstraites telles que La Centrifugeuse et Exhalaisons, et les autres plus réalistes, celles qui font place à la parole ?

La différence s'établit sur la présence ou non de texte, mais il y a toujours une présence humaine, un narrateur ou une narratrice qui parfois se tait. Si la personne ne dit rien on l'entend quand même à travers des bruits de bouche, une respiration, un toussotement -ce qui s'exhale de manière non consciente et qui n'est pas de l'ordre du discours, du langage, ni de l'expression, simplement de l'ordre de la présence. En ce sens, ce ne sont pas des pièces abstraites mais plutôt muettes, où les mots ne sont pas là pour donner une indication.

Les paroles que vous mettez en scène sont toujours dégagées de tout référent social, politique, économique, temporel. Qu'est-ce qui motive cette décontextualisation ?

Il y a des mots en effet comme « CAC 40 » ou « George Bush » par exemple qui ne figurent pas dans mon travail. Je travaille avec des gens qui me sont proches. Ce que j'enlève d'une manière générale concerne je crois avant tout ce qui pourrait renvoyer à nos liens amicaux ou familiaux. Mes pièces

existent hors de l'actualité et hors des actualités des uns et des autres. Si mon travail consiste à conjuguer les temps, l'aujourd'hui m'intéresse, mais ce qui m'intéresse avant tout dans le présent c'est le présent de l'indicatif, un mode qui signifie maintenant et toujours, « tout le temps ».

Le cheminement d'une pensée que vous évoquiez tout à l'heure, cet espace mental qui s'ouvre à partir des situations que vous dressez et que chaque auditeur continue de construire selon sa propre histoire, est un phénomène, une activité, qui ne pourrait avoir lieu je crois en la présence de certains mots. Car l'auditeur y ferait converger un ensemble de références qui ne lui appartiennent pas, qui appartiennent aux média. Les mots que vous utilisez sont libres, ils autorisent toutes les projections. Comment choisissez-vous les titres de vos pièces ?

Le choix du titre est une partie du travail que j'aime beaucoup. Il arrive toujours après que la pièce soit réalisée. Le titre apparaît le plus souvent de lui-même. Lorsque je dois le chercher c'est un travail qui peut durer longtemps. Je m'aperçois que les titres, comme les mots de mes pièces, appartiennent à un certain type de vocabulaire, et j'ai l'impression que certains mots n'apparaîtront jamais. J'aime quand le titre est rond ou qu'il ressemble à un dé qui puisse se retourner dans tous les sens et tomber sur une face différente.

Que signifie Exhalaisons ?

C'est ce qui transpire d'un corps. Il s'agissait pour moi avec cette pièce de rendre présents ces gens qui parfois se taisent, donc d'utiliser les sons de leur corps tels qu'une respiration, un bruit de bouche. C'est une vapeur sonore qui s'exhale, présente lors de tout échange mais absente de toute transcription. Cette pièce participe d'une réflexion vis à vis des arts visuels, comme la photographie et le cinéma. On peut filmer un corps immobile. On ne peut pas enregistrer un corps inerte. On ne peut en fin de compte enregistrer que des corps en mouvement, des corps qui sont en vie. Il y a comme ça tout un domaine de choses que je ne pourrais jamais aborder de front. Le biais d'*Exhalaison* c'est cette inertie du corps, sans passer par des mots ou un vocabulaire qui la décrivent.

Qu'est-ce qui motive la présence d'une musique dans une pièce ?

La musique prend souvent le relais de ce qui est de l'ordre de l'affect. Elle autorise d'une certaine manière l'intellect à faire une pause. Elle peut correspondre à un silence, qui se donne à entendre et amène autre chose. Elle repose la lecture. Quand on lit, on lève parfois les yeux tout en restant dans la même tension. Comment faire en sorte que l'auditeur soit toujours présent sans avoir à lui donner de nouvelles informations ?

Nombre de vos pièces se présentent comme des petites histoires. Vous aimez les histoires ?

Ce sont des récits, parce qu'il s'agit en premier lieu de paroles. Les personnes qui parlent ont quelque chose derrière elles dont elles deviennent le narrateur. Ce différé m'intéresse car c'est là que les choses se transforment en langage, qu'elles passent par le filtre d'une pensée qui les raccourcit, les distand, les met en perspective ou en valeur. C'est un jeu de fabrication qui est l'équivalent de ce que je fais au montage et à l'enregistrement. Le direct de mes pièces est celui d'une pensée qui s'énonce, d'une forme en train de se créer sous nos oreilles.

Dominique Petitgand **interview with Yvane Chapuis** **2001**

in catalogue Textes/sons – Texts/sounds, gb agency, Paris
translated by Simon Pleasance

Yvane Chapuis : *You use several methods to disseminate your work, ranging from CDs to concerts, by way of installations and broadcasts in the dark which have to do with cinema conditions. Does each piece you produce call for a specific method of dissemination/diffusion?*

Dominique Petitgand : No, there are several ways of getting a piece across. On the other hand, a piece may change in terms of how long it lasts and what its format is; the relationship with silence may also be different, depending on the method of diffusion I choose. I'm attaching more and more importance to silence, the nature of silence, and the period of time it lasts. Silence is perceived in different ways based on the listening method. The device of waiting, expectation and surprise varies, depending on whether there are one or more people listening, and whether they are sitting in the dark, or alone and motionless, or in motion in a given space. For each one of my pieces, the variation of the listening arrangement has an effect on the way it is received; it alters its perception and increases the range of its resonance. For example, a particular arrangement will tend to emphasize or enhance the cinematographic or literary dimension of a piece, while another kind of arrangement will make it more musical.

What do you give priority to when you're choosing a particular method of dissemination/diffusion?

The way my work is disseminated/diffused is determined above all by a context. If an event is involved, the diffusion will be a public and collective broadcast; if an exhibition is involved, it'll be an installation. For a given piece, I think about the appropriate listening device--the number of loudspeakers, the way they are positioned, the way the sound plays with the space. In some instances, this can be provided by the venue, and the way people have access to it, and visit it.

Your work regularly appears in places earmarked for the plastic and visual arts. What relationship do you have with the work as object?

I feel more at ease with notions of time, length of time, sequence, way of looking or seeing, on screen and off. It's a vocabulary associated with music and even more so with film. I wander around among this kind of notion. For example, the notion of solid and void tallies with the link that's set up with the silence that follows or precedes a sound fragment. The passage of time is quintessential, and then some, for any perception of my pieces. Space appears as a medium of resonance and listening for those things that develop in time. I'm not involved in static connections, nor in moveable ones, either. It's something mental. The quest for a form has to do with perception, with what happens in the heads of those listening. I don't get the feeling I'm making an object. Rather, I trigger mental perceptions, things to do with reflection, thought, memory and imagination. My work has more to do with the phenomenon than with the object.

Your pieces have on several occasions been described as "imageless film" ; they work like projection motors for the listener. In this sense, they are decidedly anti-spectacular. This anti-spectacularization, associated with the mental activity perforce entailed by listening to them, is all the more real because

the listener is not always in the presence of a single work but of a series of works, otherwise put, of a work or research that is developing and unfolding. What's more, one of the methods of diffusion you sometimes come up with involves consulting acoustic documentation.

I work on words. I record people talking. My method consists, in a way, in taking people at their word, based on what they say. I more or less steer them, it's a mixture of improvisation and directing actors. The itinerary of a thought, be it the thought of the listener, well ahead of this latter, the thought of the person I'm recording, is the very stuff of my work. From recording to diffusion or broadcasting, it's the same thing coming around. So the place of the listener is already present at the recording. Furthermore, the machines I use are instruments for looking, and, from a technical angle, there's always a certain distance between the mike and the source of the sound. There's always distance and life, space between things.

Could you talk more specifically about this idea whereby the place of the listener is present at the recording?

The place of the listener, needless to say, provides structure for each one of my pieces. The person who's present at the recording is me, special listener, I cut, construct and direct things live, I have an influence on flows.

What's striking, when listening to each of your pieces, is the perception of a spatial construction, based on what's there to hear. This, in particular, is precisely where your work becomes visual. This construction is developed on several levels, there's something akin to an interaction of different spaces and fields or screens, but this does not, strictly speaking, tally with the field or screen/counter-screen/offscreen of film, because the connection between these different spaces is simultaneous. There's a space peculiar to the situation of the recording which incorporates the person who's talking and the person who's listening--you, it just so happens. The listener instantly sizes up this space and, in so doing, probably because he can't see you, he sizes up the distance separating him from you. And then there's the space or spaces which are developed, which unfold, within what the voice or voices are recounting.

Things are put into perspective. It's this perspectival factor that interests me. My work involves making things perceptible, it's an interplay of distances, and creating distance.

*What distinction do you make between somewhat abstract pieces such as *La Centrifugeuse* and *Exhalaisons*, and other more realist works, which make room for the word?*

The difference is created over the presence or otherwise of words, but there's always a human presence, a narrator of either gender who sometimes doesn't say anything. If the person doesn't say anything, you still hear him or her by way of oral noises, an intake of breath, a slight cough. What is exhaled in an unconscious way, which doesn't have anything to do with speech, or language, or expression, just presence. In this sense, the pieces aren't so much abstract as silent. In them, the words aren't there to offer a hint or clue.

The words that you introduce and stage are invariably detached from any kind of social, political, economic and temporal referent. What lies behind this decontextualization?

There are actually words like "CAC 40" or "Dow Jones", and "George Bush", for example, which don't feature in my work. I work with people who are close to me. What I take, in a general way, has to do, I

think, above all with what might refer to our bonds of friendship or family. My pieces exist beyond what is actual or topical, and outside the topicalities of people. If my work consists in conjugating different times, today interests me, but what interests me most of all in the present is the indicative present, a tense that signifies “now” and “always”.

The itinerary of a thought, which you were talking about just now, that mental space that opens up from the situations that you set up, and which every listener goes on constructing in accordance with his or her own (hi)story, is a phenomenon, an activity, which, I believe, could not take place in the presence of certain words.

For in them the listener brings together, convergence-like, a series of references which don't belong to him--they belong to the media. The words you use are free, they authorize every kind of projection. How do you choose the titles of your pieces?

The choice of a title is part of the work I'm very fond of. It always happens once the piece has been finished. The title usually appears under its own steam. When I have to seek it out, this is a job that can be quite lengthy. I realize that the titles, like the words of my pieces, belong to a certain type of vocabulary, and I get the impression that some words will never belong, never be right. I like it when the title is round, and when it looks like a die that can be turned in every direction and topple on to a different side.

What does Exhalaisons mean?

It's what comes out of a body. For, me, with this piece, it was a matter of giving presence to those people who sometimes don't say anything, so it was a question of using the sounds of their bodies, like a breath, or a noise made by their mouth. It's an acoustic vapour that is exhaled, present throughout the exchange but not in any transcription. This piece is part of a line of thinking about the visual arts, like photography and film. It's possible to film a motionless body. You can't record an inert body. In fact you can only record bodies in motion, bodies which are alive. Accordingly, there's a whole raft of things that I shall never be able to broach head-on. The angle of Exhalaisons is this inertia of the body, without proceeding by way of words or a vocabulary describing the inertia.

What lies behind the presence of music in a piece?

Music often takes up the slack where affect has left off. It authorizes a certain type of intellect to take a break. It may tally with a silence, offered up to be heard, and leading to something else. It relaxes the reading. When you read, you sometimes look up, but stay in the same tension. How are you to have the listener still present without having to give him or her new information?

Many of your pieces are presented as little tales. Do you like stories?

They are narratives or tales, because first and foremost they involve words. The people who talk have something behind them, for which they become the narrator. This deferral interests me because this is precisely where things turn into language, where they pass through the filter of a thought that abbreviates them, distances them, and puts them in perspective or highlights them. It's a play of manufacture which is the equivalent of what I do in the editing and recording. The live factor in my pieces is the factor involving a thought that is declared, and a form in the process of being created before our ears.