

# Dominique Petitgand

## *Notes*

2004/2009

*in catalogue Installations (documents), éditions MF, Paris, 2009*

français/anglais

traduction en anglais Jean-Charles Beaumont

### *intention*

Ça ne m'est encore jamais arrivé de réaliser une pièce qui soit la mise en forme d'une intention préalable, d'un sujet que j'aurais souhaité traiter et dont j'aurais cherché la meilleure illustration, d'une idée ou d'une opinion que j'aurais voulu défendre ou développer, d'un sentiment que j'aurais aimé exprimer. Je n'ai jamais rien fait dans cet ordre.

### *écoute*

Au départ, à chaque étape, l'écoute. Je peux dire : je travaille principalement l'écoute (par opposition à : travailler le son). La saisie, les approches, les réceptions, les résonances.

### *les deux temps*

Le premier temps est celui des enregistrements et des montages, de la recherche d'une forme et d'une dramaturgie. Une fois l'oeuvre sonore finie (en stéréo la plupart du temps), elle reste en réserve, en attente d'une présentation.

Le deuxième temps est de celui de la présentation. Le contexte et le support (installation, écoute publique ou édition) m'incitent à choisir un format, à préciser un dispositif de diffusion des sons (mono, stéréo ou multipiste) et un mode d'écoute spécifiques. Il s'agit alors de déplier l'oeuvre, de la tendre (comme l'on fait d'un élastique) à la mesure des supports et des espaces.

Le premier temps requiert un certain isolement. Il y est important pour moi de travailler en dehors de toute échéance. Je ne peux jamais

déterminer à l'avance le temps que me prendra la réalisation d'une nouvelle pièce. J'ai donc besoin d'un temps indéfini, déconnecté, sans butée, ni connexion avec le calendrier des expositions ou des diffusions. Je ne souhaite pas que la temporalité des sollicitations et des circonstances exerce à ce moment-là une influence. Et je refuse de faire entendre quelque chose qui n'a pas pu aller au bout d'une certaine réflexion, dont la maturation a été court-circuitée, précipitée par l'échéance.

Le deuxième temps, lui, au contraire, se nourrit de tout. Je dois alors prendre en considération toutes les contingences, tous les facteurs déterminants et les détails liés à la présentation de l'oeuvre. N'ayant plus à réfléchir à la forme et au montage de l'oeuvre choisie, je peux me concentrer sur son mode d'apparition, sur la façon dont elle va se faire entendre.

### *écoutes domestiques*

En adoptant les cds, je me suis mis à écouter différemment les musiques et les chansons que j'aime. Avec les vinyles, c'étaient des morceaux plutôt courts, qui se succédaient, autonomes. Les silences entre (comme séparations) remettant à chaque arrêt l'écoute à zéro et la préparant pour le numéro suivant. Avec les cds, ce sont des plages plus longues, les silences alors remplissant les vides, faisant lien, unissant les parties d'un tout.

Ce changement de support a modifié mes achats et conditionné mes comportements. Je suis passé du tac-tac-tac au flux continu, d'une approche plutôt frivole (les pochettes influençant souvent l'achat d'un vinyle) à une écoute domestique s'apparentant (je m'en aperçois maintenant) à ce que je développe avec mes propres installations sonores : les mécanismes d'approche et d'accoutumance induits par la façon dont les sons se déploient, apparaissent, s'absentent et refont surface. Laisant à la dilution ambiante le soin de produire chez l'auditeur transports soudains et attachements progressifs.

L'auditeur de mes expositions ressemble à l'auditeur que je suis chez moi. Cheminant dans l'installation par son corps et sa pensée (dans son quant-à-soi), il peut faire l'expérience de ce qui opère lors de mes écoutes domestiques.

### *squelette*

Les photos de mes installations représentent des espaces vides avec des haut-parleurs. Sur socles, fixés au mur ou posés au sol. Voir l'espace, le nombre, la disposition et le mode d'accroche ou d'appui des haut-parleurs, c'est déjà percevoir un premier élément de l'installation : son squelette.

Mes dessins / schémas aussi, s'y dévoile une intention spatiale.

### *mes installations*

Chacune de mes installations est le produit d'une écoute et d'une réflexion spécifiques liées aux contraintes et possibilités des lieux investis. Par ailleurs, ce que je choisis de diffuser est une adaptation d'une de mes pièces préexistantes (remixée, dépliée, redéployée). Pièce qui peut être, en d'autres occasions, modifiée à nouveau pour être entendue d'une autre façon : sur disque, lors d'un concert, ou même pour une autre installation, selon un dispositif différent.

Ces dispositifs d'apparition, de diffusion des sons (le nombre et l'emplacement des haut-parleurs, la durée des silences, les volumes sonores respectifs et les hiérarchies des mélanges ainsi produits), sont conçus pour être au service des pièces sonores présentées, de leurs enjeux propres. Ils en proposent des modalités d'écoute en résonance avec l'architecture : l'agencement des espaces, leurs formes, leurs dimensions, leurs acoustiques propres, leurs fonctions parfois.

Chaque installation est une proposition faite au visiteur : c'est à lui de construire son écoute. L'espace et la pièce sonore diffusée agissant alors comme les deux pôles déclencheurs de son expérience.

### *le lieu*

J'interviens dans des lieux que je vide.

L'espace est pris en compte, il continue d'exister. Il est matériel et devient support pour l'écoute. Ce qu'on y voit et entend, même par-delà les fenêtres et les murs, n'est pas nié ni gommé et s'intègre dans les creux de l'oeuvre (les silences comme cadrages sur les alentours) ou par addition (couches sur couches).

### *acoustiques*

Les sols, la surface des murs, les plafonds.

Je choisis les espaces résonnants, brillants, pour y diffuser les musiques, les bruits et les voix hors langage (appels, cris, chants). Les sons, dont la source n'est pas précisément localisée, qui cognent et rebondissent sur les surfaces, en dessinant un volume, souterrain ou aérien. Fond, lointain, écho.

Je choisis les espaces feutrés, mats, pour les paroles, figures proches, à hauteur d'oreille, localisées, points.

Puis il s'agit de créer des perspectives entre des champs et des points, de faire entendre les distances entre des sons lointains et une voix proche (qui échangent leurs rôles quand le visiteur se déplace), entre un fond et une figure, un écho et une parole.

### *format*

Le nombre de haut-parleur est fonction de la pièce sonore présentée. Ce nombre correspond à son "format". Il est logiquement induit, d'une part, par les possibilités offertes par le lieu, d'autre part, par le nombre d'éléments sonores dialectiquement en présence. Coïncidences et tensions entre la découpe et la structure du lieu et celles de la pièce sonore présentée.

### *accroche*

Pour les voix : haut-parleurs sur socle, à hauteur d'oreille et à quelque distance des murs. Autour desquels on tourne.

Pour les autres sons, bruits, musiques : haut-parleurs fixés aux murs, au plafond, posés au sol ou cachés. Comme s'ils faisaient partie de l'architecture : un volume qui nous contient.

### *neutre*

Couleurs de la moquette et des socles, visibilité ou non des câbles, aspect de la lumière : parfois des difficultés à choisir.

Seule certitude : aller dans le sens du neutre (qui n'existe pas).

### *approches*

L'oeuvre, approchée par cadrages et paliers (les multiples points d'écoute, la découpe et l'éparpillement des sons dans le temps et dans l'espace) ne laisse entr'apercevoir son intégrité qu'une fois reconstituée mentalement chez l'auditeur.

Comme une ligne qu'on visualise après en avoir relié les pointillés (les installations avec une seule voix et les silences, présentes en même temps qu'absentes, selon l'attention que l'auditeur lui accorde).

Comme une montagne dont on ne découvre qu'au sommet la symétrie des deux versants (les installations avec deux voix ou deux sons, une voix et un son : deux termes en opposition).

Comme un immeuble dont on comprend l'agencement des parties après en avoir soi-même dessiné le plan (les pièces avec plusieurs couches).

### *casque*

L'espace est un support pour l'écoute. Il y a cette relation à trois : oeuvre / espace / auditeur. Je n'aime pas utiliser de casque.

Pour travailler : au montage, je souhaite écouter directement sur haut-parleurs, que les sons se mélangent à mon environnement, qu'ils respirent, qu'ils résonnent.

Pour diffuser une oeuvre : utiliser un casque, c'est instaurer la défaite de l'espace, sa négation, c'est-à-dire : une non-installation. L'espace n'y joue aucun rôle, la pièce sonore ne s'y déploie pas, elle est autocentrée, non diffusée, comme un échantillon en réserve.

Exceptions : les casques dits « ouverts » qui, à la différence des casques dits "fermés", permettent d'entendre aussi ce que produit l'alentour, et permet à l'auditeur de mixer en lui-même l'oeuvre avec les sons environnants. L'espace reprend alors ses droits. L'alentour peut être un fond, un à-côté ou le deuxième terme d'un dialogue intérieur - extérieur.

### *autrui*

C'est l'altérité la plus forte que je cherche à creuser quand j'enregistre les gens qui me sont proches. Donner une figure à cette altérité, incarnée en résistance dans ce qui nous touche le plus. Et travailler tous les écarts possibles. Entre l'autre et moi, entre soi et soi. Entre la pensée et les mots, entre les mots et la voix.

### *binôme*

Chaque parole à mi-chemin, entre les mots et la voix, entre le récit et l'acte de l'énonciation. D'un côté le langage (les phrases), de l'autre le corps (le souffle). Vocabulaire / poumon.

### *direct / indirect*

Les deux notions cohabitent en permanence.

L'indirect de toute parole, qui vient d'un écart (temporel : il s'est passé un temps, on peut à présent raconter, ou spatial : s'isoler ou se mettre sur le côté pour témoigner), l'écart nécessaire à tout récit.

Et en même temps, le direct de toute énonciation, de tout enregistrement. Parce que c'est du son, chaque parole est un geste, saisi en train de se faire.

### *fond / figure*

Soustraction : isoler la figure du fond, détacher la voix du lieu des enregistrements (dans la mesure de l'audible).

L'auditeur entend « mes » voix comme il les percevrait mentalement : détachées de leur décor, hors contexte, comme flottant dans le vide. C'est ainsi que des voix, en général, nous sont présentes en pensée : pour elles-mêmes, sans le fond derrière, sans résonance.

Cette dimension mentale est une construction et nécessite un artifice. Parce que le micro, à l'enregistrement, ne va pas aller directement, de lui-même vers cette forme de représentation (il a tendance, au contraire, à tout prendre, tout saisir au même niveau, froidement, sans distinction, fond, figure, détails, à-côtés, alentour, environnement).

### *voix off*

Toutes mes voix sont (comme) des voix off de cinéma. Des instances narratrices, venues de nulle part, sans lieu. Sans espace autour et sans résonances acoustiques (à l'enregistrement), mates. Des voix intérieures que l'auditeur fait siennes.

Exceptions : les chants, les sifflements, les cris, les appels. Toutes ces voix sans paroles, ou inintelligibles, dont on entend la provenance et la résonance (l'espace autour).

### *distances*

Lorsque j'enregistre quelqu'un, je réduis au maximum la distance, en rapprochant le plus près possible le micro de sa bouche (la voix au plus proche), je minimise le bruit de fond et l'envoie souffler à la périphérie (au-delà du seuil perceptible). Cette proximité (qui fait entendre grain, respirations et exhalaisons) comme pôle opposé, en regard des arbitraires du montage, de la distance des mots, de l'absence des informations documentaires, des lacunes du récit.

Pour un bruit, c'est différent, je vais plutôt enregistrer la distance qui me sépare de sa source.

Autre distance : celle qui m'est nécessaire pour travailler aux montages. Le temps qui fabrique l'oubli. Oublier le contexte des enregistrements et de mes projections, pour être disponible à ce qui s'y passe réellement, non ce que je crois y avoir mis.

Ce temps, non assujéti aux contingences, autonome, égoïste.

### *neutre encore*

Je ne peux obtenir une forme de neutralité qu'en étant lacunaire. Par la soustraction, les vides, les manques.

Je veux dire par là que je ne peux pas intervenir sur la diction des protagonistes, leur jeu. Je ne peux aplatir leurs voix, les rendre atonales. Leur expression est empreinte d'une vivacité, d'une spontanéité que je ne veux pas contrarier pendant l'enregistrement et que je ne peux altérer au montage. La neutralité doit se travailler ailleurs.

### *le ton*

Une phrase qui n'est pas dite dans le même ton que les autres ne peut faire partie du montage que je suis en train de faire. Sur papier, tout fonctionne : les mots enregistrés (que j'ai transcrits sur cahier) m'intéressent, ils pourraient faire basculer le récit dans une direction qui me plaît mais le son lui-même, quand je fais un retour rapide à l'enregistrement, ne va pas. Le mauvais ton stopperait la tension et réduirait la pièce à pas grand-chose : une succession de bribes, non le fil tendu que je cherche.

### *à propos de voix blanche*

Ce qu'il y a en nous (la vie bouleversante) utilise le corps et s'exprime par la voix blanche. Ce qui se joue en nous, nous ronge ou nous inquiète, n'apparaît pas dans les mots et blanchit la voix.

La voix blanche, c'est parler sans mettre de forme, dire sans penser à la façon dont on dit ce qu'on dit, quand ce qui sort, sort de la bouche sans passer par la case « interprétation ».

La voix blanche, c'est la voix de l'après, après l'émotion extrême, quand on n'est plus (apparemment) dans la formulation mais en connexion avec soi-même. C'est la sérénité retrouvée d'après choc, la voix totalement portée par une frayeur qui s'est apaisée, la tranquillité intérieure quand on a frôlé le chaos. C'est le contraste entre un bouleversement terrible et cette sérénité apparente. C'est la non-panique (on pourrait choisir la panique, on choisit la voix blanche).

Quand quelque chose en nous prend le dessus, se saisit des manettes, tempore et dirige notre expression (en pilotage automatique), les mots qui viennent sont les plus justes, et la voix est blanche.

La voix blanche est une forme. C'est principalement la forme que je travaille (mes pièces sont des armoires à voix blanches). La voix blanche peut être enregistrée, stoppée, reprise, et creusée par les silences.

La voix blanche est accidentée, elle n'est pas monocorde ou atonale, elle n'exclut pas le chant, le rire, le relief des phrases, l'expression. Entendue, elle rend tout potentiellement tragique ou étrange, en tout cas inconfortable, parce qu'indéfini et tremblant.

### *lexique*

Parce que le son est toujours un flux (un temps qui dure), il s'agit, pour moi, en premier lieu, d'interrompre ce flux, de stopper ce temps. Les silences sont des arrêts momentanés, des pauses. Ces silences, qui précèdent et suivent chaque son, sectionnent une continuité et créent des fragments autonomes (comme les tranches d'un saucisson).

Élaborer un lexique, première étape pour l'écriture.

### *pointillés*

Interrompre les sons, fragmenter un enregistrement, comme on déchire les bouts de persil, qu'on éparpille pour en libérer la saveur.

### *hors champ*

En l'absence d'image, tous les sons peuvent être considérés hors champ, toutes les voix, off.

L'idée de hors champ, ce peut être aussi, à l'intérieur même d'une pièce sonore, tout ce qu'on ne perçoit pas. En premier lieu, les silences.

### *silence*

Le silence est la place que je laisse à l'auditeur. C'est un espace dans lequel je n'interviens pas, un blanc. Chaque pièce sonore est structurée par les silences, par ce qui n'est pas "son", et se construit autour de ce vide.

### *solo*

Toute chose ne peut jamais être seule, elle cohabite avec l'idée de son absence.

### *perte*

Le sentiment de perte, appliqué à chaque protagoniste.

Ce sont mes soustractions.

Par le montage cut (coupe sèche) qui interrompt la parole (la phrase suspendue au-dessus du vide, au plus strict bord de la falaise) et le silence qui s'ensuit. Par le dispositif d'enregistrement des voix (figures détournées qui flottent sans fond, sans décor) et de leur diffusion (la non-visibilité des corps).

Ce sentiment sera ressenti d'autant plus fort par l'auditeur, que celui-ci aura chéri et suivi ceux qu'il n'entend plus (donner pour reprendre).

### *bascule*

Que l'auditeur ressente le plus fortement le sentiment de la perte subite. Cet instant précis de basculement où, d'abord accroché par le familier et perturbé soudain, il se dit : « je suis perdu ».

Mais surtout ne pas laisser perdurer en lui cette impression. Il risquerait de perdre pied, de sortir de son écoute, de patauger, de s'ennuyer. Il s'agit d'arriver à ce qu'à chaque instant de son écoute, il se produise en lui ce basculement, de le maintenir en permanence sur ce seuil, au bord.

### *l'enchaînement*

Au montage, le nouvel enchaînement des paroles (phrases et respirations). Une temporalité qui mime le présent (quelque chose en train de se passer et dont nous sommes témoins), et qui est un continu illusoire.

### *l'enchâssement*

Chaque nouvelle voix fait apparaître un nouveau personnage, qui met à distance le récit d'un autre et le contient.

### *répétition*

La répétition obsédante d'un motif.

Au bout d'un moment, déboussolé, on ne peut dire, alors qu'on a la nette impression que cela évolue, si c'est ce qu'on écoute qui se modifie ou si c'est notre écoute qui se déplace ou change de focale.

### *rythme*

Il y a d'un côté les musiques du coeur (qui sont une pulsation), et de l'autre, les musiques des poumons (une respiration).

La majorité de mes atmosphères musicales, horizontales et linéaires, se situent dans la deuxième catégorie : souffles avec montées, puis descentes. Musiques horlogères. Les battements à espacements réguliers font office de piliers et figurent le temps : scansion, chronomètre.

### *accompagner*

Passer du temps avec.

### *ressemblances*

Deux façons d'agir avec les choses qui se ressemblent.

Les mettre côte à côte : les différences véritables apparaissant dans la contiguïté. Ou les éloigner et leur assigner la même position dans différents ensembles.

### *différences*

La similarité. Dans un premier temps, rechercher les ressemblances, les points communs, utiliser un même langage, aménager une plateforme pour commencer à dialoguer. Ce qui rassemble.

La singularité. Dans un deuxième temps, comparer, faire ressortir les différences, renvoyer dos-à-dos. Ce qui sépare.

### *arbitraire*

Pour choisir au montage la bonne durée d'un silence (l'écart qui sépare deux fragments, phrases ou sons), il me faut simplement l'éprouver : j'écoute le passage, je ne calcule rien, je me laisse vivre, ne retiens pas ma respiration, au contraire, je m'en sers. Le cycle des inspirations / expirations comme outil, comme mesure.

Par extension : les rythmes, la durée des cycles, les suspensions, les reprises. La table de montage, et son compteur qui défile, sous la dictée de mes poumons.

### *différentes temporalités*

Le récit. Les pièces linéaires, qui ont un début et une fin : cela avance, part d'un point A, arrive à un point B.

Et le surplace. Les pièces cycliques, qui butent, avec l'idée intégrée de la boucle et singent l'infini. Entrées et sorties de l'auditeur, de son attention, sans incidence.

### *les présents*

Le présent du récit, d'une action, de ce qui s'est passé soudain.

Le présent de ce qui arrive un nombre infini de fois, celui de l'habitude.

Le présent neutre, intemporel.

Le présent de l'enregistrement, l'énonciation en direct.

### *volume*

Montage et mixage s'associent : trouver la place et la fonction d'un élément dans un ensemble, c'est en même temps en déterminer son volume sonore.

### *format encore*

Résister à la forme courte. J'ai toujours voulu faire long, mais n'y arrive pas.

### *miniature*

Tout passage même très court ou apparemment creux (un moment de transition qui pourrait passer inaperçu) en possédant un titre, est promu au statut d'oeuvre. Sa construction s'affirme, se révèle à l'auditeur qui, prenant argent comptant, lui accorde toute son attention.

### *titre*

Toute discipline artistique, excepté les arts plastiques, demande à chaque auteur de donner un titre à son oeuvre. On n'a jamais vu un livre, un film, une chanson s'intituler : « Sans titre ».

Mes titres sont souvent des cadrages : j'isole une phrase, et cela devient titre. J'éprouve davantage de difficulté à trouver le titre d'une pièce sans paroles (les pièces muettes, les atmosphères musicales).

### *documentaire*

L'adjectif, pas le genre. Le genre documentaire possède une histoire, des conventions à respecter (doit y figurer un minimum d'informations pour situer les personnes, les lieux, les événements) et des devoirs (l'auteur doit affirmer une position) qui ne sont pas les miens.

L'adjectif « documentaire », lui, spécifie le mode de saisie : l'enregistrement. Toute captation est un document.

### *au bord*

Position spatiale et temporelle qui me caractérise. À la lisière, juste à côté, en périphérie (entre telle ou telle chose, tel ou tel champ). Sur le point de, juste avant de, au bord de tout.

### *fiction*

La fiction au travail, comme activité figurante, mémorisante, imaginante. Qui se nourrit des amorces, fins et failles du récit et comble les vides.

Toutes mes pièces sont des fictions possibles pour l'auditeur. Elles s'arrêtent au seuil de cette activité mentale, comme des éponges déshydratées (qu'il faut passer sous le robinet pour les voir se gonfler). À chaque auditeur de les faire basculer et s'épanouir dans une fiction.

À la différence des éponges comprimées, qui toutes, une fois sous l'eau, prennent le même aspect (celui que le fabricant a, par son opération, programmé), chaque fiction s'épanouit de façon singulière (propre à chaque auditeur, à chaque écoute) et plurielle (sans fin ni clef).

### *récits*

Mes récits ne sont pas des « images » pour l'auditeur, qu'ils excluraient alors (comme une image exclue son spectateur en le tenant à distance). Ils mettent, au contraire, en route chez lui une activité pensante et affectée qui l'intègre. Chaque mot prononcé, chaque son, comme une main qui vient prendre littéralement l'auditeur pour l'y mettre dedans.

### *la langue*

Un séjour à l'étranger me confirme dans mon intuition que je ne peux pas enregistrer quelqu'un dont je ne partage pas totalement la langue. La musicalité des voix ? Peut-être, mais connaître le sens exact des paroles m'est nécessaire pour pouvoir en soustraire ce que je souhaite ne pas garder dans les montages.

Comprendre d'abord pour maîtriser les termes et les mécanismes de l'énigme à construire, les ambivalences, les échos lointains derrière chaque mot. Un discours dont je ne connais pas la langue devient musique pour moi, seulement pour moi. Pas pour certains auditeurs qui sont, eux, familiers avec cette langue

### *traductions*

Mes pièces sont en français. Pour les présenter dans un pays non-francophone, je réalise des traductions, des versions bilingues.

Mes traductions orales (par l'ajout d'une voix qui s'insère dans les trous du récit, perroquet distancié de la voix en français) se font en style indirect (« elle dit que..., répète que..., se demande si... »), deviennent commentaires, arbitraires, subjectifs, non définitifs (une traduction d'un jour, n'empêche pas d'autres de se faire une autre fois). Elles viennent après, ce sont des additions circonstanciées (au contexte d'une présentation) et particulières (à chaque pièce).

Le style indirect et le présent de chaque traduction enregistrée (à la différence de mes autres enregistrements, qui cherchent, eux, à éloigner toute référence au contexte), désignent chaque traducteur comme commentateur des actions, non comme protagoniste du récit. Au théâtre, ces intervenants ne seraient pas sur scène mais dans la salle, parmi les auditeurs.

Les distances s'inversent lors de la présentation publique : sur place, proche et lointain échangent leurs statuts. Les visiteurs autochtones au plus près des traducteurs et des mots prononcés dans leur langue et à distance des protagonistes qui parlent en français.

Les deux langues en cohabitation (qui connaît l'une, écoute l'autre d'une oreille musicale). Et le privilège des personnes bilingues (de part et d'autre de la frontière).

### *commentaire*

Traduire n'est pas seulement permettre la compréhension (*a minima*) des paroles entendues, il s'agit d'intégrer à la pièce elle-même, son commentaire, ajouter une couche, déporter le sens, rebondir sur le trouble, l'absence de ce qui n'est pas donné (les histoires en creux, l'indéfini des propos). La traduction comme première lecture (à chaud) de la pièce, les traducteurs comme premiers auditeurs.

### *sous-titres*

Cette co-présence des langues, construite lors d'un nouveau montage, instaure de fait une relation entre deux termes. Certaines pièces qui ont déjà ce type de tension binaire comme principe, ne peuvent accueillir en leur montage un troisième terme. Il me faut alors réaliser une version bilingue sous-titrée, sur écran vidéo.

La lecture des mots traduits, synchrones aux mots entendus, se produisant sur un autre plan, ne brouille pas ce qui se noue oralement et laisse le son tranquille. La distance est alors, spatiale. Les sous-titres sont diffusés sur un petit écran placé discrètement dans un coin ou sur le côté, que l'on aperçoit dans un second temps et que l'on peut lire ou ignorer. Musicalité et saisie du sens des mots s'échelonnent dans une approche progressive et plurielle.

### *transposition*

Ce qui opère dans le temps, lors d'une écoute linéaire type concert ou diffusion radio, qui avance en cheminant dans la durée (et que je règle moi-même par la succession des sons et les enchaînements), opère dorénavant dans l'espace lors des installations.

On passe d'une approche temporelle à une approche spatiale, d'une composition horizontale (les sons apparaissant les uns après les autres) à une composition verticale (les sons cohabitant dans des espaces contigus). « Après » y devient « à-côté » : c'est l'auditeur lui-même qui crée, par ses déplacements et ses multiples stations, en cheminant dans les différentes parties, la succession des événements.

### *quant-à-soi*

L'oeuvre n'existe pas tant qu'on ne l'écoute pas, tant qu'on ne lui prête pas attention. Le plus difficile : les écoutes en groupe. Le plus flagrant : pendant certains vernissages. Le brouhaha ambiant des conversations des non-auditeurs recouvre partiellement, parfois même totalement, les sons de l'installation. Il faut un silence général pour que l'oeuvre se révèle enfin (si elle n'a pas été conçue pour cette situation particulière). Elle est là, à-côté, seule dans son coin, en attente.

Je préfère, s'agissant d'une écoute en groupe, proposer une séance d'écoute de type concert, et non une installation, qui elle, s'adresse à des auditeurs isolés, se détachant de leur entourage.

### *les supports*

Les différents supports (installations, séances d'écoute, radio, éditions) et leurs relations spécifiques, voisines ou antagonistes, à l'auditeur, à l'espace, à la durée.

Mes installations durent plusieurs semaines. Elles s'adressent à une personne à la fois (peut-être accompagnée mais seule, dans son quant-à-soi), choisissant le moment de son entrée et de sa sortie (de la durée de son expérience et de celle de l'oeuvre, par extension), libre de ses mouvements et de ses stations. Le lieu est en pleine lumière (ambiante). L'écoute est dispersée, éparpillée.

Mes écoutes publiques (type concert, parfois nommées « diffusions sonores ») sont, elles, des événements d'un jour. Elles s'adressent à un auditoire rassemblé pour la circonstance, à une heure précise, c'est le rituel de la représentation (spectacle). Les séances ont un début, une fin, une durée programmée, identique pour tous. L'écoute y est frontale et stéréo (deux haut-parleurs face au public assis). Elles se déroulent dans le noir.

Il y a une périodicité des passages à la radio qui les rapproche de l'écoute répétée et insinuante d'une installation (vivre avec). Ce que j'aime à la radio, c'est l'idée d'une grille, d'une programmation récurrente, non la programmation unique qui l'assimilerait davantage au concert. La grille, les horaires de la journée, de la semaine, du mois.

Comme pour les éditions, le lieu de l'écoute radiophonique est un lieu domestique, les conditions sont particulières à chacun, choisies par chacun et le même dispositif technique sert à entendre des choses très différentes.

Contrairement au disque, l'auditeur ne choisit pas ce qu'il écoute à la radio. Il peut choisir à tout moment d'éteindre le poste, en sachant toutefois qu'il va rater quelque chose, pour toujours.

### *le noir*

Contrairement aux installations, mes séances d'écoutes publiques se passent dans le noir. Les auditeurs sont au coude à coude, chacun

isolé, au milieu des autres. C'est cet isolement au milieu des autres que le noir institue. Un isolement, une pudeur. Le noir m'est alors nécessaire, puisque je dois m'arranger avec un rituel imposé, auquel je ne réponds que par défaut : les personnages de mes histoires sont absents (on ne peut entendre que la trace de leurs paroles), je ne suis pas visible en tant que musicien ou performeur (je suis caché dans un coin pour régler la technique). Il n'y a donc ni théâtre ni concert, réellement. Le noir est une incidence qui trouble le rituel et permet l'écoute individuelle, sans repères et sans attente de ce que je ne propose pas.

Contrairement à d'autres, je n'y ai pas, par contre, envie ou besoin du noir absolu. Il ne s'agit pas d'une expérience totale, emprisonnante. Petit à petit la salle apparaît, le lieu se dévoile, s'ébroue (le temps que chaque oeil s'habitue).

### *télépathie*

Lors de ces écoutes publiques, les deux communautés face à face - les voix des protagonistes et les auditeurs assis - qui respirent, toussent, rient et s'ébrouent de part et d'autre. Leurs échanges télépathiques, décalés ou en réponse, à l'unisson parfois. La surdité momentanée de qui émet dans la salle quelque son personnel (comme lorsqu'on éternue et que notre conscience s'absente un fragment de seconde), et le doute alors, pour les autres auditeurs, quant à l'origine de ce qu'ils viennent d'entendre (« dans l'oeuvre ou dans la salle ? »). Le soupçon permanent qui interroge le statut de ce que l'on entend. Par extension, tout ce qu'on perçoit aux alentours de la salle (close mais présente au monde), le dehors et le lointain, cadrés et révélés par les silences, qui dialoguent à distance avec les sous-couches enregistrées et diffusées à l'intérieur.

### *les pièces muettes*

Les pièces avec voix mais sans texte sont mes pièces muettes. Ce sont les exhalaisons. Une voix, au premier plan, qui indique l'échelle : humaine. Quelque chose, qui n'est pas langage, se fait entendre d'un corps. La présence en pointillé de la voix (respirations, soupirs, toussotements et bruits divers) comme signe : quelqu'un est là, il est en train de lui arriver quelque chose, mais il ne parle pas.

Les prises de souffle au début de chaque phrase, à l'ouverture de la bouche, ne se font entendre qu'une fois isolées au montage, séparées des mots. Parce que les mots ont souvent le premier rôle et sollicitent en premier notre attention, leur absence peut révéler ce que cache notre langue.

### *se taire*

Dans le monde de mes pièces, où tout est parole, quand quelqu'un se tait, c'est qu'il se passe quelque chose d'anormal.

### *en creux*

Je ne peux faire entendre le monde dans son entier, seulement ce qui y est en mouvement, en action, animé, agité ou touché.

Parce que je réalise des pièces exclusivement sonores, je ne peux aborder frontalement pensée, souvenir, sommeil, inertie, disparition, absence, mort. Je ne peux aborder ces notions qu'indirectement, par la négative, par la bande. Je rejoins là ce que j'aimais dans les maths, le raisonnement par l'absurde : la démonstration qu'une chose est vraie quand on a démontré que son contraire ne peut l'être

### *mes écritures*

D'abord, la transcription des enregistrements. L'écoute des paroles enregistrées et la copie, sur cahier du lexique (au plus juste des sons), comme mémoire sur papier, repères archivés pour mes montages.

Puis, le schéma des assemblages, pour un montage en cours (une syntaxe qui se cherche). Les allers-retours, alors, de l'écrit au son (l'utilisation d'une phrase assujettie à sa nature sonore, à la vitesse, au relief de l'élocution).

Plus tard, une fois la pièce finie, la transcription des paroles dans leur continuité de montage. Représentation lacunaire de l'oeuvre sonore (absence de tout ce qui n'est pas texte : exhalaisons, bruits vocaux, correction des élisions) pour publication, catalogue. Les extraits des transcriptions deviennent visuels, éléments de communication. Les phrases sont des adresses.

Enfin, les notes, les entretiens, les commentaires, les textes à la périphérie des oeuvres. Là, ce sont mes mots, c'est moi qui parle, qui dis « je ».

# Notes

Translation Jean-Charles Beaumont, 2009

## *intention*

It has never happened to me before to make a piece which is the shaping of a preliminary intention, of a subject which I would have liked to tackle and for which I would have sought the best representation, of an idea or an opinion I would have liked to defend or develop, of a feeling I would have liked to express. I have never done such a thing.

## *listening*

At the beginning, at every single stage, the listening act. I can say: what I work most is the listening (as opposed to: working the sound). The capture, the approaches, the receptions, the resonances.

## *the two times*

The first time is the recording and editing, the quest for a shape and a story. Once the sound piece is achieved (in stereo most of the time), it is put on hold, waiting to be shown.

The second time is the show. The context and the medium (installation, public listening or publishing) prompt me to choose a format, to precise a sound diffusion device (mono, stereo or multitrack) and a specific mode of listening. Then the work is to be unfolded, to be tightened (as one would do with an elastic) according to the media and the spaces.

The first time requires some kind of isolation. It is important for me to be able to work without any deadline. I can never say beforehand how much time the making of a new piece will take. Therefore, I need some vague, disconnected time, with no end wall, unrelated to any exhibition or broadcasting schedule. At that very moment, I do not wish the temporality of requests and circumstances to exert any pressure on me. And I refuse to give anything to be listened to which

has not been followed through and thought out, whose gestation would have been shortened or rushed because of the deadline.

The second time, on the opposite, feeds on everything. Then all the contingencies, all the determining factors and details as to the way the piece is going to be shown must be taken into consideration. Since I no longer need to think out the shape and editing of the selected work, I can focus on its mode of appearance, on the way it is going to be heard.

### *listening at home*

By using CD's, I began to listen to the music and songs I like differently. With the LP's, the pieces which followed one another up in an autonomous way were rather short. The silences in between (like divisions) resetting the listening process at each stop and preparing it for the next track. With the cd's, the tracks are longer so the silences fill up what is empty by connecting the different parts of a whole.

The change of medium has modified my way of purchasing and conditioned my behaviour. I switched from the rat-a-tat to the ongoing flow, from a rather frivolous approach (the sleeves often influencing the purchase of an LP) to a listening at home close to (I now realize it) what I develop in my own sound installations: the approach and habit mechanisms resulting from the way sounds unfold, appear, disappear and reappear. It is up to the surrounding dilution to trigger sudden transports and progressive attachments in the listener.

The listener in my exhibitions looks like myself when I listen at home. Making his way through the installation with his body and his thought (in his own reserve), he can experience what is at work when I listen to music at home.

### *skeleton*

The photographs of my installations represent empty spaces with loudspeakers. Mounted on stands, hanging on walls or set up on the floor. To see the space, the number, the layout of the loudspeakers and the way they hang or they stand, is to already perceive a first element of the installation: its skeleton.

Also my drawings/sketches, a spatial intention is being revealed there.

### *my installations*

Each one of my installations is the result of a specific listening and reflection as to the constraints and possibilities of the utilized places. Besides, what I choose to diffuse is an arrangement of one of my former pieces (re-mixed, unfolded, uncoiled). A piece which on other

occasions can be modified again so it can be heard differently: on a record, during a concert performance, or even for another installation, with a different device.

Those sound diffusing and appearance devices (the number of loudspeakers and where they are set up, the duration of the silences, the respective sound volumes and the hierarchies of the resulting mixings) are designed to serve the sound pieces which are shown, to serve their own issues. They suggest listening modalities that echo the architecture: the layout of the spaces, their shapes, their sizes, their own acoustics, their functions sometimes.

The visitor is made a proposition by each installation: it is up to him to build up his own listening. As a result, the space and the emitted sound piece act as two triggers of his experience.

### *the place*

I intervene in the places I empty out.

The space is taken into account, it keeps on being. It is material and becomes a medium for the listening. What is being seen and heard there, even from beyond the windows and the walls, is neither denied nor erased and gets integrated into the hollow part of the piece (silences as a way to frame the surroundings) or through addition (one layer upon the next).

### *acoustics*

The floors, the surface of the walls, the ceilings

I choose resonant and bright spaces to diffuse the musics, noises and voices which do not belong to any language (calls, shoutings, songs). The sounds, whose source is not precisely localized, hit the surfaces and bounce against them and outline an aerial or underground volume. Background, distance, echo.

I choose mat and muffled spaces for the words and close figures, at ear level, localized, dots.

Then perspectives between fields and dots must be created; distances between distant sounds and a neighbouring voice (swapping their roles as the visitor moves), between a background and a figure, an echo and a spoken word must be heard.

### *format*

The number of loudspeakers depends upon the sound piece which is being shown. This number corresponds to its "format". It logically results, on the one hand, from the possibilities of the place and, on the

other hand, from the number of sound elements which are dialectically present. Coincidences and tensions between the division and structure of the place and of the sound piece being shown.

### *hanging*

For the voices: loudspeakers mounted on a stand, not far from the walls. One walks around them at ear level.

For the other sounds, noises, musics: loudspeakers hanging on the walls, from the ceilings, set up on the floor or concealed. As if they were part of the architecture: a volume that contains us.

### *neutral*

Colours of the carpets and of the stands, visibility (or not) of the cables, aspect of the light: difficult to choose sometimes.

Only certainty: aim at neutral (which does not exist).

### *approaches*

One can catch a glimpse of the integrity of the work, approached through stages and framings (the many listening spots, the division and scattering of the sounds through space and time) only when it is fully pieced back up together in the listener's mind.

Like a dotted line one can visualize only when it has been completed (installations with one voice only and silences, which can be either present or absent, according to the attention the listener pays to them).

Like a mountain whose symmetrical slopes are only discovered once we stand on the top of it (installations with two voices or two sounds, two terms which oppose one another).

Like a building whose layout is understood only once we have drawn its plan ourselves (pieces with multiple layers).

### *headset*

The space is a medium for the listening. There is this three-tiered relation: work / space / listener. I do not like to use a headset.

To work: while editing, I want to listen directly from the loudspeakers, I want the sounds to get mixed with my environment, I want them to breathe, to resound.

To diffuse a piece: to use a headset is to establish the failure of the space, its negation, that is to say: a non-installation. The space does not play any part there, the sound piece does not develop itself, it is self-centered, un-diffused, like some sample put on hold.

Exceptions: the so-called "open" headsets which, as opposed to the so-called "closed" headsets, also enable what the environment produces to be heard and allow the listener to mix with the surrounding sounds. Then, the space reasserts itself. The environment can be a background, something on the side or the second term of a dialogue between what is inside and what is outside.

*someone else*

What I look for when I record the people I feel close to is the strongest kind of otherness. Shaping this otherness, which is embodied in the form of a resistance with regard to what affects us most. And working all possible gaps. Between the other and myself, between oneself and oneself. Between thought and words, between words and voice.

*pair*

Each word taken half-way, between the words and the voice, between the narrative and the speech act. On the one hand, language (sentences), on the other hand the body (breathing). Vocabulary / lung.

*direct / indirect*

Both notions constantly cohabit.

What is indirect in any kind of word, which results from a gap (temporal: a time has passed, something can be told now, or spatial: to isolate oneself or put oneself aside so as to bear witness), the gap which is a necessary condition to any kind of narrative.

At the same time, what is direct in any kind of speech, in any kind of recording. Because it is all about the sound, each word being a gesture, captured as it is being performed.

### *background / figure*

Subtraction: to isolate the figure from the background, to make the voice stand out from the recording place (as far as it remains audible). The listener hears "my" voices as if he could perceive them mentally: standing out from the scenery, out of context, as if they were floating in the void. This is the general way voices are present in our thoughts: for themselves, without a background, without a resonance.

This mental dimension is a construction which needs a trick, a device. Because the microphone, during the recording, is not going to reach directly this form of representation (on the contrary, it tends to take everything, to capture everything at the same level, without any discrimination, background, figure, details, things on the side, things around, environment)

### *voice-off*

All my voices are (like) cinema voice-off. Narrating instances, coming from nowhere, from no place. Without any space around them and mat, with no acoustic resonance. Inner voices made his own by the listener.

Exceptions: songs, whistling, shoutings and calls. All those unintelligible, voiceless words, the source and resonance (the space around) of which being heard.

### *distances*

When I record someone, I reduce distance to its maximum; by getting the microphone as close as possible to his mouth (the voice at the closest), I minimize the background sound and send it blow at the periphery (beyond the threshold of perception). Closeness (which enables the texture, the breathing, the exhalations to be heard) as an opposite pole with regard to the arbitrary of editing, to the distance of the words, to the absence of documentary information, to the gaps in the narrative.

It is altogether different for a noise where I shall rather record the distance which separates me from its source

Other distance: the one necessary for me to be able to work the editing. Time making oblivion. Forgetting the context of my recordings and showings, so I can make myself available for what is really going on and not for what I thought I put in them. Time not subjected to contingencies, autonomous and selfish.

### *still neutral*

The only way for me to be neutral is to be incomplete. Through subtraction, emptiness, failures.

What I mean here is that I cannot intervene in the protagonists' speech, their performance. I cannot flatten out their voices, make them atonal. Their expression is tinged with a liveliness, a spontaneity which I do not want to thwart during the recording and which I cannot change when editing. Neutrality must be worked elsewhere.

### *tone*

A sentence whose tone is different from the others cannot be part of my editing. On the paper, all works fine: I am interested in the recorded words (which I have transcribed in a notebook), they could change the story in a way I like but the sound itself, when I quickly go back to the recording, does not work. The wrong tone would stop the tension and would reduce the piece to something that would not matter much: a succession of bits and snatches and not the tight thread I am looking for.

### *about the blank voice*

What is within ourselves (a very moving life) uses the body and expresses itself through a blank voice. What is at play within ourselves is eating away at us or worries us, does not appear in the words and flattens the voice.

The blank voice is like speaking without properties, saying things without thinking out the way we say things, when what is uttered does not go through the "interpretation" phase.

The blank voice is the voice after, after an extreme emotion, when we no longer are (apparently) in the wording phase but connected with ourselves. It is serenity found again after a shock, the voice carried by a fright that has been appeased, an inner quietness after we have come within an ace of chaos. It is the contrast between a terrifying disruption and this apparent serenity. It is non-panic (panic could be chosen, but we choose blank voice instead).

When something within ourselves has the upper hand, gets in control, stalls and leads our way of expressing ourselves (on autopilot), the words that come out are the right ones and the voice is blank.

The blank voice is a form. It is precisely the form I am working on (my pieces are stores of blank voices). The blank voice can be recorded, stopped, taken back up, and hollowed out by silences.

The blank voice is uneven, it is neither monotonous nor atonal, it does not exclude the song, the laughter, the depth of the sentence, of expression. Once heard, it potentially makes everything tragical or strange, in any case, uneasy, because it is undefined and shaky.

### *lexicon*

Because the sound is always a flow (a time that lasts), what I aim at doing in the first place is to interrupt this flow, to stop this time. The silences are temporary stops, breaks. Those silences, before and after each sound, sever a continuity into autonomous fragments (like a sliced sausage).

To elaborate a lexicon as the first stage of writing.

### *dotted lines*

To interrupt the sounds, to break up a recording, as we tear out blades of parsley, to scatter it all so we free the flavour out of it.

### *off camera*

Without any images, all the sounds can be considered as off camera and all the voices off as well.

The notion of off camera can also refer, inside a sound piece itself, to all that cannot be perceived. The silences in the first place.

### *silence*

Silence is the place I give to the listener. It is a space in which I do not intervene, a blank. Each sound piece is structured by the silences, by what is not a "sound", and it is being built up around this void.

### *solo*

Nothing can ever be alone, things cohabit with the notion of their not being there.

### *loss*

The feeling of loss, as applied to each protagonist. These are my subtractions.

Through a cut editing (clear-cutting) which interrupts the speech (the sentence hanging over the void, on the very edge of the cliff) and the silence that it entails. Through the voice recording device (outlined figures floating with no background, with no scenery) and their diffusion (the non-visibility of the bodies).

The listener will feel this all the more as he will have cherished and followed those whom he can no longer hear (to give in order to take back).

### *change*

The listener must feel this sudden loss very strongly. This precise moment of change when he says to himself, first hung on what is familiar and then suddenly disrupted: "I am lost".

But this feeling within himself must not last whatsoever. He could get out of his depth, get out of his listening, get bogged down and get bored. What is important is to try to trigger this change in him, whenever he is listening, and to make him stay continuously on this threshold, on the edge.

### *sequence*

While editing, the new sequence of words (sentences and breathing). A temporality that imitates the present (something that is going on and to which we bear witness) and which is an illusory continuum.

### *embedding*

Each new voice makes a new character appear and distances the narrative from another, containing it.

### *repetition*

The haunting repetition of a motif.

After a certain time, disoriented, we cannot say, although we are under the impression that it keeps evolving, whether it is what we are listening to that modifies itself or whether it is our listening that moves and changes its own focal point.

### *rhythm*

On the one hand, we have the music of the heart (a pulse) and on the other hand the music of the lungs (a breathing).

Most of my musical atmospheres, be they horizontal or linear, belong to the second category: breathing that rises and then falls. Clockwork music. The beatings with a regular spacing are used as pillars and represent time: scansion, stopwatch.

### *accompanying*

To spend time with.

### *likenesses*

Two ways to act with things that look alike.

To put them side to side: the closeness makes the genuine differences appear. Or to distance them away and assign them the same position in different ensembles.

### *differences*

Similarity. In a first time, likenesses and common grounds are to be sought, the same language is to be used and a platform must be set up to begin the dialogue. What gathers.

Singularity. In a second time, differences are to be compared, to be made stand out, sent away without pronouncing in favour of either. What separates.

### *arbitrary*

In order to choose the right duration of a silence (the gap between two fragments, sentences or sounds) while editing, I just need to test it: I listen to the passage, I do not compute anything, I let myself live, do not hold my breath, quite the contrary, I use it. The cycle of breathing in and out as a tool, as a measure.

By extension: the rhythms, the duration of the cycles, the suspensions, the repeats. The cutting table, and its running time meter, according to what my lungs dictate.

### *various temporalities*

The story. The linear pieces, with a beginning and an end: it moves on, has a beginning (A) and a destination (B).

Then being stuck. The cyclic pieces, the ones that stumble, with the integrated notion of the loop, mimicking infinity. Entrance and exit of the listener, of his attention, without any incidence.

### *the presents*

The present of a story, of an action, of what suddenly has been going on.

The present of what is going on an endless number of times, the present of habits.

Neutral, timeless present.

Recording present, live utterance.

### *volume*

Mixing and editing go together: to find the place and the function of an element within a whole is determining at the same time its sound volume.

### *format still*

To stand up to the short form. I have always wanted to do something long, but I cannot.

### *miniature*

Any passage, even a very short one or apparently hollow one (like a moment of transition which could go unnoticed) gets upgraded to the rank of work when it is entitled. Its construction asserts itself, gets revealed to the listener who, taking it at face value, pays his full attention to it.

### *title*

Any artistic discipline, except for visual arts, requires the author to entitle his work. There has never been a book, a film or a song being entitled: "Untitled".

My titles are often framings: I isolate a sentence which becomes a title. It is more difficult for me to find a title for a speechless piece (silent pieces, musical atmospheres).

### *documentary*

The adjective, not the genre. The documentary genre has its own history, conventions to be respected (a minimum information to identify the people, the places, the events is required) and some duties (the author must take a stand) which are not mine.

The adjective "documentary" refers to the way things are captured: recording. Any capturing is a document.

### *on the edge*

Space or time position which characterizes me. On the edge, right next door, at the periphery (between such and such thing, such and such field). About to, right before, on the fringe of everything.

### *fiction*

Fiction when working, as a representing, memorizing and imagining activity. One that feeds on beginnings, ends and failures of the narrative and fills in the gaps.

All my pieces are potential fictions for the listener. They stop at the threshold of this mental activity, like dehydrated sponges (the ones that need tap water to get swollen back again). It is up to each listener to make them change and flourish into a fiction.

Unlike compressed sponges which all take on the same aspect once under water (the one the manufacturer has programmed through his operation), each fiction flourishes in a singular (specific to each listener, to each listening act) and plural (with no end and no key) way.

### *stories*

My stories are not "images" for the listener which they would then exclude (in the same way an image excludes the one who sees it by keeping him at a distance). On the contrary, they trigger in him a feigned and thinking activity which integrates him. Each uttered word, each sound, are like a hand that would literally come and get the listener to get hold of him.

### *language*

A stay abroad confirms me in my intuition that I cannot record anyone with whom I do not completely share the language. The musicality of the voices? Perhaps, but I need to know the precise meaning of the words so I can take off from them what I do not wish to keep when I edit.

First understanding is required in order to control the terms and mechanisms of the riddle to be, the ambivalences, the distant echoes found behind each word. A speech in a language I do not understand becomes music to my ears, and only for me. Not for some listeners who are familiar with this language.

### *translations*

My pieces are in French. When they are shown in non-French speaking countries, I have translations and bilingual versions done.

My oral translations (by adding a voice that gets inserted into the gaps of the story, like a parrot which would get distanced from the French voice) are performed in reported speech ("she says that..., repeats that..., wonders if...") and become arbitrary, subjective, non-final comments (one translation one day does not prevent other translations from being done other days).

The indirect style and present of each recorded translation (unlike my other recordings which aim at deleting any reference to the context) designate each translator as a commentator of the actions, not as a

protagonist in the story. In a playhouse, those contributors would not be on stage but in the room amongst the audience.

The distances get reversed during the exhibition: on the spot, what is close and what is distant swap their statuses. The native visitors are closest to the translators and to the words pronounced in their language and far from the protagonists who speak French.

Both languages cohabit (someone who can speak one of the two listens to the second one with a musical ear). Bilingual people are privileged (from either sides of the border).

### *comment*

To translate is not only to enable the words that are heard to be understood (*at least*), it also allows the comment upon the piece to be integrated into the very core of it, to add a layer, to carry off the meaning, to bounce back on disruption and the absence of what is not given (intaglio stories, unspecificity of some words). Translation as a first (on-the-spot) reading of the piece, the translators as first listeners.

### *subtitles*

This dual presence of the languages, resulting from a new editing cut, establishes de facto a relationship between two terms. Some pieces, the ones which already have this kind of binary tension as a principle, cannot admit a third term when edited. Then I need to make a subtitled bilingual version on a video screen.

The reading of the translated words, synchronous with the words that are being heard, does not scramble what is taking shape orally and leaves the sound alone, as it is being performed on an altogether different level. Then the distance is spatial. The subtitles are shown on a small screen set in a nook or on the side, of which we become aware only in a second time and which can be either read or ignored. The musicality and grasping of the meaning of the words get gradually introduced through a progressive and plural approach.

### *transposition*

What slowly proceeds through time during a concert type or radio broadcast kind of linear listening act (adjusted by myself through sound successions and sequences), now proceeds through space during the installations.

We go from a time approach to a space approach, from a horizontal composition (sounds appear the ones after the others) to a vertical composition (sounds cohabit in adjacent spaces). "After" becomes "next to": the listener himself creates the succession of events by keeping on moving and standing still, by making his way through the different parts.

### *aloof*

As long as it is not listened to, as long as it is not being paid attention to, the work does not exist. The most difficult: group listening sessions. The most obvious: during some openings. The hubbub of the people who are not listening which partially, and even sometimes completely, muffles the sounds of the installation. Complete silence is required for the work to be finally revealed (if it was not meant for this particular situation). It stands there, next door, alone in its place, on hold.

For a group listening, I would rather have a concert kind of listening session than an installation which is meant for isolated listeners, cut from the people around them.

### *media*

The various media (installations, listening sessions, radio, publishing) and the way they specifically, neighbouringly or antagonistically relate to the listener, the space, the duration.

My installations last several weeks. They are meant for one person at a time (maybe with someone else but still alone, in his reserve) who chooses when to enter and when to exit (the duration of his experience and that of the piece, by extension), free to move about or to stand still somewhere. The place is in broad daylight (that of the environment). The listening is scattered.

My public listening performances (concert type, sometimes called "sound diffusions") are one-day events. They are meant for an audience who have gathered for the occasion, at a specific time: it is the ritual of the performance (the show). The sessions have a beginning, an end, a programmed duration, the same for everyone. It is a frontal and stereo kind of listening (two loudspeakers in front of the sitting audience). They take place in the dark.

There is a periodicity in the radio broadcasts which makes them close to the ingratiating and haunting listening of an installation (to live with). What I like about the radio is the idea of a schedule, of a recurring programming, not a unique programme which would liken it more to a concert. The schedules of the day, of the week, of the month.

Like for the published items, the place where we listen to the radio is

a home, the conditions depend upon everyone, are chosen by everyone and the same technical device is used to hear very different things.

Unlike a record, the listener does not choose what he is listening to on the radio. He can choose to switch off the set anytime, even though he knows he is going to miss something that he will not be able to hear again.

### *darkness*

Unlike the installations, my public listening sessions take place in the dark. The listeners are side by side, each one isolated, amongst the others. Darkness establishes the isolation amongst the others. Isolation, modesty. Therefore, I need darkness since I must do with some imposed ritual to which I only react by default: the characters of my stories are absent (only the trace of their words can be heard), I cannot be seen as a musician or performer (I am concealed somewhere to control the technical aspects). As a consequence, there is no drama, no concert really. Darkness is some incidence disrupting the ritual and enables an individual act of listening, with no markers and no expectations with regard to something I do not propose.

Unlike some however, I do not need or feel like having pitch blackness. It is not about a complete, confining experience. The room appears gradually, the place is revealed and shakes itself (just the time for each eye to get used to it).

### *telepathy*

During public listening sessions, the two communities face each other – the voices of the protagonists and the audience sitting – and breathe, cough, laugh and shake themselves. Their telepathic exchange, out of touch or responding each other, sometimes in unison. The momentary deafness of someone who makes some personal sound in the room (like when someone is sneezing or when our awareness goes away for a fragment of a second) and the doubt then, for the other listeners, as to the source of what they have just heard ("from the piece or somewhere in the room?"). The ongoing suspicion which questions the status of what is being heard. By extension, all that is perceived around the room (both closed and present to the world), what is outside and what is distant, what is framed and revealed by the silences, what remotely dialogues with the underlayers that have been recorded and emitted indoors.

### *silent pieces*

I call the pieces with voices but without a text my silent pieces. They are exhalations. One voice, in the foreground, which indicates the scale: human. Something, which is not language, can be heard from a body. The dotted presence of the voice (breathing, sighs, coughing and various noises) as a sign: someone is there, something is happening to him, but he does not speak. The breathing in at the onset of each sentence, when the mouth opens, can only be heard once they are isolated while edited and separated from the words. Because the words often have the main part and require our attention in the first place, their absence can reveal what our language hides away.

### *keeping quiet*

In the world of my pieces, where all is word, when someone keeps quiet, it means that something abnormal is going on.

### *intaglio*

I cannot make the whole world be heard, only what is moving in it, in action, animated, shaking or touched. Since I only make sound pieces, I cannot frontally tackle what is thought, memory, sleep, inertia, disappearance, absence, death. I can only tackle these notions indirectly, in the negative, through the recording. I reach here what I used to like about maths, reasoning ad absurdum: the demonstration that a thing is true only when we have demonstrated that its opposite cannot be true.

### *my writings*

First, the transcription of the recordings. Listening the recorded words and the copy, in a notebook, of the lexicon (as close to the sounds as possible), like a paper memory, archived references for my editing. Then the assembly outline, when the editing is taking place (a syntax that searches itself). The way, then, the writing goes forth and back to and from the sound (the use of a sentence subjected to the nature of its sound, to the speed and texture of the diction). Later on, once the piece is over, the transcription of the words as they are being edited. Incomplete representation of the sound work (absence of all that is not a text: exhalations, vocal noises, correction of the elisions) for publishing and catalogues. The excerpts from the

transcriptions get visual and become elements of communication. The sentences are addresses.  
Finally, the notes, interviews, comments and texts surrounding the pieces. There, I do speak, the words are mine, I say « I ».