

Quand soudain tout ralentit puis s'arrête, arrive le silence.  
Ce moment d'attente, seul au milieu des autres.  
Et quand, petit à petit, tout se remet en place, s'ébroue, redémarre,  
on a frôlé quelque chose, qui ressemble à une fin.

**Dominique Petitgand**  
**installation sonore pour 9 haut-parleurs**

**Instants Chavirés** - ancienne Brasserie Bouchoule  
2 rue émile zola 93100 Montreuil  
du mardi au dimanche 15-19h  
commissaire de l'exposition : **Guillaume Constantin**

## **Dominique Petitgand** **installation sonore pour 9 haut-parleurs**

Instants Chavirés - ancienne Brasserie Bouchoule  
commissaire de l'exposition : **Guillaume Constantin**

titres des séquences :

**Fermeture, ouverture**

**La peur**

**Une douleur spéciale**

**La chaise**

**La fréquence cloche**

**Quant-à-soi**

**Ça recommence**

**J'ai changé**

avec les voix de Liza Maria Riveros, Bénédicte Petitgand, Marie-Henriette Petitgand et Norbert,  
musiques composées et interprétées par Dominique Petitgand,  
avec la participation d'Antoine Carolus à la guitare électrique et au tzouras.

remerciements Hervé Birolini, gb agency

---

### **entretien Guillaume Constantin / Dominique Petitgand** **février 2008**

*Guillaume Constantin : Une des envies autour du fait de t'inviter pour un projet d'installation sonore dans l'ancienne brasserie Bouchoule<sup>1</sup>, le lieu d'exposition des Instants Chavirés, est évidemment liée à la question de la présence des arts visuels au sein d'un lieu originellement de musique. Ton travail se trouve d'entrée de jeu à la confluence de ces éléments.*

*Le son, la voix, la musicalité, l'espace et la possibilité de "regarder" font également partie de la notion de concert, mais existent assez différemment dans la situation d'une installation sonore. L'expérience et l'écoute qui en découlent sont intimement liées à l'espace et à la liberté qu'a le visiteur d'appréhender ce moment.*

*En ce sens, ton travail me fait plutôt penser à de la sculpture, une construction sonore qui prendrait en compte tant l'espace qu'elle investit que la texture de ses propres matériaux. Elle propose ainsi au visiteur-auditeur une "expérience motrice" ("... à l'intérieur du morceau" comme l'évoque Guillaume Désanges)<sup>2</sup> où son corps acquiert la même importance que ses oreilles. Est-ce que c'est quelque chose qui te préoccupe?*

Dominique Petitgand : Oui, et tu fais bien de différencier l'expérience du concert<sup>3</sup> de celle de l'installation. Dans un concert, ce qui vient "après" peut exister "à côté" ; dans une installation, il faut se déplacer pour y accéder : deux sons, deux phrases se succédant lors d'un concert, peuvent dans une installation être diffusés simultanément et placés chacune dans un espace différent. Lors des concerts, je propose une écoute linéaire, quasiment à flux tendu, et pour une installation, je propose une écoute éclatée.

Chaque déplacement du visiteur dans une exposition est alors une avancée dans le temps, et comme la liberté de mouvement et la motricité lui sont accordées, on peut presque dire que chaque auditeur est un agent de l'avancée de l'oeuvre, comme s'il avait une réelle emprise sur le temps, comme s'il devenait gardien, joueur, des aiguilles de l'horloge (en plus de choisir aussi le début, la fin et la durée de son écoute par son entrée dans l'installation, le temps de son attention et sa sortie – paramètres qui ne sont pas individuels lors des concerts). Et le récit se construit ainsi.

Mais la sculpture m'évoque spontanément la notion d'une matière compacte, quelque chose autour de laquelle on tourne. Alors que mes installations n'ont généralement pas de centre, sont trouées, éclatées, dépliées dans l'espace. On les parcourt, on y passe au travers.

Les déplacements, allers-retours, stations du visiteur sont autant de figures, d'incarnations possibles du cheminement de son écoute. Une écoute dont il peut réinventer à tout moment la direction, la perspective, redéfinir ce qui est proche, lointain, centre, périphérie. Les multiples points d'écoute sont alors autant d'approches fragmentées de l'oeuvre exposée.

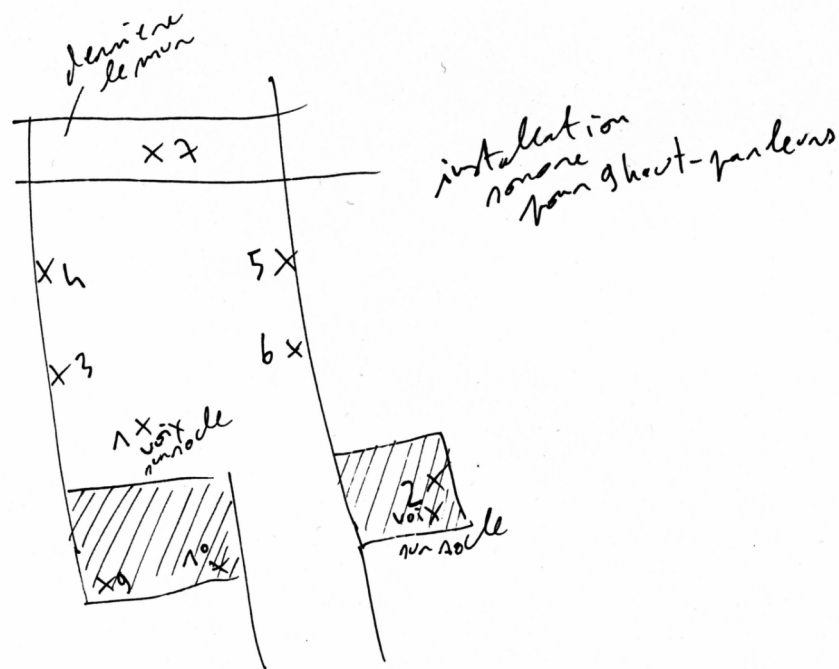
*GC : En fait, j'évoquais la sculpture, pour rentrer dans le détail, moins pour son aspect monolithique inévitable mais plus pour marquer le fait que souvent elle fait partie d'un ensemble d'autres sculptures ou d'autres types de travaux. L'accrochage de ces pièces dans ce cas-là est souvent pensé comme une certaine composition, pour permettre une lecture d'ensemble – un récit, sans forcément qu'il y ait un centre comme tu l'évoques pour tes installations.*

*Ce que tu proposes, c'est finalement du même ordre, sauf que c'est avec les oreilles que tu nous fais appréhender les lieux que tu investis. En écho aux déplacements dans l'espace que génèrent ton travail, comment abordes-tu celui de l'ancienne brasserie Bouchoule?*

DP : L'espace de l'ancienne brasserie est immense, mais s'il est principalement composé de quatre parties (un hall central et trois annexes, dont une inaccessible au visiteur), il m'apparaît à l'oreille comme étant d'un seul tenant. Je veux dire par là qu'un seul son provenant de n'importe quel endroit de l'espace se diffuse déjà dans toute l'exposition, remplit tout le volume.

Parce que je ne souhaite pas mettre des cloisons, refermer les parties sur elles-mêmes, les rendre imperméables à ce qui se passe à côté et au loin, il me reste à jouer sur leurs rapprochements, leurs éloignements, à les mettre en perspective.

L'installation distribue donc dans le temps des séquences sonores qui mettent chacune en jeu différents points de l'espace, parfois d'un bout à l'autre, connectant plusieurs pôles, mêlant proches et lointains. Le récit se construit par le synchronisme qui relie les voix et les sons à distance, et ce que cela crée chez l'auditeur comme surprise et sentiment de télépathie, d'accord mystérieux qui se trame entre les différentes parties d'un tout.



*GC :* Ces dimensions du récit, du synchronisme, de la surprise m'évoquent assez précisément certaines composantes fortes du cinéma sauf que la narration que tu mets en place, scénarisée en quelque sorte, comporte certains manques, "une défection de la mémoire"<sup>4</sup>, et crée par-là même une situation qui se tend, où comme tu dis, un certain mystère afflue. Dans nos échanges, tu m'as envoyé un petit texte qui serait un peu comme une trame de départ pour ce projet dans la brasserie Bouchoule :

Quand soudain tout ralentit puis s'arrête, arrive le silence.  
Ce moment d'attente, seul au milieu des autres.  
Et quand, petit à petit, tout se remet en place, s'ébroue, redémarre,  
on a frôlé quelque chose, qui ressemble à une fin.

*J'ai envie de te demander quel rôle joue l'écriture dans ton travail en général, car je trouve que ce petit texte, au-delà de sa dimension écrite, traduit très bien les enjeux de ton travail : on imagine les voix, les sons qui s'animent, les rythmes et je me rappelle la spirale sonore que formait ton installation "Quelqu'un par terre" présentée chez gb agency en 2007<sup>5</sup>.*

*DP :* Je ne suis pas d'accord avec l'emploi du mot "scénarisé" (toi non plus d'ailleurs puisque tu précises "en quelque sorte") et la comparaison avec le récit au cinéma dépend de quel cinéma l'on parle. Mes pièces ne sont pas scénarisées, dans le sens où il n'y a pas de texte, de projet ou d'intention préalables dont la pièce serait en quelque sorte la réalisation, la mise en forme. Non, si texte il y a, c'est celui qui advient après les multiples étapes d'enregistrement, d'écoute et de montage, celui que je peux transcrire une fois l'oeuvre finie. Donc l'écriture intervient après, ou bien, et ça c'est assez nouveau, à côté.

À la périphérie de la création des pièces, je réfléchis un peu à ce que fait, à la façon dont j'écoute, j'écris des notes, des commentaires. Mais ces textes ne sont, je le répète, jamais un point de départ. Je respecte trop le son pour le contraindre à autre chose que lui-même.

C'est curieux, je dis ça, mais en même temps je sais que mes pièces ont une forme très affirmée, arbitraire, conduite. À l'enregistrement et au montage, j'interviens beaucoup, je ne laisse pas le flux des sons se dérouler, je choisis des angles, j'interromps, je suis présent, je structure, j'écris en quelque sorte. Mais c'est juste une forme d'écriture, pas l'écriture. Je ne m'appuie pas sur un langage existant. Pour chacune de mes pièces, je dois inventer une syntaxe, une grammaire, une logique. Rien ne m'est donné à l'avance par un code, par des conventions.

Je me suis toujours demandé quel était le fond secret de ce que je faisais, qu'elle en était la pratique fondatrice. Pour certains artistes, c'est le dessin, pour d'autres l'écriture, la photo, pour certains musiciens c'est peut-être la pratique depuis toujours d'un instrument précis. Pour moi, je ne sais pas. Ce que je sais que j'ai toujours chanté, sifflé, que j'ai toujours un air dans la tête. Mais aussi que mon plus grand plaisir, c'est de cadrer une image. Par ailleurs, je suis toujours en train de prendre des notes et de chercher quelle est la meilleure formulation pour une phrase. J'ai souvent dit aussi que l'essentiel pour moi était le montage.

*GC : Les notions de cadrage et de montage telles que tu les évoques me renvoient inmanquablement vers la sculpture dans l'idée de sa construction (dans formulation, il y a forme) mais aussi dans l'idée d'une certaine artificialité. Toutes tes sources sont enregistrées, ce sont des sons et des "voix sans corps" (Guillaume Désanges)<sup>6</sup> mais qui sont physiques, qui existent réellement. C'est plus cette mise à distance du réel, la restitution, la reconstruction faussement naturelle qui nous emmène dans un récit fantôme, troublant par la force évocatrice et texturée du son et par aussi l'absence de ses émetteurs "d'origine". T'es-t-il déjà arrivé de faire une installation où aucun haut-parleur n'était visible ? Est-ce que c'est quelque chose qui pourrait être intéressant ? Ou alors le signe, la présence du haut-parleur est indispensable, en plus de sa fonction, à la lecture à l'appréhension de ton travail ?*

DP : Avant de penser à montrer ou à cacher un haut-parleur, je dois me poser la question de son emplacement. Et cette question se pose différemment selon qu'il s'agit d'une voix avec ou sans paroles, d'un bruit ou d'une atmosphère musicale.

Au fil des années, il y a des choses qui se sont imposé à moi comme des évidences, même si bien sûr il s'agira toujours de questionner ces principes, de tester leur résistance. Par exemple, je peux dire que j'ai besoin qu'une voix, une voix qui parle, soit diffusée à hauteur d'oreille. Qu'elle apparaisse claire, comme un gros plan. Principalement parce qu'il est question de paroles, de langage. Cacher le haut-parleur aurait pour effet de rendre la voix sourde, de l'étouffer.

Et comme un haut-parleur n'est visible que lorsqu'on l'aperçoit, je peux dire que, dans ce cas de la voix à hauteur d'oreille, quand bien même le haut-parleur serait situé en plein milieu d'un espace et en plein jour, celui-ci peut rester invisible au visiteur de l'exposition sur la grande majorité de son parcours. Tant qu'il ne l'a pas dans son champ. La voix peut se faire entendre de très loin, plutôt sourde à cause de l'éloignement, filtrée par les murs, les ouvertures, puis progressivement plus claire selon que l'on s'en approche. Il y a cette écoute à parcourir pour arriver aux mots, face aux protagonistes des pièces.

On peut en vivre un exemple avec "Il y a, ensuite", l'installation au Mac/Val<sup>7</sup>, j'ai laissé l'espace vraiment ouvert (à la différence d'autres artistes qui ont fait construire des boîtes) et j'ai juste fait mettre une cloison pour créer un degré de plus, pour distendre un peu plus le chemin vers les paroles, qu'on entend de loin avant d'en connaître plus précisément le sens.

Différemment de ces stratégies d'apparition des haut-parleurs concernant les paroles, je peux choisir, s'agissant d'un bruit, d'une atmosphère musicale ou d'une voix qui ne parle pas (mais qui peut siffler, chantonner ou crier), pour lesquels nous ne sommes pas dans un rapport de lisibilité, de mettre les haut-parleurs au sol, à mi-hauteur, sous un toit... Je peux aussi les placer dans un espace obscurci, les cacher derrière un mur, une porte... Ces sons ont plus à faire avec l'architecture elle-même, comme s'ils faisaient réellement partie des murs.

Par exemple, pour l'exposition dans l'ancienne Brasserie Bouchoule, un haut-parleur est placé derrière le mur du fond, cette cloison que vous avez dû construire pour réduire la surface d'exposition. Comme ce mur n'arrive pas jusqu'en haut, il laisse passer en partie les sons. Les voix qui proviennent de cet espace à côté, hors-champ, balbutient, haranguent, crient, chantonnent. Ce sont des états de voix sans paroles distinctes, sans langage audible, quasi musiques ou bruits.

Autre présence des murs : pour l'installation "Quelqu'un par terre" dans la galerie gb agency, le son du vent qui chante sous une porte (enregistré un jour de tempête) est diffusé (en plus des voix et des sons de chaises dans les deux espaces principaux) depuis un haut-parleur caché quelque part. Ce son envahit tout l'espace, sa localisation est ambiguë, il est comme l'enveloppe du lieu.

Et sur cet enregistrement de vent, il y a encore d'autres sons en arrière-plan qui attestent d'une activité lointaine et dessinent un espace en plus, un degré de plus. À dire cela, je réalise tout à coup que ce que je cherche à chaque fois, c'est de créer le plus de degrés possibles, d'espaces intermédiaires, de paliers, dans l'approche que peut faire un auditeur d'un son. Le plus de découpes possible dans son écoute.

Et puis il y a les espaces obscurcis. Celui pour l'installation "La cécité"<sup>8</sup> où l'on passe de la lumière au noir total et sans fond. Celui pour "Aloof"<sup>9</sup>, d'où les voix proviennent, derrière une porte entrouverte. Un espace auquel on n'a pas accès, dont on ne connaît pas la nature et les dimensions, et que chaque auditeur peut inventer (s'en donner figure) s'il se fie à la réverbération et au bruit de fond présents sur l'enregistrement des voix.

Sans parler de l'obscurité pour mes diffusions-concerts, où le noir m'est alors nécessaire parce que ces séances d'écoute se déroulent dans des lieux de spectacle (salles de concert, cinémas, théâtres) pour un public réuni, en attente collectivement, et que la seule intervention que je fais est sonore.

*GC : Le déroulé que tu fais de tes stratégies d'apparitions et de dissimulations des haut-parleurs traduit bien toutes les nuances de ton vocabulaire et là, nous emmène étrangement de la lumière vers le noir. Pourtant, Guillaume Désanges évoque la perception de tes pièces comme des "moments très lumineux"<sup>10</sup>, et ce qui me marque personnellement, c'est la dose d'empathie que contiennent et restituent via tes montages, les voix et les sons que tu enregistres. On se retrouve finalement assez loin de choses sombres, plutôt du côté du vivant. Et même lorsque tu cherches à épuiser les sons, qu'il ne reste que des cuts entre les silences, il y a toujours une présence, un geste qui est là et qui est fait, ton geste.*

*Ce caractère irréductible dans le travail de l'artiste, tu l'évoques assez malignement dans "unplugged", extrait du petit recueil "Les pièces manquantes"<sup>11</sup> en racontant humblement l'impossibilité d'existence de ton travail si l'électricité n'avait pas été inventée. En répondant par écrit à cette assertion, tu déjoues cette impossibilité et rien que par cela, ton travail existe déjà. Ce qui me fait dire qu'il y a trois cents ans tu aurais pu être une sorte d'écrivain-chroniqueur, un chroniqueur de l'écho ...*

D P : Une chose ne m'intéresse jamais pour elle-même, ce qui compte ce sont toujours les antagonismes, les contraires, et tous les degrés entre. Tu parles d'empathie, c'est ton sentiment d'auditeur qui te fait dire cela, moi je ne favorise rien, en principe. Je manipule des matériaux sonores et je souhaite toujours laisser tout en suspension. Par exemple, l'empathie seule, sans la cruauté, ça ne va pas aussi loin, je trouve. L'une, l'autre se nourrissent et j'aime que les auditeurs naviguent entre ces deux sentiments, qu'il y ait toujours un doute dans chaque tête. Mes montages sont des figures de cruauté : couper la parole, cacher l'essentiel, ce n'est pas tendre.

Mais je comprends ce que tu veux dire par "du côté du vivant" : il s'agit de ne jamais rien clore, de ne rien éteindre. Et le geste dont tu parles, c'est l'écoute finalement. La mienne quand je réalise les pièces, quand je visite les lieux, puis celle des auditeurs. L'écoute qui lie les sons entre eux et remplit les silences, qui est "du côté du vivant", toujours.

L'écoute, c'est un outil, aussi bien pour moi quand je fais les pièces, que pour les autres qui les découvrent. Tout part de là. Et avec "unplugged", je parle de l'absence de cet outil, de la contrainte où je serais de faire malgré tout quelque chose sans lui. D'une situation, par exemple, sans électricité, dans laquelle, dépourvu des appareils d'enregistrement et de reproduction, je ne pourrais plus restituer concrètement ce que j'ai moi-même perçu, m'obligeant à trouver un autre moyen, un autre mode de représentation, une transposition.

C'est une question que je me pose souvent : et si le son n'était pas l'essentiel ? Si je devais faire sans ? Mais je ne dis pas que je veux refaire le chemin à l'envers et retourner vers les images. Non, je questionne juste l'outil que j'utilise.

---

## Notes

1. Dominique Petitgand, installation sonore pour 10 haut-parleurs, 2008. Exposition personnelle Instants Chavirés / ancienne Brasserie Bouchoule, Montreuil, 5 avril - 4 mai 2008. Commissaire de l'exposition : Guillaume Constantin.
2. Guillaume Désanges "Dialogue de sourds (entretien sans réponses avec Dominique Petitgand)" in "Dominique Petitgand, La gorge sèche", catalogue, édition Capécure / à table !, Boulogne-sur-Mer, 2004.
3. Dominique Petitgand, séance d'écoute pour un public assis dans l'obscurité, d'une durée de 45 minutes. Instants Chavirés, Montreuil, 11 avril 2008.
4. Dominique Petitgand, communiqué de presse.
5. Dominique Petitgand, "Quelqu'un par terre", installation sonore pour 7 haut-parleurs (version sous-titrée), 2005 / 2006. Exposition personnelle gb agency, Paris, 2006 / 2007.
6. Guillaume Désanges, *op. cit.*
7. Dominique Petitgand, "Il y a, ensuite", installation sonore pour 4 haut-parleurs, 1994 / 2005. Exposition "Etre présent au monde", collection Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 2007 / 2008.
8. Dominique Petitgand, "La cécité", installation sonore pour 5 haut-parleurs, 1997 / 2006. Exposition "ON/OFF", FRAC Lorraine, Metz, 2006 / 2007.
9. Dominique Petitgand, "Aloof", sound installation with 2 speakers, 2005 / 2006. Exposition "découpage ( f l)", e/static > blank, Turin, 2006.
10. Guillaume Désanges, *op. cit.*
11. Dominique Petitgand, "Les pièces manquantes (The missing pieces)", livre, édition Ecole Municipale des Beaux-Arts / Galerie Manet, Gennevilliers, 2007.

## interview Guillaume Constantin / Dominique Petitgand february 2008

on the occasion of Dominique Petitgand's exhibition  
Instants Chavirés / former Bouchoule Brasserie, Montreuil  
5 april - 4 may 2008  
organizer: Guillaume Constantin

*Guillaume Constantin : The issue of the presence of visual arts in a place originally dedicated to music is one amongst many that made us feel like inviting you for the project of a sound installation in the former Bouchoule brasserie, the exhibition space of Instants Chavirés. From the outset, your work has found its place at the junction of those elements.*

*Sound, voice, musicality, space and the possibility to "look" are also part of the concert idea ; besides, they can also be found, but quite differently, in the situation of a sound installation. The experience and the listening it entails are closely linked to the space and freedom the visitor has when he is to grasp this moment.*

*In that regard, your work makes me think of sculpture, of a sound architecture which would not only take the space it takes up into account but also the texture of its very materials. Thus, it offers the visitor-listener a "driving experience" ("... inside the piece » as Guillaume Désanges evokes) in which his body matters as much as his ears. Is this something you have on your mind ?*

Dominique Petitgand : Absolutely, and you are right in differentiating the experience of the concert from that of the installation. In a concert, what comes "next" can exist "next to" ; in an installation, you have to move to get access to it : in an installation, two sounds, two phrases – which, in a concert, come one after the other - can be emitted simultaneously and still be set in a different space. During concerts, I offer a linear listening experience, almost in time, while for an installation, what I will offer is a fragmented listening experience.

Each time a visitor moves through an exhibition can be compared to someone moving on in time, and as the listener is provided with movement and motivity, we can almost say that each listener is an agent of the progression of the piece, as if he had a real ascendancy over time, as if he became the keeper, the player of the clock hands (on top of also choosing the beginning, the end and the duration of his listening time according to the moment he enters the installation, the time he dedicates his attention to it, and when he exits it – all parameters which are not individually determined during concerts). And this is the way the story is being built up.

However, what sculpture conjures up is the idea of a dense material, something around which one revolves. While my installations usually do not have a core, they are pierced, fragmented, unfolded in space. We go all over them, we go through them.

The visitor's going to and fro and his standing still are as many figures, as many possible embodiments of the way his listening might progress. A listening act of which he can, at any time, reinvent the direction, the perspective, redefine what is close, far, central, peripheral. The various listening spots can then become as many fragmented approaches of the exhibited work.

*G C: Actually, I evoked sculpture, to go into particulars, not so much for its unescapable monolithic aspect as to stress the fact that it is often part of a set of other sculptures or other kinds of work. In that case, the hanging of those pieces is often thought out in*



*terms of some composition so as to make a global reading possible, a story, without there obligatorily being a centre as you evoke for your installations.*

*What you propose is eventually similar, except for the fact that you make us grasp the places you utilize with our ears.*

*To echo the movements in space your work generates, how do you tackle the space of the former Bouchoule brasserie?*

D P: the space of the former brasserie is huge; however, if it is mainly made up of four parts (a central lobby and three annexes, one being inaccessible to the visitor), to my ears it is as if it were all in one piece. What I mean is that one sound coming from any spot in this space is emitted all over the exhibition and fills up the whole volume.

As I do not want any partition walls and do not wish the parts to be closed onto themselves so they would be impenetrable to what is going on next to them as well as in the distance, all I have to do is play with them so they can get close to each other, far from each other - put them into perspective.

Therefore the installation arranges sound sequences in time, each one involving different spots in the space, some at the opposite end from the others, and connecting various areas, mixing what is close with what is distant. The story is built up through the synchronism that relates the voices and the sounds from a distance and through the surprise and the feeling of telepathy this brings about in the listener, as well as the mysterious agreement being woven between the different parts of the whole.

G C: *Quite precisely these dimensions of the story, of synchronism, of surprise conjure up some strong components of cinema except for the fact that the narrative you organize, somewhat scripted, lacks certain elements, "a failure of memory", and thereby provokes a strained situation where, as you say, a certain mystery pervades.*

*In our discussions, you sent me a short text which would be like a starting framework for this Bouchoule Brasserie project:*

When all of a sudden everything slows down and then stops, there comes silence.

This moment when we wait, alone amongst the others.

And when gradually everything gets back to its place, shakes itself, starts over again, we come close to something which looks like an end.

*I feel like asking you about the part writing plays in your work, generally, for I find that this short text, beyond its written dimension, describes very well what is at stake in your work: we can imagine the voices, the sounds coming to life, the rhythms, and I remember the sound spiral your installation called "Someone on the ground" (shown at gb agency in 2007) created.*

D P : First, I disagree with the use of the word "scripted" (you must do too actually since you say "somewhat") and the comparison with the narrative in cinema depends on what kind of cinema we are talking about. My pieces are not scripted in the sense that there is no text, no project or preliminary intention for which the piece would have a shape, would be the realization. No, if there is to be any text, it is the text that happens after the various recording, listening and editing stages, the text that I can transcribe once the piece is achieved. Therefore, writing comes after or, and that is quite new, next to.

At the periphery of the creation of my pieces, I try to reflect upon what I have already done, upon the way I listen, I write down notes, I comment. But these texts are never a starting point. I respect the sound too much to force it to anything else but what it is per se.

It is quite curious; I say that and at the same time I know that my pieces have a very asserted, arbitrary, conducted form. While recording and editing, I intervene a lot, I do not let the flow of sounds run, I choose angles, I interrupt, I am here, I structure, I somewhat write! But it is just a form of writing, not writing per se. I do not lean on any existing language. For each one of my pieces, I must reinvent a syntax, a grammar, a logic. Nothing is settled right away thanks to some code or conventions.

I have always wondered what the secret substance of what I do was, what its founding practice could be. For some artists, it is drawing; for others, writing or photography; for some musicians, it can be the long practice of a specific instrument. As for me, I do not know. I know I have always sung, whistled; I always have some tune in my head. I also know that my greatest pleasure is to frame a picture. Besides, I am always jotting down and looking for the best way to word, to formulate a sentence. I have often said that what matters most for me is editing.

*G C : The notions of framing and editing you are talking about do not fail to conjure up sculpture in the way it is constructed (in "formulate", we find the word "form") but also with the idea of a certain artificiality.*

*All your sources are recorded; they are sounds and "voices without a body" (Guillaume Désanges) but still, they are physical, they truly exist. It is much more this distance from the reality, the reproduction, the seemingly natural reconstruction that lead us towards some phantom narrative, that is disruptive because of the text-like and suggestive force of the sound and also the absence of its "original" transmitters.*

*Have you ever imagined an installation where there were no loudspeakers to be seen? Is this something you could find interesting? Or is the sign, the presence of a loudspeaker essential, beside its function, to the reading and grasping of your work?*

*D P :* Even before thinking about showing or hiding a loudspeaker, the issue that matters is where to set it up. And this issue is raised differently whether I am dealing with a voice with or without a text, a noise or a musical atmosphere.

For instance, I can say that I need a voice, a talking voice, to be emitted at ear level. It must appear clearly, as in a close-up. Essentially because we are talking about words, language. If I hid the loudspeaker, the result would mute the voice, muffle it.

As a loudspeaker becomes visible only when we can catch a glimpse of it, I can say that in that specific case of a voice at ear level, even if the loudspeaker were set up right in the middle of a space in broad daylight, it could still remain invisible to the visitor of the exhibition during most of his visit. As long as it is not in his visual field. Before getting to the words, the listening must be covered, with the protagonists of the pieces facing us.

Unlike those strategies to make the loudspeakers appear when it comes to words, I can choose, when I deal with a noise, a musical atmosphere or a voice that does not talk (but which can whistle, hum or shout) – that is when readability is not at stake – to have the loudspeakers set up on the floor, half way up, under a rooftop... I can also have them mounted in a darkened space, have them hidden behind a wall, a door...

Those sounds have a lot to do with the architecture per se, as if they were really part of the walls.

For example, for the exhibition in the former Bouchoule Brasserie, a loudspeaker is set up behind the wall in the back, this very partition you had to have built to reduce the exhibition surface. As this wall does not reach the ceiling, it lets some sound seep through.

The voices that come from this space next door, off-camera so to speak, stammer, harangue, shout, hum. These are cries with no specific words, with no audible language, they are almost music or noises.

I am under the impression that each time, what I look for is to create as many stages, intermediary spaces, levels as possible, through which a listener can access a sound. As many cuttings as possible in his listening.

Then there are the darkened spaces. The one for the installation called "blindness" where we go from light to pitch blackness. The one for "Aloof" where the voices come from behind a door left ajar. A space to which there is no access, the size and nature of which are unknown and which any listener can invent (give himself a figure of it) if he trusts the reverberation and background noise from the voice recording.

This is without mentioning the darkness in my concert-broadcasts, where I need pitch blackness because those listening sessions take place in theatres (concert halls, movie theatres, playhouses) where the audience have gathered and are waiting collectively, and in which the only way I intervene is with sounds.

*G C : The way you unwind your strategies of appearance and concealment of the loudspeakers describes very well all the nuances of your vocabulary and strangely enough, takes us from light to darkness. Yet, Guillaume Désanges evokes the perception of your pieces as "a very luminous moment", and what strikes me personally is the empathy the voices and sounds you record contain and reproduce thanks to the way you cut and edit. Eventually we are quite far from dark things; things are rather near the living. And even when you aim at exhausting the sounds, when all that is left between the silences are cuts, there still is a presence, a gesture that is there and which has been performed, your gesture.*

*This unwavering character in the work of the artist is being evoked quite smartly by you in "unplugged", from the short anthology called "Les pièces manquantes" ("missing pieces"), when you humbly say that your work would have been impossible if electricity had not been invented. By providing a written answer to this assertion, you thwart this impossibility and because of this, your work does exist. I can imagine then that three hundred years ago you could have been a kind of chronicler, a writer of the echo...*

D P : I am never interested in a thing for what it is; what matters to me are the antagonisms, the opposites, and all the stages in between. You mention empathy; it is your feeling as a listener that makes you say that; personally, I do not favour anything, supposedly. I manipulate sound materials and what I want is to leave everything in suspension. For instance, empathy alone, without cruelty, does go far enough, in my opinion. Each one feeds on the other and I like the listeners to negotiate their way between those two feelings, I want them to doubt all the time. My ways of editing are figures of cruelty: to cut the word, to hide what is essential, none of this is tender.

But I understand what you mean by "near the living": nothing needs be concluded, needs be switched off. And the gesture you talk about ends up being the listening act actually. One that is mine when I make the pieces and when I visit the places, then one which belongs to the listener. Listening, "near the living", always, as an act linking the sounds together and filling the silences.

Listening as a tool, not only for me when I make the pieces but also for the others who are discovering them. It all begins from this point. And with "unplugged", what I talk about is the lack of this tool, the constraint I would find myself in if I had to do something without this tool anyway. For example, a situation where there would be no electricity and in which, deprived of recording or reproduction devices, I would not be able to reproduce concretely what I have perceived myself, being forced therefore to find another means, another mode of representation, a transposition.

It is a question I often ask myself: what if the sound were not the essential? What if I had to do without it? However, I am not saying that I want to start all over again and go back to the images. No, I am just questioning the tool I use.

---

## Notes

1. Dominique Petitgand, sound installation for 10, 2008. Private exhibition Instants Chavirés / former Brasserie Bouchoule, Montreuil, 5 april - 4 may 2008. Exhibition organizer : Guillaume Constantin.
2. Guillaume Désanges "Dialogue de sourds (entretien sans réponses avec Dominique Petitgand)" in "Dominique Petitgand, La gorge sèche", catalogue, édition Capécure / à table !, Boulogne-sur-Mer, 2004.
3. Dominique Petitgand, listening session for an audience sitting in the, duration 45 minutes. Instants Chavirés, Montreuil, 11 april 2008.
4. Dominique Petitgand, press release.
5. Dominique Petitgand, "Quelqu'un par terre", sound installation for 7 loudspeakers (subtitled version), 2005 / 2006. Private exhibition gb agency, Paris, 2006 / 2007.
6. Guillaume Désanges "Dialogue de sourds (interview with no answers with Dominique Petitgand)" in "Dominique Petitgand, La gorge sèche", catalogue, édition Capécure / à table !, Boulogne-sur-Mer, 2004.
7. Dominique Petitgand, "Il y a, ensuite", sound installation for 4 loudspeakers, 1994 / 2005. Exhibition "Etre présent au monde", Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne collection, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 2007 / 2008.
8. Dominique Petitgand, "La cécité", sound installation for 5 loudspeakers 1997 / 2006. Exhibition "ON/OFF", FRAC Lorraine, Metz, 2006 / 2007.
9. Dominique Petitgand, "Aloof", sound installation with 2 speakers, 2005 / 2006. Exhibition "découpage ( f l)", e/static > blank, Turin, 2006.
10. Guillaume Désanges "Dialogue de sourds (interview with no answers with Dominique Petitgand)" in "Dominique Petitgand, La gorge sèche", catalogue, édition Capécure / à table !, Boulogne-sur-Mer, 2004.
11. Dominique Petitgand, "Les pièces manquantes (The missing pieces)", book, édition Ecole Municipale des Beaux-Arts / Galerie Manet, Gennevilliers, 2007.