

Dominique Petitgand
entretien avec Vanessa Desclaux
2009

à l'occasion de "Stutter", exposition à la Tate Modern, Londres, 2009
paru in catalogue *Installations (documents)*

Vanessa Desclaux : *Le titre de l'exposition à la Tate Modern dans laquelle tu vas présenter ta pièce Quelqu'un par terre (Someone on the ground) s'appelle « Stutter ». Cela veut dire « bégaiement ». Cette notion de bégaiement, nous ne la considérons pas en tant que liée strictement à la parole, mais au langage dans son sens le plus large, c'est-à-dire dans ses dimensions visuelle, musicale, chorégraphique ou gestuelle. Penses-tu que cette idée de bégaiement est pertinente en relation à ton travail sonore ? Peux-tu me dire dans quelle mesure ?*

« Ce n'est plus le personnage qui est bègue de parole, c'est l'écrivain qui est bègue de la langue : il fait bégayer la langue en tant que telle. Un langage affectif, intensif, et non plus une affection de celui qui parle. »

« Bégaya-t-il... » in Gilles Deleuze, Critique et Clinique

Dominique Petitgand : Suis-je un artiste bègue ? Je ne sais pas. Ce que je peux dire, c'est que s'il fallait me mettre dans une catégorie, je dirais que je fais partie des artistes qui font tout le temps la même chose : je ne développe qu'un seul langage, je reviens sans cesse au même point départ, j'utilise les mêmes matériaux (un ensemble limité, contenu et repris). Je m'entête. Je travaille avec les mêmes enregistrements depuis des années, depuis le début même. Et lorsque j'en réalise de rares nouveaux, ceux-ci prennent modestement leur place, sans effacer les autres, dans ce tout, limité certes mais inépuisable et à jamais disponible.

Par ailleurs, mes pièces existent en plusieurs versions. Selon le contexte ou le mode de diffusion, j'en retravaille le montage, que je défais, reprends et réordonne. Et cela est sans fin parce que toute nouvelle monstration, par ses possibilités et ses contraintes, provoque ces opérations de reprise et de reformulation. Et puis, le même son, le même mot ou bout de phrase, issu d'un flux que j'ai dû interrompre (l'enregistrement duquel j'ai isolé un fragment) peut se retrouver plusieurs fois dans la même oeuvre mais aussi réutilisé dans différentes, repris et réévalué selon ce qui l'environne.

J'interromps, je bute, je reprends, je répète, je varie, je défais, je déplie, je recommence, je réordonne.

Par analogie, chaque personnage (protagoniste, instance narratrice, parleur) de mes pièces devient, grâce à mes opérations de montage, le jouet, la victime ou l'agent de ces mêmes procédures d'interruption, de répétition, de butée et de variation.

Je me sens donc en affinité avec cette notion de bégaiement, qui peut être alors une des métaphores possibles à la fois de ma propre gestuelle (mes entêtements, mes refus, mes ralentissements), en même temps que la difficulté des personnages de

mes pièces, empêchés dans leur élocution, habités et suspendus dans la recherche du mot à dire, au bord du mutisme, prêts à tout moment à plonger dans le silence. Ce silence omniprésent qui précède et suit chaque son, chaque phrase, qui fait rupture en même temps que lien, et donne à la plupart de mes pièces - et tout particulièrement *Quelqu'un par terre (Someone on the ground)* - cette allure en pointillés, trouée, sans début ni fin, qui se donne à entendre par à-coups, par éclats, éternellement recommencée et toujours changeante.

Après avoir parler de moi, des narrateurs, de l'allure de mes pièces, je peux parler à présent de l'auditeur lui-même : l'écoute, cette activité mentale et physique (l'auditeur cheminant dans sa pensée et dans l'espace), telle qu'elle se met en marche et s'active lors de la visite d'une de mes installations, peut ressembler, dans son insistance, sa butée et son déroulé, à une certaine forme de bégaiement mental. Pour éclairer cette idée, je souhaite citer un texte de mon projet *Mes écoutes* :

ressassement

Je peux retourner cent fois dans ma tête le même passage pour retrouver d'où me vient ce bout de chanson que je chantonne soudain.

Reprenant, à chaque fois au même endroit, pour essayer de déclencher automatiquement la suite, m'approchant, m'éloignant (partie de cache-cache avec ma mémoire).

Jusqu'à ce que le déclic se fasse, qu'enfin je trouve et que le fragment, désormais vidé de son intrigue, se trouve réintégré dans sa continuité d'origine.

Parce que, pour celui qui bégaie, à la fin ce qui compte c'est que la phrase, qui a mis tant de mal à se dire, se déroule, suive sa propre marche. Les mots sont sortis enfin et se suivent. D'une fragmentation forte est sortie une ligne, une nouvelle continuité s'est fait jour.

VD : *J'aimerais m'arrêter sur cette idée de « mutisme » ou plutôt de ce que tu désignes comme un état « au bord du mutisme » de tes personnages. Est-ce que c'est un état que tu retrouves aussi dans ta propre pratique artistique ? Te sens-tu parfois en tant qu'artiste proche du mutisme ? J'entends par là la difficulté de produire une oeuvre, et peut-être plus largement, du sens ?*

DP : Je peux répondre à cela de plusieurs façons. Je peux déjà dire qu'il s'agit de répondre à être "au bord du mutisme", et non "en plein dedans". La position au bord est une position qui me caractérise. Spatial : au bord, à la lisière, en coulisses, à côté, juste devant. Temporel : juste avant, avant de basculer, suspendu. Je me dois de maintenir mes pièces le plus près possible du bord, le bord du précipice, de la fiction, de l'abstraction, du mutisme. Pour laisser à l'auditeur l'initiative d'y plonger, de faire le pas en avant.

En tant qu'artiste, je me sens souvent au bord du mutisme. Je ne parle pas de ma propre parole mais je n'ai aucun scrupule à dire : je n'ai pas la faculté de faire rapidement beaucoup d'oeuvres. J'ai besoin d'un temps long et dégagé des

échéances pour réaliser mes pièces. Quitte, afin de répondre aux sollicitations et calendriers, à montrer plusieurs fois la même chose. Je ne veux jamais me retrouver dans la situation de devoir faire une nouvelle pièce coûte que coûte. Et depuis que j'ai commencé à faire ce que je fais, je me suis régulièrement retrouvé dans l'état de me dire : ça y est, maintenant c'est fini, je viens de faire la dernière pièce. La notion d'épuisement vient aussi de là, l'autre sens d'épuiser : épuiser un motif, revenir au même, le questionner à nouveau, se dire : malgré tout, essayons de faire avec le peu qu'il me reste.

J'ai parlé de gestes, un autre de mes gestes est : la soustraction. Enlever, enlever tout ce que je peux : ne faire qu'avec le son, c'est déjà enlever l'autre moitié de l'existence, la partie visuelle (temporairement, bien sûr : dans mes installations il y a tout à voir, l'espace lui-même se révèle en plein). Je vide les espaces, et puis à l'intérieur du son lui-même, j'enlève l'espace autour des voix, le contexte des enregistrements, les noms propres, les noms de lieux, les dates, les allusions à ce qui me lie aux personnes que j'enregistre qui tiendraient en retrait l'auditeur. J'enlève, j'isole quelques rares fragments d'un enregistrement, je mets de côté tout le reste. Chacune de mes installations est le produit de soustractions radicales et la logique de cela, si je n'étais contré par mon désir de créer des récits, de raconter des histoires, serait d'arriver à l'absence de tout, au silence. Mais je n'arrive pas. Le silence est toujours ce qui relie deux sons, il est lui-même interrompu, il s'étire mais il reste encadré. De la même façon, je n'arrive pas à l'abstraction. Je marche vers, tournant le dos au réel (mon point de départ) mais cette abstraction me reste inaccessible. Ce qui compte, je crois, c'est ce mouvement vers. Mon obstination à vouloir m'en approcher.

Dans le monde de mes pièces sonores, où tout est parole, quand un personnage se tait, c'est qu'il se passe quelque chose d'anormal. Et les pièces avec voix mais sans texte sont mes "pièces muettes". Une voix, au premier plan, manifeste sa présence par des exhalaisons (respirations, prises de souffle, toussotements, bruits divers) et indique l'échelle : humaine. Quelque chose, qui n'est pas langage courant, se fait entendre d'un corps. La présence en pointillé de la voix fait signe : quelqu'un est là, il est en train de lui arriver quelque chose, mais il ne parle pas, il s'absente. Les exhalaisons sont pour moi un moyen d'évoquer l'inertie (l'absence des mots comme arrêt, refus, empêchement ou repos). Et par extension, évoquer la disparition, l'absence tout court.

Les prises de souffle au début de chaque phrase, à l'ouverture de la bouche, qui sont les déclencheurs de chacune de nos phrases ne se font entendre qu'une fois enregistrées puis 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.

VD : *Je voudrais revenir sur la question de l'abstraction que tu évoquais plus haut. Parles-tu d'une abstraction musicale dont le paradigme serait le silence ? Y a-t-il différents degrés d'abstraction en musique qui seraient de possibles référents pour ton travail ? Qu'en est-il de l'abstraction visuelle dans ta pratique ? Comme tu le soulignes, tes œuvres donnent à voir l'espace qui « se révèle en plein », mais tu fais parfois des séances d'écoute dans le noir complet. Comment ces vides et ses pleins, abstractions sonore et visuelle, s'articulent-ils ?*

DP : Les séances d'écoutes dans le noir : il s'agit surtout de contrecarrer un usage lié aux salles de spectacle, de concert ou de cinéma. Mes diffusions-performances (qui

sont événementielles et donc s'opposent à mes installations qui, elles, sont en pleine lumière) ont lieu dans des salles dans lesquelles le public a pour habitude de venir essentiellement voir des images (que je ne leur donne pas, au sens strict), ou des actions (comédiens ou musiciens sur scène, ce que je ne fais pas). Le noir me permet de proposer une autre forme de spectaculaire : le spectacle de la lumière éteinte, du lieu qui se révèle petit à petit, chaque auditeur isolé au milieu des autres, concentré dans son écoute et la perception de tous les détails. Et les sons et les voix entendus, comme balises, auxquelles se raccrocher.

Quand je parle d'abstraction, je ne me réfère pas à un genre, une discipline, une histoire. Je parle d'une abstraction ni spécifiquement sonore (encore moins "musicale"), ni spécifiquement visuelle, et qui est simplement le désir, que je cultive, de m'éloigner le plus possible de mon point de départ. Le point de départ que je me suis fixé : le réel, l'espace et les êtres autour de moi. Et m'en éloigner, ne signifie pas pour autant tout effacer, puisqu'au final, ce réel capté, fragmenté, dissocié, soustrait, se retrouve par éclats, mis à distance et en perspective.

L'abstraction c'est aussi dire que je ne suis pas conduit par des enjeux documentaires (comme la restitution, le portrait, l'évocation, l'information), mais par des envies de formes, de figures, de dispositifs, de règles. Un exemple : mon esprit mathématique, l'algèbre et la géométrie. L'algèbre. Toutes mes pièces sont des ensembles de chiffres. Directement : plusieurs font entendre comptes et décomptes (*Fatigue*, $1/2/3$, $1/79$, $6+1$), sans parler de la figure de la liste, de l'énumération, que je manie si souvent. Indirectement : les éléments en présence, les divisions en parties, les sous-ensembles, les mesures, la durée des silences. Des chiffres que je manipule intuitivement, sensiblement (mais je précise : totalement sans mystique). Il y a aussi la géométrie : les histoires de champs, de lignes, de points. La question des distances et des directions (chez moi, centripète s'oppose à centrifuge).

VD: *Tu mets aussi l'accent sur la soustraction. Cela me ramène à un autre texte qui est clé par rapport à la question du bégaiement, « le bruissement de la langue » de Roland Barthes. Barthes définit la parole comme quelque chose d'irréversible que l'on ne peut pas annuler, ou effacer, et à laquelle on ne peut rien soustraire, mais seulement ajouter. Pour Barthes c'est en cela que la parole est donc bégaiement. Ton travail s'inscrit au contraire dans la soustraction, et c'est par cette opération de soustraction dans les paroles de tes personnages que tu révèles ce bégaiement du langage parlé. Au terme de « bégaiement », Barthes oppose celui de « bruissement » de la langue, comme fonctionnement idéal du langage, qu'il compare à la musicalité que produit le bon fonctionnement d'une machine. Dans cette dualité qu'il décrit, on retrouve en filigrane l'opposition entre musique et bruit. Ces oppositions que l'on trouve chez Barthes semblent ne plus être irréconciliables dans ton travail ; il me semble au contraire que tu déconstruis ces dualismes...*

DP: Pour rebondir à propos de dualisme, dans l'installation *Quelqu'un par terre* (*Someone on the ground*), qui se déploie dans plusieurs espaces, des éclats de chaise cachent des éclats de voix. Et le visiteur doit se déplacer d'un premier espace vers un second pour entendre ces voix. Dans l'oreille de l'auditeur, il se passe ce phénomène : une chaise métallique qui s'abat avec scansion sur le sol fait naître une litanie de paroles. Et c'est le propre déplacement du visiteur qui lui fait découvrir l'un après l'autre les deux termes de ce binôme bruit / langage. Une mobilité qui laisse l'auditeur libre de choisir son point d'écoute : d'un côté, de l'autre ou bien entre. Pour

accoler ensemble les deux éléments (bruité et parlé), je me suis servi du synchronisme et d'une forte ressemblance formelle. Chaque éclat de chaise est associé à une phrase qui a exactement la même durée, le même déroulé, la même découpe : "ta-ta-ta-ta" = "quel-qu'un-par-terre", "ta-ta-ta" = "t'in-quiète-pas", "ta-ta-ta-ta-ta" = "tout-est-ou-bli-é", créant ainsi une succession de séquences à deux faces. Je dois préciser que j'ai enregistré chacun des sons, indépendamment, sans chercher le mimétisme. Le mimétisme est seulement révélé par un choix très précis des fragments et une opération de montage, un couplage qui se dissocie lors de l'installation.

Les deux espaces et le système de diffusion utilisés pour chacun des sons accentuent cette dissociation. Dans le premier espace, grand, ouvert, à l'acoustique résonante, quatre haut-parleurs aux murs diffusent les éclats de chaise, dans le second espace, étroit, à l'acoustique feutrée, un seul haut-parleur sur socle diffuse les voix. Un nouveau dualisme se fait jour qui concerne la relation du visiteur à ce qu'il perçoit : d'un côté, un champ sonore qui l'environne, de l'autre, un point localisé duquel il peut s'éloigner ou s'approcher. La forte résonance du premier espace produit un écho, doublon sonore qui prolonge chaque éclat de chaise et qui sonne dans le silence. C'est ce que le visiteur continue d'entendre une fois éloigné du champ. Et lorsque celui-ci s'approche des voix, cet écho, par le jeu du synchronisme devient l'écho des phrases, associé à elles comme une ombre portée.

L'installation met en scène un troisième son, situé dans un troisième espace, à part : le son du vent. Le vent, enregistré un jour de tempête, qui se faufile à l'intérieur sous les portes et fait chanter l'architecture. A la différence des deux autres, ce son est continu, il n'est pas interrompu par des silences, il fluctue, il s'insinue. Un des résumés possibles de *Quelqu'un par terre (Someone on the ground)* : une chaise qui parle, des phrases qui tombent, le vent qui chante.

Je pense enfin à d'autres dissociations : dans l'installation, la présence de la traduction (en anglais) des paroles (en français), sous la forme de sous-titres sur un petit écran vidéo, contraint l'auditeur à passer d'un plan sonore à un plan visuel, d'une pratique de l'écoute à celle de la lecture. Les phrases passent d'une langue à l'autre et de l'oral à l'écrit.

INTERVIEW WITH DOMINIQUE PETITGAND BY VANESSA DESCLAUX 2009

On the occasion of "Stutter", exhibition at Tate Modern, London, 2009
Translated from the French by Vanessa Desclaux

Vanessa Desclaux: *"Stutter" is the title of the exhibition at Tate Modern in which you will present your work Quelqu'un par terre (Someone on the ground). Nicholas Cullinan and I do not consider this idea of "stuttering" as strictly related to speech, but more to language in a broader sense and in its visual, musical, gestural and choreographic dimensions. Do you think that this idea of "stuttering" is relevant in relation to your work? To what extent?*

Dominique Petitgand: Am I a stuttering artist? I don't know. What I can say is that if I had to be put in a category, I would say that I am among the artists that always make the same thing: I only develop one language, I always come back to the same point of departure, I use the same materials (a limited, contained and re-used ensemble). I persist. I have worked with the same recordings over many years, from the very beginning. And when I make rare new recordings, they take their modest place within this limited yet inexhaustible, and always available whole, without replacing the others.

Moreover, my works exist in different versions. According to the context or mode of diffusion, I re-work the editing, which I deconstruct, go back to and re-order. And this never ends because each new show, with its opportunities and its constraints, provokes these operations of rerun and reformulation. And also, the same sound, word, or fragment of sentence, coming from a flux that I had to interrupt (the isolated fragment from a recording) can be found several times in the same work but also be used in different works, re-assessed according to a new environment.

I interrupt, I stumble, I start again, I repeat, I vary, I undo, I unfold, I re-order.

By analogy, each character (protagonist, narrator or speaker) in my work becomes, through these editing operations, the game, the victim or the agent of these same processes of repetition, stop and variation. Therefore I feel close to this notion of stuttering, which can then be one of the possible metaphors for my own movement patterns (persisting, rejecting, slowing down), and for the characters in my works, stopped in their elocution, inhabited and suspended in the search for the word to pronounce, on the edge of being mute, ready to fall into silence at any moment. This omnipresent silence that precedes and follows each sound, each sentence, and represents a rupture as much as a link, gives to most of my pieces – and particularly *Quelqu'un par terre (Someone on the ground)* - this fragmented aspect, pierced, without a beginning or an end, which allows itself to be heard by snatches, splinters, constantly started again and always changing.

I have talked about me, the narrators, the aspect of my works, so now I can talk about the listener himself. Listening, this mental and physical activity (the listener going through his thoughts and walking in the space), in the way it is triggered and activated during the visit of one of my installations, can be like a certain kind of mental stuttering. To shed some light on this idea, I would like to quote a text from my project *Mes écoutes (My listenings)*:

ressassement

I can keep turning over a hundred times in my head the same musical passage to find out where this melody that I am suddenly singing comes from. Starting again, every time at the same place, to try to trigger automatically what follows, getting closer, walking away (playing hide and seek with my memory).

Until it triggers something in my mind, until I finally find it and that the fragment, now emptied of its mystery, finds itself placed back in his original continuity.

Because for the one who stutters, in the end what counts is that the sentence, which is so difficult to say, unfolds, follows its own pace. The words have gone out and follow each other. A line is formed out of an intense fragmentation, a new continuity is revealed.

VD: I would like to stop on this idea of "silence" (mutism) or rather what you describe as a state "on the edge of silence" of your characters. Is it a state that you also find in your own practice? Do you sometimes feel as an artist on the edge of silence? I understand by that the difficulty of producing a work, and maybe more generally, producing meaning?

DP: I can respond to this in different ways. I can already say that it is about being "on the edge of silence" and not "right into it". The position on the edge is a position that characterises me. Spatially: on the edge, on the margin, behind the scenes, next to, just in front. Temporally: just before, before falling off, suspended. I have to maintain my works as close as possible to the edge, the edge of the precipice, of fiction, of abstraction, of silence; in order to leave to the listener the initiative to dive in, to take the step forward.

As an artist, I often feel on the edge of silence too. I am not talking about my own speech, but I have no problem saying that I don't have the ability to produce works quickly. I need a long time free of other deadlines in order to make my works. When needed, in order to respond to invitations, I would rather show the same work several times. I don't want to be in a situation when I have no choice but make a new piece. And since I started what I do, I have often been in situations when I say to myself: "that's it, now it is over, I have just made my last work." The notion of exhaustion also comes from there. It is the other meaning of exhausting: exhausting a pattern, going back to the same, questioning it again, thinking that, after all, I can try to do with what is left, however small.

I have talked about gestures; another gesture of mine is to subtract. To remove, to remove as much as I can: using only sound, it is already removing the other half of existence, the visual half (temporarily of course: in my installations, there is everything to see, the space itself is revealed in its entirety). I empty spaces, and inside sound itself, I remove the space around the voices, the context of the recordings, the names of people, of places, the dates, the references to what connects me to the characters that I record, and which would keep the listener at a distance.

I put aside, I isolate certain rare fragments of a recording, and I leave out everything else. Each of my installations is the product of radical subtractions and the logic of it all – if I was not stopped by my desire to create narratives and tell stories – would be

to reach the absence of everything, to reach silence. But I cannot do it. Silence is always what links two sounds, it is interrupted, extended while framed. In a similar way, I cannot reach abstraction. I walk towards, turning my back to the real (my point of departure) but this abstraction remains inaccessible. What counts, I think, is this movement towards: the obstinacy of my desire to come closer to it.

In the world of my sound pieces, where everything is speech, when a character is quiet, it means that something unusual is happening. The pieces with voices but without text are my “mute pieces”. A voice, in the foreground, manifests its presence through breathing, sighing, coughing, or other similar noises, and indicates a certain human scale. Something that is not language makes itself heard from the body. The discontinuous presence of the voice signifies: someone is here, something is happening to her, but she is not talking, she is absent. These exhaling sounds are for me a way of evoking inertia – the absence of words as a stop, a refusal, an impediment, or a pause; and as an extension, evoking the disappearance, or just the absence.

The breathing at the beginning of each sentence, at the opening of the mouth, which trigger every single sentence, can only be heard once recorded and then isolated through the editing process, separated from words. This is because the words often have the primary role and first draw our attention; but their absence can reveal what is hidden in our tongue.

VD: I would like to go back to the question of abstraction that you were evoking before. Are you talking about a musical abstraction whose paradigm would be silence? Or are there different levels of abstraction in relation to music that could be possible references in your work? What about the idea of visual abstraction in your practice? As you pointed out, your works give the space to see in a way that *reveals it in its entirety*, but you also organise listening sessions in pitch dark. How are these full and empty spaces, sound and visual abstractions, articulated?

DP: The listening sessions in the dark go somehow against a certain type of usage linked to spaces in theatre, music and cinema. My performances -diffusions – which are events contrary to my installations – take place in places where people usually go to see images or actions (actors or musicians on stage, which I don't do). The dark allows me to propose a different form or idea of the spectacle: the spectacle of the light switched off, of the place that is slowly revealed; each listener isolated among the others, focused on his listening and on his perception of all the details. And the sounds and voices heard, like beacons, which to hang on to.

When I talk about abstraction, I don't refer to a specific discipline, genre, or history. I talk about an abstraction that is not specifically related to sound (and certainly not music), or specifically visual; this abstraction is simply a desire that I cultivate to go as far as possible from my point of departure. The point of departure that I gave to myself: the real, the space and the people around me. And to take a distance from that does not however mean to erase everything since that, in the end, this real, which has been captured, broken up, dissociated, subtracted, is found again through fragments, put at a distance and in perspective.

Abstraction, it is also saying that I am not led by documentary concerns (such as restitution, portrait, evocation, information), but by desires of forms, figures, “dispositifs”, or rules. One example: my mathematical mind, geometry and algebra. Algebra. All my works are groups of numbers. Directly: several works present counts and accounts (*Fatigue (Exhaustion)*, $1/2/3$, $1/79$, $6+1$), and without talking about the

figure of the list, of enumeration, which I often manipulate. Indirectly: the elements in presence, divisions in parts, sub-ensembles, measurements, and duration of silences. Numbers that I manipulate intuitively, sensitively (but totally without mysticism). There is also geometry: plans, lines, and points. The question of distances and directions – in my work, centripetal is opposed to centrifugal.

VD: You also stress the idea of subtraction. This brings me back to another text that is key in relation to the question of stuttering: “The Rustle of Language” by Roland Barthes. Barthes defines speech as something irreversible, which one cannot erase or cancel, and which one cannot subtract to, but only add to. For Barthes, it is in that sense that speech therefore stutters (or stammers). On the contrary, you anchor your work in subtraction, and it is through this operation of subtraction in the words of your characters that you reveal the inherent stuttering of speech. To the term “stammering” Barthes opposes the term “rustle” of language, which designates an ideal functioning of language, which he compares to the musicality that is produced by the good functioning of a machine. In this dualism that he describes, we see implicitly the opposition between music and noise. In your work these oppositions seem no longer impossible to reconcile; on the contrary, I think you deconstruct these dualisms...

DP: To respond to this question of dualism, in the installation *Quelqu'un par terre* (*Someone on the ground*), which is deployed in various spaces, fragments of sound of chairs falling hide fragments of voices. The visitor has to move from a first space towards a second space in order to hear the voices. In the ear of the listener, this phenomenon takes place: a metallic chair that falls down in scansion on the ground triggers a litany of spoken words. And it is the action of moving around of the visitor that makes him discover one after the other of the two parts of the binary sound/language. A mobility that leaves the listener free to choose his position for listening: one side, the other, or in between. To put together the two elements (sound and spoken words), I have used synchronicity and a strong formal resemblance. Each sound of the chair falling is associated to a sentence that has exactly the same duration, the same rhythm, the same structure: “ta-ta-ta-ta” = “quelqu'un par terre”, “ta-ta-ta” = “t'in-quiete-pas”, “ta-ta-ta-ta-ta” = “tout-est-ou-bli-e”, thus creating a succession of sequences with two facets. I have to pinpoint that I recorded all the sounds independently from one another, without looking for sameness. The mimicry is only effective through a very precise choice of fragments and an operation of editing, a pairing that is dissociated during the installation.

The two spaces and the sound system used for each of the sound highlight this dissociation. In the first space, large, open, with a strong resonance, four loud speakers hung on the walls broadcast the sounds of chairs falling; in the second space, narrow, muffled, only one loud speaker on a plinth broadcast the voices. A new dualism appears in relation to the visitor's perception: on one hand, a field of sound that surrounds him; on the other hand, a localised point, from which he can go closer or walk away. The strong resonance of the first space produces an echo, sound double that expands each sound of chairs falling and resonates in silence. This is what the visitor continues to hear once he has walked away from that space. And when he gets closer to the voices, this echo, through a game of synchronicity, becomes the echo of the spoken words, associated to them like a projected shadow.

The installation stages a third sound, situated in a third space, slightly separate: the sound of the wind. The wind, recorded on a stormy day, dodges inside the house,

under doors, and makes the architecture sing. Differently to the two other sounds, this sound is continuous, it is not interrupted by silences; it fluctuates and worms its way into the space. One potential synthesis of *Quelqu'un par terre* (*Someone on the ground*): a talking chair, sentences falling down, the wind singing.

I finally think of other dissociations: in the installation, the presence of translation (in English) of the spoken words (in French) in the form of subtitles on a small video screen, forces the listener to shift their focus from sound to something visual, from a practice of listening to a practice of reading. The sentences go from one tongue to another, from oral communication to a written one.