

FRAGMENTS OF VOICES

INTERVIEW WITH

DOMINIQUE PETITGAND

CHRISTOPHE GALLOIS

Dominique Petitgand, *Mon possible*, 2006

CHRISTOPHE GALLOIS: We could begin this conversation with an extract from *Mes Écoutes*, a collection of short texts you've been working on for several years in which you describe various everyday experiences that are linked to sound or speech. This extract is titled "Bilingue":

The taxi driver talks on the phone in a language I do not know, out of which some fragments in French emerge, meagre clues to follow the conversation from afar. Passing from one language to another, cuts, slippages, automatisms, games. I seek a rule, in vain.

The experience you describe in this short text illustrates a number of aspects of your artistic practice, starting with the question of the fragment, and the use of various clues to create narratives. Do you see any links between this extract and your working method?

DOMINIQUE PETITGAND: I describe two things in this text. For one thing, I speak about the thoughts of the taxi driver and the way in which he passes from one language to the other. For another, I describe my listening, finely modelled on what I hear. Similarly, all my pieces are constructed around two symmetrical operations: recording and editing. With both of them there is the essential issue of creating a whole from fragments. This unity isn't necessarily given at the time of recording but is achieved through editing, which functions as a form of writing. In my work, fragmentation enters into conflict with the idea of creating a whole: the form I give to hearing appears as a succession of snatches of sound. What is essential is the tension that sets in between these two directions. The silence between the phrases, the voids are filled with a particular tension that comes from listening.

CG: *Le bout de la langue (The tip of the tongue)* (1994 / 2009), the piece you are presenting in *The Space of Words*, seems to be based on this logic of the fragment and the cut, and follows it in a radical way: it is mostly composed of silences punctuated by some snatches of speech in which a woman describes her memory lapses. There's a clear correspondence here between editing, the fragmentary, laconic, breached form of the narrative, and content based on memory loss.

DP: *Le bout de la langue* is composed of extracts of speech from different points in a recording of the same person who had occasional moments of forgetting and hesitation during the interview. When one speaks, one pronounces a whole series of sounds or useless words, which serve to engage words, thoughts or information. This piece is the union, in a vector form, of all those moments of loss, and the listener hears this phenomenon of loss of memory almost as if it were live. In most of my pieces there's the idea of participating in something that is in the process of happening, almost in front of us. It is first and foremost the editing that articulates this sense of immediacy: even if the piece seems to be endlessly interrupted, like a broken line, with each new fragment there's the idea of starting over. With each snatch of speech, you say to yourself: "Here we go again, it's restarting." *Le bout de la langue* is one of the first pieces in which I understood the range of one of my recurring forms: the dotted line. By asserting the presence of the silences, the perforated voice gives the work a half present / half absent status. The first version, exhibited in 1999 in a large single space and in the middle of other artworks, provided the opportunity for me to appreciate the role of space, the exhibition space, in a decisive way: that it could really give a sound piece an installation status.



Dominique Petitgand, *Le bout de la langue (The tip of the tongue)*, 1994 / 2009

CG: In a previous interview we mentioned the music of Steve Reich in relation to various issues, including speech as material and the superimposition of different temporalities.¹ Today I'd like to bring the composer Morton Feldman into the conversation. Your sound pieces seem to have several things in common with his music, the most obvious being the active role of silence. Another comparison I'd like to make concerns the question of listening. Morton Feldman makes a distinction between composers who develop their music in terms of listening (a category in which he places himself) and those whose work is based on composition. A phrase pronounced by Feldman, describing the way in which sounds appear, spread out and disappear in his music, strikes me as being particularly apt when it comes to your work: "Every idea needs to find its place in time, its context, its environment, a world in which it can exist."²

DP: I do work with listening more than sound. Feldman's phrase could relate to numerous aspects of my practice: the temporality of an event, the unfurling of a sound, a noise, a musical atmosphere or the narrative itself. A narrative is above all a development, it is the time taken to go from point A to point B. I realise that I often seek to make the unfolding of the story coincide organically with another sequence: my breathing. For example, the length of silence between two sounds, two phrases, is always an arbitrary choice: my breathing gives the rhythm. As for

the installations, I realise that I think less about the silences in terms of duration than in terms of space by taking into account different parameters: the acoustics, the configuration of the space, the distances to be covered. One of the biggest issues is to know how long it takes for the sound to reach the listener's ear. This idea is really linked to the music of Morton Feldman, who saw the silence in his works as the time needed for a note to reach the listener.

CG: What's more, one of the questions Feldman asked himself was "how to create a surface that is constructed with time?" This question echoes the way you approach your installations. Most of your works exist as sound pieces, released as disks for example, before being deployed in space. Could you explain the issues linked to these displacements?

DP: It's true that I always work in two phases. The first concerns the production of sound pieces as such: recording, editing and construction of narrative. The second phase is absolutely independent and intervenes at the point when I show these pieces as installations. This might be six months later, five years or 15 years later. One of the main parameters to take into account is the space, and more precisely its structure, the way in which it's divided. The main issue, when working on an installation, is to determine how the elements that constitute it can be unfurled and distributed between different parts of the space. In other words, the issue is to fragment the listening of the listener. It is quite simply the idea of circling a subject, approaching it stage by stage or from different angles. During linear listening, such as a concert or a disc, this question is resolved in a temporal way, whereas in an installation it is resolved in a spatial way. In an installation, passing from one space to the other is like advancing in time.

CG: Could you describe how the installation you conceived for the Mudam pavilion, *La porte ne s'est pas ouverte (The door didn't open)* (2008 / 2009), is arranged?

DP: *La porte ne s'est pas ouverte* is made up of five loudspeakers: one that emits a voice, like a point in space, and four others that demarcate a sound field. The voice, which is encountered first of all, plays the role of a foreground, a figure. The other loudspeakers are in a second space, the pavilion: a very resonant space that acts as a background. Each of these spaces has a particular nature, a shape, a resonance that is particular to it. As far as possible, I want my installations to use these particularities as a support: although resonance can disturb sounds such as the voice, for other sounds it can be a pleasure to plunge into. This apparatus is arranged according to the narration. *La porte ne s'est pas ouverte* describes a moment of imbalance. The work is the story of the precise moment when, for the character, a child, everything swings into something totally unknown and fear sets in. This fear is imaginary, it disappears as quickly as it has arrived. The anecdote about the lift, around which the work is articulated, is not the heart of the story; I could have used another situation. The anecdote simply serves as a support for the idea that everything changes suddenly.

CG: The listener's experience of the installation could relate to this type of swing, particularly at the moment of the sequence with the electric guitar.

DP: The installation is based on three sequences. The story is identical in each case but the music changes, giving a different colour to the description of this fear. The most violent and disturbing colour is the sequence with the electric guitar. It evokes something that collapses in the listener's mind, literally falling on him or her, while the other sequences are more ambiguous, oscillating

¹ See Christophe Gallois, "Silence was Pleased. Interview with Dominique Petitgand", in *Neutre intense*, Maison populaire, Montreuil, 2008, pp. 64-69.

² Quoted in Tom Johnson, "Remembrance", *Morton Feldman Says. Selected Interviews and Lectures 1964-1987*, Hyphen Press, London, 2006, p. 36.

between worry and suspension. The association of these sounds with the voice produces various effects in the listener. I'm not saying that I control these effects, I merely set up the conditions for an encounter.

CG: What are your thoughts concerning the displacements of the visitor in your installations?

DP: I think that an installation is successful when it offers various angles of approach. In *La porte ne s'est pas ouverte* for example, the visitor can play with his or her own fear and choose to more or less sink into it. But, formulated in this way, it could be thought that my approach is close to something that I don't like, which is interactivity – giving the listener the power to release the sounds, to modify them. I don't believe in that. What I do is sufficiently determined and constructed to assert itself, but it so happens that this assertion allows a certain number of plurals. I don't offer the listener the opportunity to change the nature or the form of the work, however, one may freely circulate through it. I don't know if I've succeeded in explaining the nuance...

CG: Yes, completely. It could be said that the interactivity you offer is simply to be found on the listening level.

DP: Listening has a mental dimension; it addresses the listener's thoughts. It also passes through walking and breathing. My installations invite the viewers to walk at their own rhythm and to choose their stations successively, their listening points. I have the impression that walking and breathing have a direct link with thinking, more so than the hand that would be employed in a more interactive piece. A parallel arises between wandering around and the process of thinking.

CG: Another paragraph from *Mes Écoutes* refers to the relationship between walking and listening:

Holding a sound in oneself, lugging it everywhere one goes, an echo that doesn't fade, fine but solid. Playing with it, putting it aside, in reserve, reactivating it, diving into it.

These words introduce another important form in your work, the form of humming.

DP: Yes, I think that humming is on the same level as walking. It's a natural, involuntary product of the thought process. Humming is quite close to what I call exhalations: how the body makes itself heard on this side of thought, of an articulated language. In my pieces, humming is the equivalent of movement, as if one were visualising someone's thought process. I often only realise that I'm humming a few minutes after having started. And once I'm aware of it, I continue. Therefore, it's not entirely involuntary. At the same time, it started but I don't know how...

Pantin, November 2008

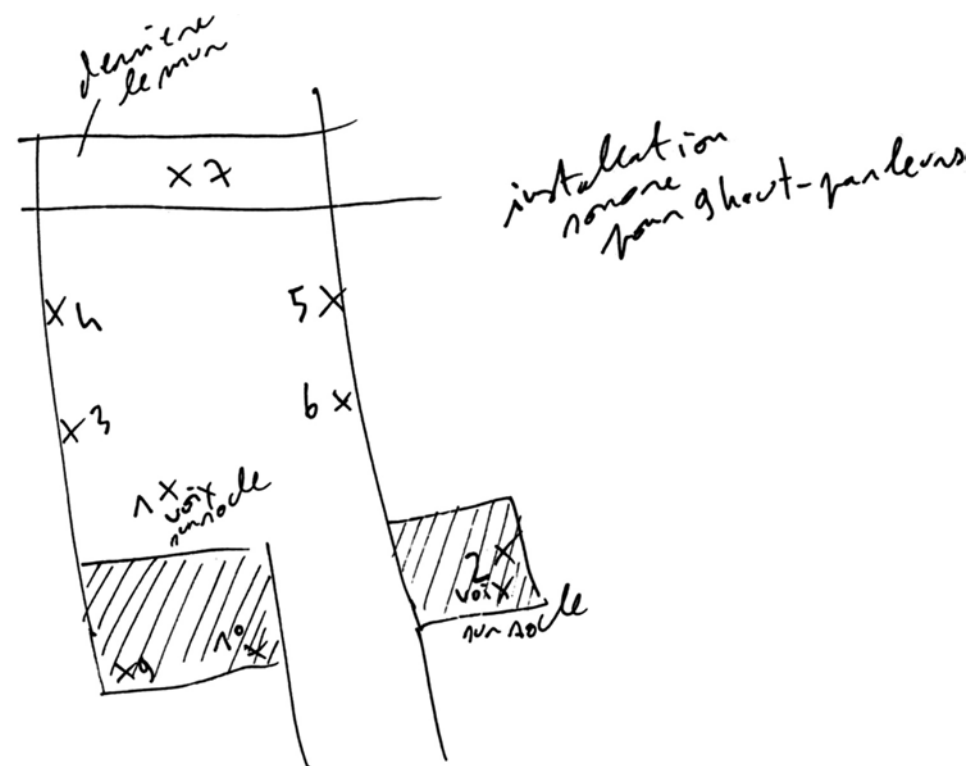


Dominique Petitgand, *La porte ne s'est pas ouverte* (*The door didn't open*), 2008/2009

FRAGMENTS DE VOIX
ENTRETIEN AVEC

DOMINIQUE PETITGAND

CHRISTOPHE GALLOIS



Dominique Petitgand, *Ce moment d'attente*, 1997/2008

CHRISTOPHE GALLOIS : Nous pourrions commencer cette conversation en évoquant un extrait de *Mes Écoutes*, un recueil sur lequel vous travaillez depuis quelques années et qui rassemble des textes courts dans lesquels vous décrivez différences expériences, vécues dans le quotidien, liées au son ou à la parole. Cet extrait s'intitule « Bilingue » et dit :

Le chauffeur de taxi parle au téléphone dans une langue que je ne connais pas, d'où émergent quelques fragments en français, courts indices pour suivre de loin la conversation.

Le passage d'une langue à une autre, découpes, glissements, automatismes, jeu.

Je cherche une règle, en vain.

L'expérience que vous décrivez dans ce court texte illustre de nombreux aspects de votre pratique artistique, à commencer par la question du fragment et de l'utilisation de quelques indices pour créer des narrations. Voyez-vous des liens entre cet extrait et la manière dont vous travaillez ?

DOMINIQUE PETITGAND : Dans ce texte, je décris deux choses. Je parle, d'une part, de la parole du chauffeur de taxi, de la manière dont celle-ci passe d'une langue à l'autre. Je décris, d'autre part, mon écoute, finement calquée sur ce que j'entends. De manière similaire, toutes mes pièces se construisent autour de deux opérations symétriques : l'enregistrement et le montage. Pour chacune d'elles, il y a l'enjeu essentiel de constituer un tout à partir de fragments. Cette unité n'est pas forcément donnée au moment de l'enregistrement, mais doit être trouvée au montage, qui fonctionne comme une forme d'écriture. Dans mes œuvres, la fragmentation entre en conflit avec l'idée de constituer un tout : la forme que je donne à entendre apparaît comme une succession de bribes. Ce qui est essentiel, c'est la tension qui s'installe entre ces deux directions. Le silence qu'il y a entre les phrases, les vides sont remplis par une certaine tension, qui est celle de l'écoute.

CG : *Le bout de la langue (The tip of the tongue)* (1994 / 2009), la pièce que vous présentez dans *The Space of Words*, semble s'appuyer sur cette logique du fragment, de la découpe, et la suit de manière radicale : elle se compose avant tout de silences, ponctués de quelques bribes de voix dans lesquelles une femme décrit ses trous de mémoire. Il y a ici une correspondance très claire entre, d'un côté, le montage, la forme fragmentaire, laconique, trouée de la narration et, de l'autre, le contenu, axé autour de la perte de mémoire.

DP : *Le bout de la langue* se compose d'extraits de voix qui s'échelonnaient à différents moments d'un enregistrement avec une même personne, laquelle avait, de temps en temps, au fil de l'entretien, des moments d'oubli et d'hésitation. Lorsqu'on parle, on prononce toute une série de sons ou de mots inutiles qui servent à enclencher une parole, une pensée, une information. La pièce est la réunion, sous un même vecteur, de tous ces moments de perte, et l'auditeur assiste presque en direct à ce phénomène de la perte de mémoire. Dans la plupart de mes pièces, il y a l'idée qu'on assiste à quelque chose qui est en train de se passer, quasiment devant nous. C'est avant tout le montage qui articule ce direct : même si la pièce semble s'interrompre sans cesse, sur le modèle d'une ligne brisée, il y a, avec chaque nouveau fragment, l'idée d'une relance. À chaque bribe de voix, on se dit : « Ça y est, ça va repartir. »

Le bout de la langue est l'une des premières pièces avec laquelle j'ai compris la portée d'une de mes formes récurrentes : la forme du pointillé. En affirmant la présence des silences, cette voix en pointillé donne à l'œuvre un statut à moitié présent, à moitié absent. La première version, exposée en 1999 dans un grand espace d'un seul tenant et au milieu d'autres œuvres, a été pour



Dominique Petitgand, *Ce moment d'attente*, 1997 / 2008

moi l'occasion de me rendre compte de façon décisive du rôle de l'espace d'exposition. Que celui-ci pouvait réellement donner à la pièce sonore son statut d'installation.

CG : Nous évoquions lors d'un précédent entretien la musique de Steve Reich, autour de différentes questions telles que la parole comme matériau et la superposition de différentes temporalités¹. J'aimerais aujourd'hui placer dans la conversation le compositeur Morton Feldman. Vos pièces sonores semblent partager plusieurs points communs avec sa musique, le plus évident étant le rôle actif du silence. Un autre rapprochement que j'aimerais faire concerne la question de l'écoute. Morton Feldman fait la distinction entre les compositeurs qui développent leur musique autour de l'écoute, une catégorie dans laquelle il se range, et ceux dont le travail est basé sur la composition. Une phrase prononcée par Feldman, qui décrit la manière dont, dans sa musique, les sons apparaissent, se déploient et disparaissent, me semble particulièrement faire écho à votre travail : « Chaque idée doit pouvoir trouver sa place dans le temps, son contexte, son environnement, un monde dans lequel elle est susceptible d'exister. »²

¹ Voir Christophe Gallois, « Silence was Pleased – Entretien avec Dominique Petitgand », *Neutre intense*, Maison populaire, Montreuil, 2008, p.58-63.

² Cité dans Tom Johnson, « Remembrance », *Morton Feldman Says. Selected Interviews and Lectures 1964-1987*, Hyphen Press, Londres, 2006, p. 36.

DP : Je travaille en effet d'avantage l'écoute que le son. La phrase de Feldman peut renvoyer à de nombreux aspects de ma pratique : la temporalité d'un événement, le déroulement d'un son, d'un bruit, d'une atmosphère musicale ou du récit lui-même. Un récit, c'est avant tout un déroulement, c'est le temps que l'on met pour aller d'un point A à un point B. Je me rends compte que je cherche souvent à faire coïncider de façon organique le déroulement du récit avec un autre déroulement, qui est celui de ma respiration. Par exemple, la durée du silence entre deux sons, deux phrases, est toujours un choix arbitraire : c'est ma respiration qui donne la mesure. Et pour les installations, je me rends compte que je pense moins les silences en termes de durée qu'en termes d'espace en prenant en compte différents paramètres : l'acoustique, la configuration des lieux, les distances à parcourir. Une des questions majeures est de savoir combien de temps le son met pour parvenir à l'oreille de l'auditeur. Cette idée est vraiment liée à la musique de Morton Feldman, qui envisageait le silence dans ses œuvres comme le temps nécessaire pour qu'une note parvienne à l'auditeur.

CG : Une des questions que Feldman se posait était d'ailleurs : « Comment faire une surface qui se construise avec du temps ? » Cette question fait écho à la manière dont vous abordez vos installations. La plupart de vos œuvres existent à l'état de pièces sonores, publiées par exemple sous forme de disques, avant de se déployer dans l'espace. Pourriez-vous préciser quels sont les enjeux liés à ces déplacements ?

DP : C'est vrai que je travaille toujours en deux temps. Le premier temps concerne la réalisation des pièces sonores proprement dites : l'enregistrement, le montage, la construction d'un récit. Le deuxième temps, absolument indépendant, intervient au moment où je suis amené à montrer ces pièces sous la forme d'installations. Cela peut intervenir six mois, cinq ou quinze ans plus tard. Un des principaux paramètres que je dois prendre en compte est l'espace, et plus précisément sa structure, la manière dont il est découpé. L'enjeu majeur, quand je prépare une installation, est de déterminer comment les éléments qui la constituent peuvent être dépliés et répartis entre les différentes parties de l'espace. Pour le dire autrement, l'enjeu est de fragmenter l'écoute des auditeurs. C'est l'idée, toute simple, de tourner autour d'un sujet, de l'approcher palier par palier ou selon différents angles. Lors d'une écoute linéaire, du type concert ou écoute sur disque, cette question se résout de façon temporelle ; dans une installation, elle se résout de façon spatiale. Dans une installation, passer d'un espace à l'autre c'est comme avancer dans le temps.

CG : Pourriez-vous décrire comment l'installation que vous avez imaginée pour le pavillon du Mudam, *La porte ne s'est pas ouverte* (*The door didn't open*) (2008 / 2009), se déploie ?

DP : *La porte ne s'est pas ouverte* est constituée de cinq haut-parleurs : un haut-parleur qui diffuse une voix, comme un point dans l'espace, et quatre autres qui délimitent un champ sonore. La voix, que l'on découvre dans un premier temps, joue le rôle d'un premier plan, d'une figure. Les autres haut-parleurs se trouvent dans un second espace, le pavillon, qui est un espace fortement résonnant, et qui fonctionne comme un fond. Chacun de ces deux espaces a une nature particulière, une forme, une résonance qui lui est propre. Je souhaite, dans la mesure du possible, que mes installations se servent de ces particularités comme support : alors qu'une résonance peut être gênante pour des sons tels qu'une voix, cela peut être, pour d'autres sons, un bonheur de s'y plonger. Ce dispositif est déployé en lien avec la narration. *La porte ne s'est pas ouverte* décrit un moment de basculement. L'œuvre est l'histoire de cet instant précis où, pour le



Dominique Petitgand, *La porte ne s'est pas ouverte* (*The door didn't open*), 2008 / 2009

personnage (une enfant), tout bascule dans quelque chose de totalement inconnu, et où la peur s'installe. Cette peur est imaginaire, elle disparaît aussi subitement qu'elle est arrivée. L'anecdote de l'ascenseur autour de laquelle l'œuvre s'articule, n'est pas le centre du récit; j'aurais pu utiliser une autre situation. Cette anecdote sert simplement de support à l'idée que tout se met à vaciller soudainement.

CG : L'expérience que fait l'auditeur de l'installation peut se rapprocher de ce type de vacillement, notamment au moment de la séquence avec la guitare électrique.

DP : L'installation s'articule autour de trois séquences. Pour chacune d'elle, le récit est identique, mais la musique change, donnant une couleur différente à la description de cette peur. La couleur la plus violente, la plus perturbante est en effet la séquence avec la guitare électrique. Elle évoque quelque chose qui s'écroule dans la tête de l'auditeur, qui lui tombe littéralement dessus, alors que les autres séquences sont plus ambiguës, oscillent entre le trouble et la suspension. L'association de ces sons avec la voix produit chez l'auditeur des effets différents. Je ne dis pas que je maîtrise ces effets, j'installe juste les conditions d'une rencontre.

CG : Comment pensez-vous le parcours du visiteur dans vos installations ?

DP : Je pense qu'une installation est réussie quand elle propose plusieurs angles d'approche. Dans *La porte ne s'est pas ouverte*, par exemple, chacun peut jouer avec sa propre peur et choisir de s'y enfoncer plus ou moins. Mais, formulée ainsi, on pourrait croire que ma démarche est proche de quelque chose que je n'aime pas, qui est l'interactivité – laisser le pouvoir à l'auditeur de

déclencher les sons, de les modifier. Je ne crois pas à cela. Ce que je fais est suffisamment déterminé et construit pour s'affirmer, mais il se trouve que cette affirmation permet un certain nombre de pluriels. Je ne propose pas aux auditeurs de changer la nature ou la forme de l'œuvre. Par contre, on peut circuler librement à travers elle. Je ne sais pas si j'ai réussi à exprimer la nuance...

CG : Si, complètement. On pourrait avancer l'idée que l'interactivité que vous proposez se trouve simplement au niveau de l'écoute.

DP : L'écoute a une dimension mentale; elle s'adresse à la pensée de l'auditeur. Elle passe également par la marche et la respiration. Mes installations invitent à marcher selon son propre rythme et à choisir successivement ses stations, ses points d'écoute. J'ai l'impression que la marche et la respiration ont un lien direct avec la pensée, davantage que la main qui serait mise à contribution dans un travail plus interactif. Il y a un parallèle qui se crée entre la déambulation et le cheminement de la pensée.

CG : Un autre paragraphe de *Mes Écoutes* parle de cette relation entre la marche et l'écoute :

Garder un son en soi, le trimballer partout où l'on va, un écho qui ne s'atténue pas, tenu même tenu. S'en jouer, le mettre de côté, en réserve, le réactiver, s'y plonger.

Ces mots introduisent une autre figure importante dans votre travail, la figure du chantonement.

DP : Oui, selon moi, le chantonement fait partie du même registre que la marche. C'est un produit naturel, involontaire, du cheminement de la pensée. Le chantonement est assez proche de ce que j'appelle les exhalaisons: comment un corps se fait entendre en deçà d'une pensée, d'un langage articulé. Dans mes pièces, le chantonement est l'équivalent d'un déplacement, comme si l'on visualisait le parcours ou la pensée de quelqu'un. Souvent, je me rends compte que je chantonne seulement quelques minutes après avoir commencé. Et une fois que j'en ai pris conscience, je continue. Ce n'est donc pas complètement involontaire. En même temps, cela a démarré je ne sais pas comment...

Pantin, novembre 2008