

SEMAINE 25.22

L'Écoute essaimée

Félix Blume | Dominique Petitgand

Musée Réattu, Arles



Du son dans un musée?

Le son est enseigné par les écoles d'art, se glisse dans les manifestations d'art contemporain sous le terme d'art sonore. C'est en partant de ce constat, et de l'observation que cette réalité contemporaine était encore peu reflétée dans les musées, qu'a germé l'idée en 2007 que le musée Réattu, musée municipal des beaux-arts et d'art contemporain de la ville d'Arles, soit un des premiers en France à accueillir, collectionner, conserver, promouvoir et valoriser cette forme de création originale, au même titre que les autres formes de création artistique, que ce soit la peinture, le dessin, la sculpture ou la photographie pour laquelle le musée fut déjà pionnier en 1965. L'ambition est forte, il s'agit de se positionner sur un terrain qui reste encore amplement à défricher dans le monde des musées. Beaucoup a été fait au Réattu : une Chambre d'écoute permanente a pris place, des ateliers éducatifs s'y déroulent, des formations de haut niveau y sont accueillies toute l'année dans une féconde synergie et depuis 2018, le Centre national des arts plastiques vient épauler cette démarche. Il faut souhaiter que ce travail puisse être poursuivi et amplifié. C'est mon vœu en cette année qui met en lumière deux artistes qu'Arles a contribué à révéler.

Patrick de Carolis

Maire d'Arles

Président de l'agglomération Arles Crau Camargue Montagnette

Sound in a museum?

Sound is taught in art schools, and creeps into contemporary art events under the name of sound art. Based on this observation, and the fact that this contemporary reality was not yet sufficiently reflected in museums, the idea was born in 2007 that the Musée Réattu, a municipal museum of fine arts and contemporary art in the city of Arles, would be one of the first in France to welcome, collect, preserve, promote and highlight this original form of creation, in the same way as other forms of artistic creation, be it painting, drawing, sculpture or photography, which the museum became a pioneer of in 1965. The project is ambitious. It is a matter of positioning ourselves in a field which has not yet carved out its niche in the world of museums. Much has been done at the Réattu: the installation of a permanent Listening Chamber, the running of educational workshops, the hosting of high-level training courses all year round in a fruitful synergy. Since 2018, the project has been supported by the Centre national des arts plastiques. We hope that this work will be pursued and amplified. That is my wish for this year, a year in which the spotlight will be trained on two artists, whom Arles helped to reveal.

Patrick de Carolis

Mayor of Arles

President of the Agglomération Arles Crau Camargue Montagnette

SEMAINE 25.22

Revue hebdomadaire pour l'art contemporain
no. 458, Vendredi – Friday 24.06.2022

EXPOSITION / EXHIBITION

21.05 – 02.10.2022

L'Écoute essaimée

Félix Blume | Dominique Petitgand

Art sonore

Musée Réattu, 10 rue du Grand-Prieuré,
13200 Arles

tél. +33 (0)4 90 49 37 58

Du mardi au dimanche

Février – novembre: 10h – 17h;

mars – octobre: 10h – 18h

www.museereattu.arles.fr

COMMISSAIRES DE L'EXPOSITION / CURATORS

Daniel Rouvier (musée Réattu),

Pascale Cassagnau (Cnap),

Marc Jacquin (Phonurgia Nova)

Exposition produite par la ville d'Arles/
musée Réattu, Cnap (Centre national des
arts plastiques – ministère de la Culture),
association Phonurgia Nova.

REMERCIEMENTS / ACKNOWLEDGEMENTS

Constance Meffre et l'association DDA

Contemporary Art | diffusing digital art –

Marseille, Grégoire Lauvin et son équipe, la

galerie GB Agency – Paris.

COUVERTURE / COVER

Dominique Petitgand, *Trois pointillés*,

musée Réattu, salle des Grisailles,

Arles, 2022. Production CNAP.

La collection du Centre national des arts plastiques

Héritière de l'une des plus importantes collections de l'État constituée par les achats et commandes effectués auprès des artistes vivants pendant deux siècles, la collection du Centre national des arts plastiques confirme la volonté de l'État de maintenir une mission spécifique de valorisation et de soutien de l'art vivant par des achats d'œuvres d'artistes contemporains. Forte de plus de 100 000 œuvres, elle fait coexister les domaines des arts plastiques, de la photographie, de la vidéo et du design, intégrant l'ensemble des médiums utilisés par les artistes contemporains dont le domaine émergent du son. En effet, conçu dans toutes ses dimensions – bruit, voix, musique, silence –, le son a envahi la scène de l'art moderne contemporain.

La mission de diffusion de la collection, complémentaire à celle de l'enrichissement patrimonial, étant indispensable pour que son rôle de soutien à la création vivante s'exprime pleinement, la collection des œuvres sonores trouve parfaitement sa place au sein du département des arts sonores du musée Réattu et plus largement au sein même des collections.

Béatrice Salmon
Directrice du Cnap

The Collection of the Centre national des arts plastiques

Having inherited one of the most important State collections, made up of acquisitions and commissions from living artists over the course of two centuries, the collection of the Centre national des arts plastiques confirms the State's ambition to pursue a specific mission of promotion and support of living art by purchasing the work of contemporary artists. Featuring more than 100,000 works, it brings together the fields of the visual arts, photography, video and design, integrating all the mediums used by contemporary artists, including the emerging field of sound. Indeed, conceived in all its dimensions – noise, voice, music, silence – sound has invaded the scene of modern contemporary art.

The mission of disseminating the collection, complementary to that of heritage enrichment, is indispensable if its role of supporting living creation is to be fully expressed. The collection of sound works therefore fits perfectly into the Sound Arts Department of the Musée Réattu, and more broadly into the collections themselves.

Béatrice Salmon
Director of the Cnap

Il fallait en France un lieu à la mesure de l'art sonore et de ses pratiques émergentes : Phonurgia Nova et le musée Réattu l'ont inventé et sont partenaires dans cette aventure passionnante. Pour les Arlésiens, l'implantation de l'art sonore dans leur ville n'est pas sans rappeler celle de la photographie qui y prit place il y a cinquante ans pour ne plus la quitter. Félix Blume et Dominique Petitgand, à l'honneur cette année dans la programmation du département des arts sonores, sont d'anciens lauréats du prix Phonurgia Nova : cette heureuse « coïncidence » met en exergue l'importance du travail de défrichage accompli depuis 1986 par l'association que pilote Marc Jacquin et dont profite pleinement aujourd'hui le musée Réattu. Plus encore, ce dernier accueille les formations d'autrices et d'auteurs que l'association organise tout au long de l'année : ainsi pas à pas s'incarne l'idée d'une école arlésienne du son.

Christian Leblé
Président de Phonurgia Nova

There was a need in France for a venue devoted to sound art and its emerging practices: it has now been invented by Phonurgia Nova and the Musée Réattu, partners in this exciting adventure. For the people of Arles, the implantation of sound art in their city is reminiscent of that of photography, which took place 50 years ago and which has been going strong ever since.

Félix Blume and Dominique Petitgand, showcased this year in the programming of the Department of Sound Art, are former winners of the Phonurgia Nova Awards: this happy "coincidence" highlights the importance of the pioneering work done since 1986 by the association led by Marc Jacquin, which the Musée Réattu is now benefiting from. In addition, the museum hosts training courses for artists that the association organises throughout the year: thus, step by step, the idea of a school of sound in Arles is taking shape.

Christian Leblé
President of Phonurgia Nova

Dans *Memoria*¹, les pierres renferment des histoires. Elles sont témoins, à travers les âges, d'événements qui s'y inscrivent désormais. Tel est le récit qu'Hernan, un pêcheur solitaire, raconte à Jessica, cultivatrice d'orchidées, lorsque leurs chemins se croisent par hasard aux abords d'une petite ville colombienne. Jessica est à la recherche de la source d'un grondement l'ayant réveillé inopinément

un matin alors qu'elle visitait sa sœur à Bogota. Depuis ce matin-là, le souvenir du retentissement l'obsède, il se superpose comme un filtre à son quotidien le

modifiant subrepticement, puis le rythmant au gré de ses apparitions aléatoires. Si ces apparitions affectent, par moment, son environnement, elle semble être la seule à les percevoir. *Memoria* se construit à travers la source indéterminée et non localisable du son et met en scène différentes modalités d'inscription sonore appartenant à des régimes d'écoute et d'enregistrement distincts. Narration merveilleuse autour de l'écoute «acousmatique», une panoplie de relations entre un phénomène sonore à la source incertaine et sa perception émerge ainsi.

¹ Film réalisé par Apichatpong Weerasethakul en 2021.

² Voir Daniele Balit et Anne Zeitz, «Anacousmatique : du mal-entendu sélectif à l'écoute distraite», dans Paul Sztulman et Dork Zabunyan, *Politiques de la distraction*, Paris, ArTeC/Presses du réel, 2021 dont les analyses sont en partie reprises ici.

³ Brian Kane, *Sound Unseen, Acousmatic Sound in Theory and Practice*, New York, Oxford University Press, 2014.

⁴ Apichatpong Weerasethakul, dossier de presse du film.

La notion d'acousmatique a été développée par Pierre Schaeffer en tant que situation d'écoute pendant laquelle la source sonore reste invisible, non sans lien avec sa conception d'objets sonores². Pour Brian Kane³, Schaeffer «réduit» l'expérience perceptuelle par l'isolement de l'écoute et l'interdiction du recours aux autres sens. C'est d'abord à travers une réduction de cet ordre que Jessica entreprend d'appréhender le son, entendu pour la première fois en son mi-sommeil, cette phase intermédiaire, «sphère précieuse, trouble, flottant⁴» pendant laquelle les oreilles restent, par leur physiologie, ouvertes. Avec l'aide d'un ingénieur du son – probablement un double rajeuni fantomatique du pêcheur – elle parvient à décortiquer fréquences, hauteurs et niveaux du grondement. Cette reconstruction synthétique ou «imitation» trahit le caractère illusionniste du son et pointe la «schizophonie» inhérente aux médias d'enregistrement et de transmission sonore, en n'apportant aucun éclaircissement sur la cause du phénomène.

Un autre régime d'écoute se met en place en parallèle. Celui-ci vient contrer la scission audiovisuelle et voisine avec l'interprétation de l'acousmatique («acousmaticity») proposée par Kane, en réponse à la notion schaefferienne, en tant qu'activité relationnelle, partagée et perceptuelle face à un phénomène incertain. Selon Kane, l'«[a]cousmaticity, the determination or degree of spacing between source, cause, and effect, depends on the cognitive state of the listener and the knowledge they possess about the sound heard, its environmental situation, and its means of production, among other factors⁵.» De nombreuses sources sonores plus ou moins probables et interconnectées surgissent tout au long du film tissant autant de rapports entre Jessica et les différentes entités qu'elle rencontre. La sensation auditive répétitive pourrait s'apparenter au «syndrome de la tête qui explose» faisant partie des troubles du sommeil. Le grondement proviendrait, peut-être en même temps, d'une expérience violente vécue dans l'enfance par Hernan qui se révèle être un médium de transmission sonore doté d'une mémoire exceptionnelle et connecté à l'appareil auditif de Jessica. Mais ce son est également émis par une présence extraterrestre immiscée dans la forêt vierge et s'ouvrant vers un futur fragile. C'est ainsi que l'onde traverse le temps – provenant possiblement des décennies passées ainsi que d'un monde à venir. Si la source demeure inconnue, au début du film, puis reste incertaine et vacillante par la suite, elle n'est pas invisible pour Jessica. Elle se révèle effectivement par des atmosphères et des apparitions changeantes, notamment celle d'un loup qui rôde dans les rues de Bogota.

⁵ Brian Kane, *op. cit.*, p. 225.

⁶ Kata Gellen, *Kafka and Sound, The Discovery of Cinematic Sound in Literary Modernism*, Evanston, Northwestern University Press, 2019, p. 152.

⁷ *Ibid.*

Étant donné que Jessica est le seul agent de cette écoute, de laquelle nous sommes témoins, la question de l'existence de la source du grondement se pose. Autrement dit, est-ce que la cause du son est localisable dans le temps et dans l'espace de la narration même ? À travers les écrits de Franz Kafka, notamment *Le Terrier*, Katia Gellen donne une réponse possible.

À partir du petit animal souterrain de Kafka se trouvant dans un état de panique face à un son non localisable venant le perturber dans son terrier, Gellen distingue «a nondiegetic acousmatic sound⁶» en tant qu'intersection contradictoire car : «an acousmatic sound must have a source within the diegesis, even if it is never discovered, and nondiegetic sound can never be heard by characters within the fiction, if the storyworld is to remain whole and unbroken⁷.» Mais à travers les apparitions provoquées par les diverses entités, qu'elles soient humaines ou non, qui ne

correspondent jamais pleinement au grondement, peut-être *Memoria* mettrait davantage en scène l’impossibilité de « désacousmatisation » que développe Mladen Dolar en rapport avec la voix. Selon Dolar, « [l]a source de la voix n’est jamais visible, elle émerge d’un intérieur qui est structurellement caché et elle ne peut jamais correspondre à ce que nous voyons⁸. » En ce sens, dans *Memoria*, les apparitions aux allures étranges ne viennent jamais coller aux sons, elles divaguent, flottent et tendent à s’échapper en créant des disjonctions, sons et apparitions sont « irréconciliables⁹ », tout en étant liées.

⁸ Mladen Dolar, *His Master’s Voice, Eine Theorie der Stimme*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2007 (traduit de l’anglais, première édition slovène 2003), p. 95 (notre traduction).

⁹ *Ibid.*, p. 95 (notre traduction).

¹⁰ Athanasius Kircher, *Phonurgia Nova, Neue Hall- und Thon-Kunst* [1673], réimpression de la version originale avec une introduction d’Ulf Scharlau, Libri rari, Hanovre, Th. Schäfer, 1983, p. VI (notre traduction).

¹¹ Adriana Cavarero, *For More than One Voice, Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 167.

¹² *Ibid.*

« C’était il y a bien longtemps mais les vibrations, elles... elles sont restées enfermées dans cette pierre », explique Hernan avant de transmettre un événement passé à son interlocutrice. Dans *Memoria*, à l’image d’une fouille archéologique, Jessica tente d’excaver et de mettre à la lumière des vibrations provenant des pierres. « Les pierres résonnent/et quand la voix appelle/son image se laisse apercevoir dans l’air¹⁰ », explique Athanasius Kircher dans son *Phonurgia Universalis*. Jessica, à la fois muette et à l’affût de modalités d’expression face à l’expérience auditive qu’elle enferme à son tour, pourrait ainsi incarner une sorte de « minéralisation de la voix¹¹ » réfléchissant sons et voix à l’instar de la nymphe Écho tel que proposée par Adriana Cavarero. Mais tandis que le destin d’Écho est fatal et ses mots « drained of its semantic component¹² », Jessica semble intégrer un processus de « resémantisation » (« resemanticization ») élaboré avec ses sujets d’écoute, et pointe la fragilité de toute tentative de désacousmatisation.

Anne Zeitz est maître de conférences à l’Université Rennes 2. Ses recherches actuelles portent sur l’attention auditive, l’in audible et le non-entendu, ainsi que sur la polyphonie dans l’art contemporain. Elle a été co-commissaire et commissaire des expositions *Échos magnétiques* (musée des beaux-arts de Rennes, 2019), *Sound Unheard* (Goethe-Institut Paris, 2019) et *Polyphone* (Kunstsammlung Gera, 2020 et musée d’art et d’histoire Paul-Éluard de Saint-Denis, 2021), ainsi que du programme *Inaudible Matters* (Gaîté Lyrique, 2019).

In *Memoria*¹, the stones contain stories. Throughout the ages, they bear witness to events which then become inscribed in them. This is the story that Hernan, a solitary fisherman, tells Jessica, an orchid grower, when their paths cross by chance on the outskirts of a small Colombian town. Jessica is looking for the source of a thundering noise that woke her unexpectedly

one morning while she was visiting her sister in Bogota. Since that morning, the memory of the reverberation obsesses her, superimposing itself as a filter on her daily life and modifying it surreptitiously,

If Stones Were to Listen: Variations on Acousmatic Listening in *Memoria*

ANNE ZEITZ

Lecturer in the Visual Arts, Université Rennes 2

rhythming it according to its random apparitions. Although these apparitions affect her environment at times, she seems to be the only one to perceive them. *Memoria* is built around the undetermined and unplaceable source of the sound and stages different modalities of inscription belonging to distinct listening and recording regimes. A fabulous narration emerges around “acousmatic” listening, as well as a panoply of relationships between a sound phenomenon with an uncertain source and its perception.

¹ Film directed by Apichatpong Weerasethakul in 2021.

² See Daniele Balit and Anne Zeitz, “Anacousmatique: du mal-entendu sélectif à l’écoute distraite,” in Paul Sztulman and Dork Zabunyan, *Politiques de la distraction*, Paris, ArTeC/Presses du réel, 2021, whose analyses are partially taken up here.

³ Brian Kane, *Sound Unseen, Acousmatic Sound in Theory and Practice*, New York, Oxford University Press, 2014.

⁴ Apichatpong Weerasethakul, press release of the film.

The concept of acousmatics was developed by Pierre Schaeffer as a listening situation during which the sound source remains invisible, not unrelated to his conception of sound objects.² According to Brian Kane,³ Schaeffer “reduces” the perceptual experience by isolating listening and prohibiting the use of other senses. Jessica first begins to apprehend the sound through a similar reduction. She heard it for the first time when she was half asleep, in this intermediate phase, “a precious, blurry, floating sphere,”⁴ during which the ears, by virtue of their physiognomy, remain open. With the help of a sound engineer — possibly a ghostly younger double of the fisherman — she manages to unravel the frequencies, heights and levels of the rumbling noise. By failing to provide any clarification about the cause of the phenomenon, this synthetic reconstruction or “imitation” betrays the illusionist character of the sound and points to the “schizophony” inherent in recording and sound transmission media.

Another listening regime is set up in parallel. This counters the audio-visual split, and can be related to the interpretation of acousmaticity proposed by Kane, in response to the Schaefferian notion, as a relational, shared and perceptual activity in the face of an uncertain phenomenon. According to Kane, the “[a]cousmaticity, the determination or degree of spacing between source, cause, and effect, depends on the cognitive state of the listener and the knowledge they possess about the sound heard, its environmental situation, and its means of production, among other factors.”⁵ Many more or less probable and interconnected sound sources arise throughout the film, weaving numerous relationships between Jessica and the different entities she encounters. The repetitive auditory sensation might be similar to “exploding head syndrome,” a form of sleep disorder. The rumbling may also be attributed to a violent childhood experienced by Hernan, who turns out to be a sound transmission medium with exceptional memory who is connected to Jessica’s auditory perception. But the sound is also emitted by an alien presence in the rainforest which opens up to a fragile future. This is how the wave travels through time—possibly from past decades as well as from a future world. Although the source is unknown at the beginning of the film, and remains uncertain and vacillating afterwards, it is not invisible to Jessica. It is revealed by changing atmospheres and apparitions, including that of a wolf roaming the streets of Bogota.

Since Jessica is the only agent of this listening, which the spectator witnesses, the question arises as to the existence of the source of the thundering. In other words, can the cause of the sound be located in the time and space of the narrative itself? Referring to the writings of Franz Kafka, especially *The Burrow*, Katia Gellen suggests a possible answer. Based on Kafka’s small subterranean animal, panicked by an unplaceable sound which disturbs him in his burrow, Gellen distinguishes “a nondiegetic acousmatic sound”⁶ as a contradictory intersection because: “an acousmatic sound must have a source within the diegesis, even if it is never discovered, and nondiegetic sound can never be heard by characters within the fiction, if the storyworld is to remain whole and unbroken.”⁷ But through the apparitions provoked by the various entities, whether human or not, which never fully correspond to the rumbling sound, perhaps *Memoria* stages the impossibility of “deacousmatisation” to an even greater extent. Mladen Dolar develops the concept of deacousmatisation in connection with the voice. According to Dolar, “the source of

the voice is never visible, it emerges from an interior that is structurally hidden and it can never correspond to what we see.”⁸ In this sense, in *Memoria*, the strange apparitions never correspond to the sounds: they wander, float and tend to escape by creating disjunctions. Despite being linked, sounds and apparitions are “irreconcilable.”⁹

⁸ Mladen Dolar, *His Master’s Voice, Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 2007 (translated from the English, first Slovenian edition 2003), p. 95 (our translation)

⁹ *Ibid.*, p. 95 (our translation).

¹⁰ Athanasius Kircher, *Phonurgia Nova, Neue Hall- und Thon-Kunst* [1673], reedition of the original version with an introduction by Ulf Scharlau, Libri rari, Hanovre, Th. Schäfer, 1983, p. VI (our translation).

¹¹ Adriana Cavarero, *For More than One Voice, Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 167.

¹² *Ibid.*

“It was a long time ago, but the vibrations ... They remained locked in this stone,” explains Hernan, before transmitting a past event to his interlocutor. In *Memoria*, like an archaeological dig, Jessica tries to excavate and shed light on the vibrations coming from the stones. “The stones resonate/and when the voice calls/Its image lets itself be seen in the air,”¹⁰ explains Athanasius Kircher in his *Phonurgia Universalis*. Jessica, who is both mute and searching for ways of expressing herself in response to the auditory experience that she in turn encloses, could thus embody a kind of “mineralization of the voice,”¹¹ reflecting sounds and voices like of the nymph Echo, as proposed by Adriana Cavarero. But while Echo’s destiny is fatal and her words “drained of (their) semantic component,”¹² Jessica seems to integrate a process of “resemancisation,”

developed with her listening subjects, highlighting the fragility of any attempt at deacousmatisation.

Anne Zeitz is a lecturer at the Université Rennes 2. Her current research focuses on auditory attention, the inaudible and the unheard, as well as on polyphony in contemporary art. She was co-curator and curator of the exhibitions *Echos magnétiques* (Musée des beaux-arts de Rennes, 2019), *Sound Unheard* (Goethe-Institut Paris, 2019) and *Polyphone* (Kunstsammlung Gera, 2020 and Paul Eluard de Saint-Denis, 2021), as well as of the *Inaudible Matters* programme (Gaîté Lyrique, 2019).

⁵ Brian Kane, *op. cit.*, p. 225.

⁶ Kata Gellen, *Kafka and Sound, The Discovery of Cinematic Sound in Literary Modernism*, Evanston, Northwestern University Press, 2019, p. 152.

⁷ *Ibid.*



L'art sonore d'aujourd'hui est varié : les interactions diverses du son, de l'espace, du temps, du mouvement et de la forme se reflètent dans des sculptures et installations sonores, des performances

L'écoute essaimée : Félix Blume, Dominique Petitgand Entretiens, février 2022

MARC JACQUIN

Directeur de Phonurgia Nova

scéniques ou encore des créations radiophoniques. C'est par la déconnexion sensorielle de la vue et de l'ouïe, par l'articulation du silence avec l'espace, par la plasticité narrative du son et par la dissolution de la salle de concert que l'art sonore s'affirme comme une forme d'art autonome.

À travers des approches très dissemblables, Félix Blume et Dominique Petitgand en explorent les possibles et nous disent ici leur fascination pour ce médium.

Questions à Félix Blume

Comment le son s'est-il imposé à toi ?

La musique m'a conduit au son : j'avais étudié la percussion au conservatoire et après un BTS d'audiovisuel, je me suis dirigé vers une formation d'ingénieur du son. Alors que j'imaginai travailler dans l'ombre des musiciens, en sonorisation de concert ou en enregistrement de musique, le son s'est petit à petit imposé à moi comme un territoire autonome. Après des études de cinéma à l'Institut national supérieur des arts du spectacle à Bruxelles, j'ai entamé une carrière de preneur de son pour le cinéma documentaire. Mon travail personnel a commencé par le partage de prises de sons «brutes» (sans retouches ni éditions) au travers de la plateforme Freesound (qui fédère une vaste communauté de preneurs de sons et d'*écoutants*). Puis, très rapidement, je me suis rendu compte qu'il ne suffisait pas de partager ces sons pour restituer mon expérience sonore et que, pour m'en approcher, je devais passer par une étape de structuration par le montage et le mixage. C'est de ce moment-là (2012) que datent mes premières réalisations artistiques.

Félix Blume, *essaim*,
musée Réattu, Arles, 2022.

Dans quelle disposition d'esprit l'auditeur doit-il se placer pour recevoir ton travail ?

Il n'y a pas de prérequis. Personnellement, j'aime beaucoup

être surpris sur le terrain. De même, j’essaie d’embarquer l’auditeur sur des territoires acoustiques inconnus. Je m’adresse à lui non comme à un spécialiste d’art sonore ou un passionné de prise de son : je pars du principe que tout un chacun a cette capacité à se laisser surprendre par ce qu’il entend et par ce que le son lui raconte.

**Peux-tu décrire ton installation *Essaim* pour Réattu en 2022 ?
Comment vas-tu habiter le lieu ?**

Je construis un nuage de 250 haut-parleurs dans l’atelier de Jacques Réattu, chacun reproduisant le son d’une abeille enregistrée en plein vol. Et j’invite le public à jouer avec cette sculpture en suspension : d’abord à l’écouter dans son ensemble comme un « bourdonnement » ; mais aussi à s’en approcher et se glisser entre les sources qui la constituent pour écouter les sons de chaque ouvrière en action : messages, chants ou cris auxquels on prête peu d’attention ordinairement. Ces abeilles ont été enregistrées dans le Var avec la complicité de l’apiculteur Dominique Hardouin grâce à un « studio d’enregistrement pour abeilles » conçu pour l’occasion en partenariat avec le Lab Gamerz à Aix-en-Provence. Cet outil nous a permis d’enregistrer les abeilles une à une et de réaliser les 250 séquences qui composent l’installation sonore.

***Essaim* est-il une invitation à plonger dans le son ?**

L’installation est clairement une invitation adressée à chacun à jouer avec sa perception. Je cherche avant tout à activer l’écoute des visiteurs. L’expérience sonore de chacun sera unique : en fonction de son mouvement autour et à l’intérieur de l’*Essaim*, mais également du fait du caractère aléatoire de la combinaison des 250 prises de sons qui ont toutes une durée différente et qui sont lues en boucles. En règle générale, les possibilités d’écoute sont toujours ouvertes (même à la radio ou en stéréo), mais le fait de pouvoir travailler à cette échelle avec 250 sources indépendantes me permet d’engager le visiteur dans une expérience d’écoute polyphonique inhabituelle.

Faire entendre son travail dans un musée en modifie-t-il la réception ?

L’espace du musée nous dispose à recevoir et à apprécier des œuvres singulières vers lesquelles nous ne nous serions pas forcément dirigés spontanément, alors que sur le web ou à la radio nos désirs sont plus bornés : on se tourne vers ce que l’on aime déjà et on a la possibilité de *scroller* ou *zapper* et de passer à l’écoute ou à l’image suivante. Dans un musée, le déplacement de l’auditeur

est physique – et c’est ce rapport corporel avec le son déployé dans l’espace qui m’intéresse. Par son caractère foisonnant, *Essaim* n’est transmissible ni à la radio ni sur le web. C’est une expérience à vivre *in situ*.

Tu as beaucoup enregistré Arles ces dernières années, notre ville a-t-elle une couleur sonore particulière ?

J’arpente Arles depuis 2016, à la faveur de stages de prises de sons que j’anime pour Phonurgia Nova. Arles et ses alentours offrent des couleurs sonores multiples, c’est donc à chaque fois une expérience différente. La variété des travaux sonores issus de ces stages en est la preuve. Certains éléments reviennent d’une session à l’autre, et ce sont peut-être ceux-là qui seraient les marqueurs sonores de ce territoire. Je pense notamment au mistral qui souffle fréquemment et emporte avec lui, jusque sur la place du Forum, des sons venant du lointain ; au Rhône qui est souvent présent, même discrètement ; aux ruelles et à leur acoustique qui valorise chaque détail : les pas des passants, les appels des choucas ou les cris stridents des hirondelles. Arles a indubitablement une couleur sonore propre, qui tient autant à son histoire, son urbanisme, sa situation géographique, qu’à sa culture. Préserver cette identité sonore est une nécessité, ici comme ailleurs, qui commence par la prise de conscience de cette richesse. J’espère que nos travaux sonores y contribuent en révélant une qualité invisible et cependant à portée d’oreille de qui veut bien écouter.

Peux-tu nous décrire ton travail au quotidien ?

J’aime penser le son comme une matière à glaner ou à récolter... Cette capture est à la racine de ma pratique : c’est sur le terrain que pour moi tout se joue. Dans un second temps, et souvent après plusieurs semaines ou mois, je revisite les matières collectées pour écouter ce qu’elles me racontent, pour comprendre vers où elles m’emmènent. Restituer un lieu par l’enregistrement oblige en réalité à se livrer à un travail de recomposition qui consiste à traduire une certaine envie ou une sensation sonore éprouvée sur le terrain, par une écriture, une mise en scène. J’aime ainsi jouer avec les plans sonores et les perspectives. C’est peut-être un mauvais réflexe d’ingénieur du son pour l’audiovisuel : au cinéma, on tourne une image synchrone qui va imposer ses constituants sonores qu’on doit saisir un à un. J’ai tendance à faire ça dans mes pièces aussi : décomposer pour mieux recomposer ensuite. Cette recombinaison me permet d’orienter l’écoute, de donner de la valeur à ce qui aurait tendance à passer inaperçu à la première écoute.

En règle générale quand j’entame un travail, j’aime ne presque rien savoir de ce qui va se passer. Sur le terrain je fais confiance à l’accident qui me conduit souvent au-delà de ce que je peux anticiper. Il peut m’arriver de me rendre quelque part sans avoir au préalable de piste précise de travail. Je procède ainsi par immersion. Cet exercice me place dans une position de récepteur. Mes micros me fournissent un prétexte pour arpenter les territoires. Ils me permettent de justifier ma présence dans des lieux qui me sont inconnus, mais aussi de rencontrer l’autre. J’aime être cette figure de l’étranger qui a le droit d’être différent, d’avoir des intérêts peu définis et de se déplacer avec un matériel louche (un micro est toujours suspect d’indiscrétion). Cet étranger a le droit de s’intéresser au détail insignifiant ou à ce qui peut paraître banal : il dispose d’un droit à l’émerveillement. Ce statut me laisse une grande liberté d’action. Autant qu’aux espaces géographiques, je m’intéresse à la façon dont ils sont habités et interprétés par ceux qui les habitent. Quand je leur demande de me recommander des sons à enregistrer, je leur demande en réalité de me laisser entrer dans leur univers.

As-tu un terme précis pour définir ta pratique ?

Définir un terme ou une catégorie implique de poser des limites. Or ce qui est intéressant se passe souvent à la frontière, ni d’un côté ni de l’autre. En Amérique latine, on utilise le terme *sonidista* qui fait référence au travail du son comme matière, de la même manière que le plombier travaille le plomb, le forgeron le fer ou le peintre la peinture. Finalement, le peintre en bâtiment ou l’artiste contemporain peuvent être tous les deux des peintres. On peut se poser la question de la frontière entre ces pratiques, et si cela semble clair dans la majorité des cas, il existe aussi une zone floue qui est intéressante. Dans ma pratique (et je ne pense pas être un cas isolé), une même prise de son peut être utilisée pour un produit audiovisuel commercial ou pour une pièce sonore (qui se définirait comme artistique). Le son est le même, mais ce qui change, c’est sa mise en situation et la lecture qui en est proposée... J’aime l’idée que ceci reste ouvert et que ce soit finalement le contexte d’écoute qui détermine le statut d’un son.

Questions à Dominique Petitgand

Comment le son s’est-il imposé à toi ?

La pratique du son s’est imposée parmi d’autres pratiques que j’avais et qui étaient toutes liées à la captation et au montage – le montage surtout, comme écriture, comme composition, comme outil principal. J’ai toujours eu une pratique d’enregistrement et de montage, par l’image – collage, photo, film, vidéo – et le son. Puis, le son est devenu, assez vite, mon médium unique. Cette bascule vers le son seul s’est effectuée principalement à la sortie de l’école des beaux-arts, lorsque je me suis retrouvé sans moyens pour poursuivre mon travail en vidéo. Réaliser des films à l’époque (fin des années quatre-vingt) nécessitait, soit d’avoir un équipement complexe et onéreux à disposition, soit de rédiger des dossiers, d’écrire des projets pour obtenir des aides, des soutiens financiers. Je n’ai jamais fait aucun projet en commençant par l’écriture, j’ai toujours travaillé sans intention préalable, avec les moyens du bord, sans savoir jamais où je vais aboutir. L’autonomie, nécessaire, qui me semblait la plus à portée de main était celle que me permettait le son : un micro, un simple enregistreur et un appareil de montage (quatre pistes pour démarrer), matériel de prix abordable, me suffisaient. J’ai pu ainsi, avec ce simple équipement parvenir à créer de bout en bout et en toute indépendance, mes premières pièces sonores. Cette raison matérielle n’est évidemment pas la seule, c’est la première qui me vient à l’esprit. (Si je débute aujourd’hui, cette explication ne tiendrait pas, il me faudrait trouver un autre prétexte). Plus tard, je me suis également rendu compte que les montages que je réalisais, les récits que j’élaborais, étaient facilités par le son seul, qu’il m’aurait été impossible, je le crois, de faire cela avec des images. Je parle de cette ambiguïté permanente qu’il y a dans mes pièces entre quelque chose qui semble réel, palpable comme vivant, et en même temps abstrait, au bord de la fiction, onirique ou en apesanteur. Le son rendait possible cette disjonction nette entre les voix et leur contexte d’énonciation. J’ai une démarche que je pourrais qualifier de minimaliste et de concrète. Minimaliste, dans le sens où il s’agit pour moi de produire le plus d’effets possibles avec un minimum de moyens. Minimaliste dans la forme et dans les dispositifs. Une démarche également concrète parce que je suis toujours dans une relation de confrontation, de prise en compte de contraintes et de possibles, puis de déduction. Développer cette pratique sonore sans être affilié à une discipline artistique unique et dédiée m’a conduit, au fil des années, à réfléchir bien sûr au contenu et à la forme des œuvres, mais aussi, nécessairement, aux différentes manières de les faire entendre, de les adapter à de multiples supports, à de multiples circonstances ou à toutes sortes de lieux.

Comment travailles-tu concrètement ?

Tout commence toujours par l'écoute. L'écoute de personnes, leurs voix, leurs paroles et leurs présences. Parfois aussi l'écoute d'événements, de situations et d'objets. Puis l'écoute au montage d'une forme et d'une narration en train de naître. La création d'une forme élastique en attente et d'une narration suspendue, qui vont se prêter par la suite à différentes versions. Enfin, la recherche d'une situation d'écoute à partager, qui prenne en compte la place et la liberté du public, la mise en place d'un dispositif technique pour qu'aient lieu une rencontre et une expérience, une écoute plurielle et ouverte.

Tes récits mettent en scène un répertoire relativement défini de voix, de paroles, de situations sonores, un « trésor » constitué au tout début de ta pratique, dans lequel puisent tes nouvelles créations. Peux-tu préciser cette démarche ?

Au fil des années, je me suis rendu compte que je n'avais pas forcément besoin, pour poursuivre cette pratique sonore, de réaliser de nouveaux enregistrements, que je n'avais pas besoin d'une source infinie, d'un matériau à renouveler sans cesse. Et que ce qui comptait le plus, pour moi, était le montage. Le montage et la question de la diffusion. J'avais à ma disposition un répertoire limité de voix – moins d'une dizaine – comme une famille de personnages, et quelques sons et bruits : un matériau brut que j'avais constitué les premières années et qui s'est révélé être une réserve de récits potentiels infinis – ce que je n'avais pas prémédité. Cela m'offrait, et continue de m'offrir, une multitude de possibles, encore inexplorés. De nouvelles pièces peuvent émerger, à partir de ce même matériau, simplement en inventant de nouveaux modes de découpe et d'associations, en faisant varier les versions d'une même composition, en isolant certains fragments, certaines couches, pour en démarrer de nouvelles. C'est cela aussi la démarche minimaliste dont je parlais. Un matériau de départ limité, un épuisement de la matière, pour un possible infini. Plutôt que de choisir à chaque fois un nouveau point de départ, partir de ce même point de départ, tirer sur un même fil, pour ouvrir de nouvelles fenêtres, pour inventer de nouvelles formes, de nouveaux récits et de nouvelles perceptions. Mais je ne souhaite pas faire de ce principe un système fermé. Rien ne m'interdit de faire de temps en temps quelques nouveaux enregistrements. De nouvelles entrées qui viennent s'ajouter, sans priorité ni exclusivité, à la réserve.

Dans tes pièces, l'ambiguïté subsiste en permanence entre un principe de réalité (l'enregistrement de la parole de gens qui parlent d'eux) et une projection dans une fiction onirique, hors contexte et atemporelle. Est-ce que ce qui t'intéresse est le moment où la réalité se fissure et bascule dans autre chose ?

Oui, quand la réalité dérape ou s'échappe. C'est ce chemin du familier à l'inconnu le plus total que je souhaite que l'écoute nous fasse faire. Un chemin vers quoi ? On ne sait pas. Mais c'est ce chemin qui compte, cette bascule. Que rien ne soit stable, finalement. Qu'une impression, une idée, une fois installées en nous, un sentiment qui naît, se confrontent quelques instants suivants à une ouverture soudaine, une brèche. Et l'un des artifices que j'utilise pour cela, c'est l'arrêt du son, la coupe franche. La rupture nette, le vide, le silence qui s'installent et nous laissent quelques secondes dans le choc d'une rupture. Dès que l'on pense être quelque part, dans une forme de familiarité, dans quelque chose que l'on pense avoir reconnu, assimilé, imaginé, que l'écoute fasse ce vide soudain, nous place au bord de cet inconnu, ce précipite. Quelques secondes d'attente où tout se fige (qui peuvent parfois être perçues comme très longues – la durée des silences dépendant en partie du support et du contexte de diffusion des sons), le temps de faire face à cet inconnu. Inconnu que nous sommes libres d'habiter selon notre disposition mentale, notre état, avant qu'à nouveau surgisse une suite, un nouvel élément sonore, un bruit, la reprise d'une phrase. Le flux s'est interrompu, une brèche s'est ouverte, quelque chose a eu lieu qui ressemblait à une fin, soudaine et sans reprise annoncée. Puis cela a repris, la vie a repris son cours, pour de nouveau s'interrompre quelques secondes plus tard. Toutes mes pièces ont ainsi cette allure en pointillé, d'une continuité brisée et creusée.

L'enfance, la mort affleurent dans ton travail... tu n'abordes jamais rien d'anodin...

J'essaye de faire des œuvres les plus polysémiques possibles et si les idées de mort ou d'enfance peuvent traverser l'esprit des personnes qui écoutent, cela leur appartient, cela peut être le fruit de leur sensibilité, de leur plus ou moins grande porosité à certaines émotions ou pensées, mais cela n'est jamais une intention de ma part. La mort, par exemple, n'est jamais abordée de façon directe ou explicite. La perte, oui, la défaillance, la déficience, mais toujours dans un sens indéterminé, ouvert, métaphorique, qu'une écoute peut rendre plus grave ou plus léger, anodin ou dramatique, comme un dysfonctionnement temporaire, ludique

ou définitif, mais toujours selon le moment, selon l'humeur, la réception, la sensibilité de la personne qui écoute. Donc je ne suis pas tout à fait d'accord, cela peut être très anodin, au contraire.

Le montage est constitutif de ton travail, mais l'enregistrement, l'extraction de la parole, d'une certaine parole, est aussi un moment clé. Quand tu entames un entretien avec une personne, as-tu une idée préalable de la direction que tu vas emprunter ?

Non, je ne sais pas où l'on va aller, ni de quoi nous allons parler, ni à quoi tout cela va servir. Je ne projette rien, je ne sais rien, je ne prépare rien. C'est l'inconnu total, un préalable vierge de tout scénario, note d'intention, idée préconçue. Je m'empêche même d'espérer obtenir quoi que ce soit, de projeter quelques envies ou souhaits. Et cela est rendu possible par le fait que je ne lie aucun enregistrement à la finalité possible d'une œuvre, d'un montage futur. Je fais ces choses-là sans déterminisme.

Il y a quelque chose qui se produit et qui est en même temps improvisé et conduit. Au moment des enregistrements, il s'agit surtout, pour ma part, de faire avec ce qui se produit en direct, d'être le plus attentif à tout ce qui naît et survient, et à ce qui n'a été ni préparé, ni pré-pensé.

Je peux dire également que je ne questionne jamais une personne sur ses opinions, sur ses idées générales à propos de la vie ou de tel ou tel thème. J'essaye de ne pas récolter ce qui aurait déjà été pensé par la personne qui est en face de moi et qui se trouve confrontée à une situation inédite, à des exercices de pensée qui ne se sont pas encore produits dans sa tête, dans sa vie. Pas totalement, évidemment, cela semble impossible, mais en tous les cas, j'essaye d'aller vers cet inédit. Cela reste toujours très factuel. La plupart du temps, je récolte des récits brefs, la plupart banals ou anodins, des descriptions de lieux, d'événements, de comportements, d'actions, d'habitudes, mais aussi parfois je propose des simulations de situations (« comment réagirais-tu si... »).

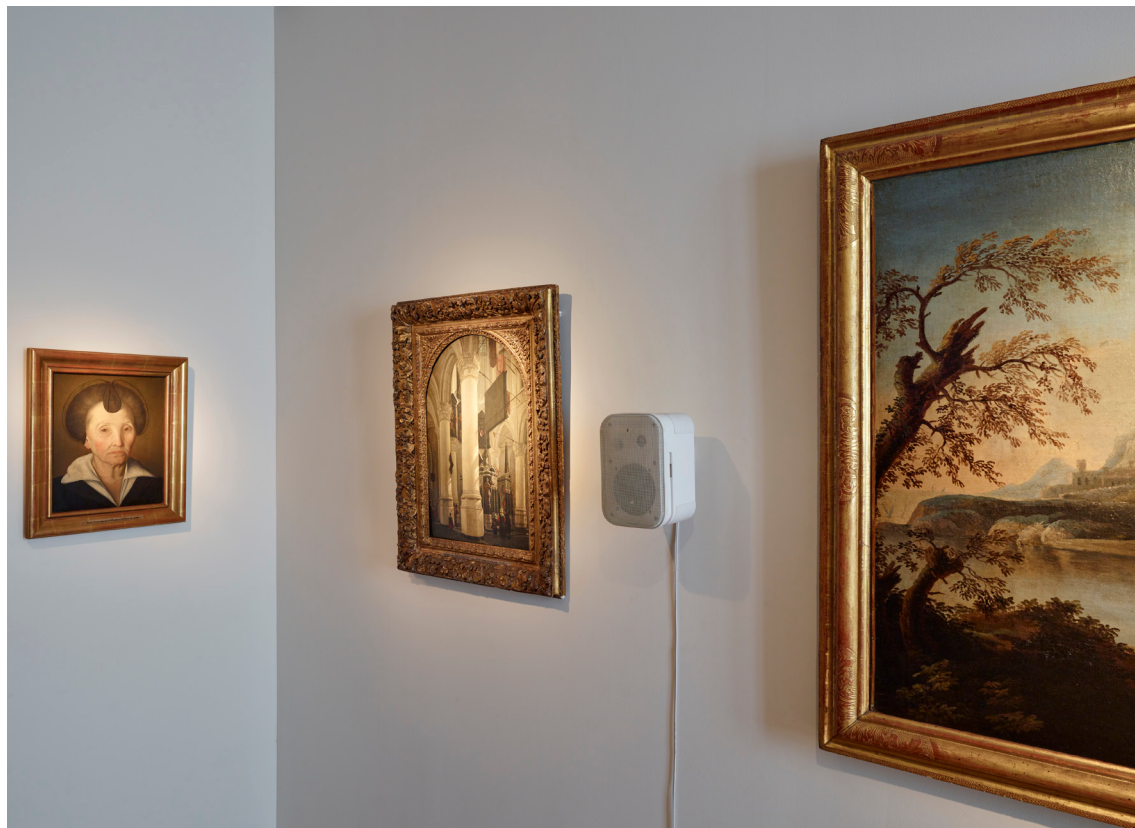
Je ne donne pas de consignes à proprement parler. Plutôt des contraintes, souvent très formelles. Par exemple, je peux demander à la personne que j'enregistre, et avec laquelle je dialogue, de mettre au présent ce qu'elle vient de me dire au passé. De répéter son récit en changeant le mode d'énonciation, le sujet de la phrase, de paraphraser, d'en reprendre certains mots, d'en développer certaines parties, d'en taire certaines autres – par exemple, les noms propres, les dates ou les noms de lieux. Mais tout cela de façon indirecte ou discrète. Cela peut être aussi cette

contrainte, indispensable pour la qualité de présence que je recherche : de parler au plus près du micro. Avec cet équilibre permanent à maintenir, à la limite du problème technique et de la saturation. Et puis, à la fin des enregistrements, il m'arrive parfois de faire faire quelques exercices de respiration, de chantonnements, de cris. Des mini performances vocales, sans intention car je ne sais alors pas du tout si cela en vaut la peine ni ce que je serais susceptible d'en faire.

En quoi consiste ta proposition pour Réattu ?

Ma proposition est un long récit global en pointillé, creusé par les silences et les ellipses, chavirant du familier à l'inconnu, au long d'un parcours porté par les voix, par leurs présences et leurs absences, leurs sollicitations, leurs suggestions.

Je propose une œuvre en trois parties : trois installations sonores *in situ* dans les salles de la collection du musée. Trois dispositifs simples avec des haut-parleurs discrets accrochés aux murs à différentes hauteurs, formant un parcours. Trois compositions avec voix et silences : phrases très courtes et découpées, mots et syllabes suspendues dans le vide. Cette proposition articule deux principaux types d'écoute : une écoute flottante, environnementale et passagère qui laisse exister l'alentour et n'occupe pas totalement l'espace ni le temps (pour les deux salles, celle dite « aux portraits » et celle « des peintures grisailles », où l'œuvre sonore prend place parmi d'autres de la collection) et une écoute immersive (voix ponctuées et accompagnées de courtes séquences musicales, ondes et vibrations, pour une troisième salle, celle dite de « la chapelle gothique », espace dédié, sans autre présence que le son).



Today's sound art is varied: the different interactions of sound, space, time, movement and form are reflected in sound sculptures and installations, stage performances and radio creations.

L'écoute essaimée: Félix Blume, Dominique Petitgand Interviews, February 2022

MARC JACQUIN

Director of Phonurgia Nova

Through the sensory disconnection of sight and hearing, the articulation of silence with space, the narrative plasticity of sound and the dissolution of the concert hall, sound art is asserting itself as an autonomous art form.

By means of very dissimilar approaches, Félix Blume and Dominique Petitgand explore the possibilities and explain their fascination for this medium.

Questions for Félix Blume

How did sound impose itself on you?

Music led me to sound: I had studied percussion at the Conservatoire, and after a BTS in audio-visual studies, I began training as a sound engineer. Although I had imagined working in the shadow of musicians, for concerts or in music recording, sound gradually imposed itself on me as an autonomous territory. After studying cinema at INSAS in Brussels, I started a career as a sound recordist for documentary cinema. My personal work began with the sharing of “raw” sounds (without retouching or editing) through the Freesound platform (which brings together a large community of sound recordists and *listeners*). Then, very quickly, I realised that it was not enough to share these sounds to communicate my experience of sound, and that, to get close to it, there had to be a structuring phase of editing and mixing. My first artistic creations date from this period (2012).

Dominique Petitgand,
Trois pointillés, musée Réattu,
salle des Portraits, Arles, 2022.
Production CNAP.

Dominique Petitgand,
Trois pointillés, musée Réattu,
Chapelle gothique, Arles, 2022.
Production CNAP.

What frame of mind should listeners place themselves in to receive your work?

There are no prerequisites. Personally, I like being surprised in the field. In the same way, I try to take listeners on a journey to unknown acoustic territories. I speak to them not as sound art specialists or as lovers of sound: I start from the principle that everyone has this capacity to be surprised by what they hear and by what the sound tells them.

Can you describe your installation *Essaim* (Swarm) for Réattu in 2022? How will you inhabit the space?

I'm building a cloud of 250 speakers in Jacques Réattu's studio, each one reproducing the sound of a bee recorded in flight. And I invite the audience to play with this suspended sculpture: first to listen to it as a whole, as a "hum"; but also to approach it and slip between the sources that constitute it to listen to the sounds of each worker in action: messages, songs, or cries that are usually ignored. These bees were recorded in the Var with the complicity of the beekeeper Dominique Hardouin, thanks to a "recording studio for bees" which was developed for the occasion in partnership with the Gamerz Lab in Aix-en-Provence. This tool allowed us to record the bees one by one and to create the 250 sequences that make up the sound installation.

Is *Essaim* an invitation to dive into sound?

The installation is clearly an invitation for everyone to play with their perception. My main goal is to activate visitors' listening faculties. Each person's sound experience will be unique: depending on their movement around and inside the Swarm, but also on account of the randomness of the combination of the 250 sounds which all have a different duration and which are played in loops. Generally speaking, listening opportunities are always open (even on the radio or in stereo), but being able to work at this scale with 250 independent sources allows me to engage the visitor in an unusual polyphonic listening experience.

Does presenting your work in a museum change its reception?

The space of the museum allows us to receive and appreciate singular works which we would not necessarily have found spontaneously, whereas online or on the radio, our desires are more limited: we fall back on what we already like and we have the possibility to scroll or zap and move on to the next sound or the next image. In a museum, the displacement of the listener is physical – and it is this bodily relationship with the sound deployed in space that interests me. Because of its abundance, *Essaim* cannot be transmitted on the radio or online. It has to be experienced live, *in situ*.

You have recorded a lot in Arles in recent years. Does our city have a particular sound colour?

I have been exploring Arles since 2016, in connection with the sound recording courses that I run for Phonurgia Nova. Arles and its surroundings offer multiple sound colours, so it is a different experience every time. The variety of sound works resulting from these courses is proof of this. Some elements come back from one

session to the next, and perhaps these are the ones that might be considered the sound markers for this territory. I am thinking in particular of the mistral, which blows frequently and carries faraway sounds with it to the Place du Forum; of the Rhone, which is often present, albeit discreetly; of the alleys and their acoustics, which highlight every detail: the footsteps of passers-by, the calls of the jackdaws or the screaming of the swallows. Arles undoubtedly has its own sound colour, which is as much about its history, its urban planning, its geographical location, as it is about its culture. Preserving this sonic identity is a necessity, here as elsewhere, and this preservation necessarily begins with an awareness of its richness. I hope that our sound works contribute to this by revealing a quality which is invisible, and yet within earshot of anyone who wants to listen.

Can you describe your daily work?

I like to think of sound as something to glean or harvest... This capture is at the root of my practice: it is in the field that everything is played out for me. Then, and often after several weeks or months, I revisit the collected materials to listen to what they tell me, to understand where they take me. Rendering a place by recording it actually compels you to engage in a work of recomposition which consists in translating a certain desire or a sound sensation experienced in the field by means of writing and staging. I like to play with sound shots and perspectives. This is perhaps a bad reflex due to having been a sound engineer for audio-visual media: in the cinema, you shoot a synchronous image that will impose its sound components that must be grasped one by one. I tend to do that in my pieces too: decompose to better recompose afterwards. This recombination allows me to direct the listening, to give value to things that would tend to go unnoticed on first listening.

As a rule, when I start a job, I like to know almost nothing about what will happen. In the field, I trust the accidents, which often lead me beyond what I can anticipate. Sometimes I go somewhere without having a specific working idea. I then proceed by immersion. This exercise puts me in the position of a receiver. My microphones give me a pretext to explore the territories. They allow me to justify my presence in places unknown to me, but also to meet other people. I like being this figure of the foreigner who has the right to be different, to have undefined interests and to move about with suspicious equipment (a microphone is always suspect). This foreigner has the right to be interested in insignificant details or in what may seem trivial: he has the right to wonder. This status gives me great freedom of action. As much as geographical spaces, I am interested

in how they are inhabited and interpreted by those who live there. When I ask them to recommend sounds to record, I'm actually asking them to let me into their universe.

Do you have a specific term to define your practice?

Defining a term or category implies setting limits. And yet the interesting things often happen in the interstices, neither on one side nor the other. In Latin America they use the term *sonidista*, which refers to the work of sound as matter, in the same way that the plumber works with lead, the blacksmith with iron or the painter with paint. Ultimately, both the house painter and the contemporary artist can be painters. We can ask ourselves the question of the boundary between these practices, and although it might seem clear in most cases, there is also a grey area that is interesting. In my practice (and I don't think this is an isolated case), the same sound recording can be used for a commercial, audio-visual product or for a sound piece (which would be defined as artistic). The sound is the same, but what changes is how it's set up and how it's read... I like the idea that this remains open and that it is ultimately the context of listening that determines the status of a sound.

Questions for Dominique Petitgand

How did sound impose itself on you?

The practice of sound was imposed amongst other practices that I had and which were all related to recording and editing – especially editing, as writing, as composition, as my main tool. I have always had a practice of recording and editing, through the image – collage, photo, film, video – and sound. Then, rather quickly, sound became my unique medium. This switch to sound alone took place mainly at the end of the École des Beaux-Arts, when I found myself without the means to continue my video work. Making films at the time (in the late eighties) meant either having complex and expensive equipment available, or writing grant proposals, writing projects to obtain aid and financial support. I have never started any project with writing, I have always worked without prior intentions, with what I have to hand, never knowing where I will end up. Sound provided me with the most accessible autonomy, which I felt was so necessary: a microphone, a simple recorder and a editing device (four tracks to start with), which are all affordable pieces of equipment, were enough for me. With this simple equipment, I was able to create my first sound pieces from start to finish, independently. This material reason was obviously not the only one, it is the first one that springs to mind.

(If I was starting today, this explanation would not hold up, I would have to find another pretext). Later on, I also realised that the editing I did, the storytelling I did, was facilitated by sound alone, and it would have been impossible, I think, to do that with images. I'm referring to this permanent ambiguity that exists in my pieces between something that seems real, palpable and alive, and at the same time abstract, close to fiction, dreamlike or weightless. Sound made it possible to perceive this clear disjunction between voices and their context of enunciation. My approach could be described as minimalist and concrete. Minimalist, in the sense that my aim is to produce as many effects as possible with a minimum of means. Minimalist in form and process. It is also a concrete approach because I am always in a relationship of confrontation, taking constraints and possibilities into account, and then in a relationship of deduction. Developing this sound practice without being affiliated to a unique or specialised artistic discipline has led me, over the years, to reflect on the content and the form of the works, but also, necessarily, on the different ways of making them heard. Adapting them to multiple media, multiple circumstances or different kinds of places.

How do you actually work?

Everything always starts with listening. Listening to people, their voices, their words and their presence. Sometimes also listening to events, situations and objects. Then listening to the montage of a form and a narrative being born. The creation of a waiting elastic form and a suspended narrative, which will later lend themselves to different versions. Finally, the search for a situation of shared listening, which takes into account the place and freedom of the audience, the establishment of a technical protocol to engineer an encounter and an experience, a plural and open form of listening.

Your narratives feature a relatively well-defined repertoire of voices, words, and sound situations – a “treasure” built up at the very beginning of your practice, which your new creations draw on. Can you elaborate on this approach?

Over the years, I realised that in order to continue this sound practice, I did not necessarily need to make new recordings, I did not need an infinite source, or to constantly renew my material. And what mattered most to me was the editing. The editing and the issue of broadcasting. I had a limited repertoire of voices at my disposal – less than a dozen – like a family of characters, and some sounds and noises: raw material which I accumulated in the early years and which turned out to be a storehouse of infinite potential narratives- which I had not planned. It offered me, and continues to offer me, a multitude of

possibilities, as yet unexplored. New pieces can emerge from the same material, simply by inventing new ways of cutting and associating, by varying the versions of the same composition, by isolating certain fragments, certain layers, starting new ones. This is also part of the minimalist approach I was talking about. A limited starting material, an exhaustion of the material, for an infinite field of possibilities. Rather than choosing a new starting point each time, starting from the same point, pulling on the same thread, to open new windows, to invent new forms, new narratives and new perceptions. But I don't want to make this principle into a closed system. There's nothing to prevent me from making new recordings from time to time. New entries that are added, without priority or exclusivity, to the storehouse.

In your pieces, there is always an ambiguity between a principle of reality (recording the words of people speaking about themselves) and a projection in a dreamlike fiction, out of context and timeless. Are you interested in the moment when reality cracks and changes into something else?

Yes, when reality drifts off course or escapes. I want listening to take us on this path from the familiar towards the total unknown. A path to what? We don't know. But it's that path that counts, the tipping point. The fact that nothing is ultimately stable. Impressions, ideas, emotions, once installed in us, are confronted a few moments later with a sudden opening, a breach. And one of the tricks I use for this is the sound stopping, the jump cut. The clean break, the emptiness, the silence that settles and leaves us, for a few seconds, in the shock of a rupture. As soon as we think we are somewhere, in a form of familiarity, in something that we think we have recognised, assimilated, imagined, the listening becomes this sudden emptiness, placing us on the edge of this unknown, this precipice. A few seconds (which can sometimes be perceived as very long – the duration of the silences depend partly on the medium and the context of the sound diffusion), a few seconds of waiting where everything freezes as we face this unknown. An unknown that we are free to inhabit according to our mental disposition, our state, before it starts up again, a new sound element, a noise, the resumption of a sentence. The flow stopped, a breach opened, something took place that looked like an ending, sudden and with no projected recovery. Then it started again, life went on, and then it stopped again a few seconds later. All my pieces have this fragmented appearance, of a broken and hollowed-out continuity.

Childhood and death are visible in your work... you never touch on anything innocuous...

I try to make my works as polysemic as possible, and if the idea of death or childhood occurs to the listeners, it belongs to them, it can be the result of their sensitivity, of their greater or lesser porosity to certain emotions or thoughts, but this is never an intention on my part. Death, for example, is never addressed directly or explicitly. Loss, yes, failure, deficiency, but always in an undetermined, open, metaphorical sense, that listening can make more serious or lighter, more anodyne or dramatic, like a temporary, playful or permanent malfunction, but always according to the moment, depending on the mood, the reception, the sensitivity of the listener. So I don't quite agree, it can be very innocuous, on the contrary.

Editing is constitutive of your work, but recording, extracting speech, a certain form of speech, is also a key moment. When you start an interview with somebody, do you have a preliminary idea of the direction you are going to take?

No, I don't know where we're going to go, or what we're going to talk about, or what it's going to be used for. I don't project anything, I don't know anything, I don't plan anything. It is the total unknown, devoid of any scenario, statement of intent, or preconceived idea.

I even forbid myself from hoping to get anything out of it, from projecting any desires or wishes. And this is made possible by the fact that I do not link any recording to the possible purpose of a work, a future montage. I do these things without determinism.

Something happens that is both improvised and driven. At the time of the recordings, the main issue, for me, is to make use of what is produced live, to be most attentive to everything that emerges and occurs, and to what has not been prepared, or pre-thought.

I might add that I never question a person about their opinions, their general ideas about life or a given topic. I try not to harvest what has already been considered by the person who is in front of me, and who is faced with an unprecedented situation, with thought exercises that had not yet occurred in their head, in their life. Not totally, obviously, that would be impossible, but in any case, I try to aim for this unprecedentedness. It always remains very factual. Most of the time, I gather short stories, mostly banal or innocuous, descriptions of places, events, behaviours, actions, habits, but I also sometimes suggest simulations of situations ("how would you react if...").

I don't give instructions per se. Rather, I give constraints, which are often very formal. For example, I might ask the person I'm recording and chatting with to put what they just told me in the past into the present. To repeat their story by changing the way it is expressed,

by changing the subject of the sentence, by paraphrasing, by repeating certain words, by developing certain parts of it, by silencing certain others – for example, proper names, dates or place names. But all this is done indirectly, or discreetly. Another constraint, essential for the quality of presence that I’m looking for: to speak as closely as possible to the microphone. With this permanent balance to maintain between the technical problem and saturation. And then, at the end of the recordings, I sometimes have people do some breathing exercises, chanting, screaming. Mini vocal performances, without any expressed intention because I do not know at all what it’s worth or what I’m likely to do with it.

What is your proposal for Réattu?

My proposal is a long, global, fragmented narrative, hollowed out by the silences and the ellipses, capsizing from the familiar to the unknown, along a path carried by voices, by their presences and absences, their entreaties, their suggestions.

I am presenting a work in three parts: three *in situ* sound installations in the rooms of the collection of the museum. Three simple installations with discreet speakers hung on the walls at different heights, forming a path. Three compositions with voices and silences: very short and cut-out sentences, words and syllables suspended in a vacuum. This proposal articulates two main types of listening: a floating, environmental and transient listening which allows the surrounding space to exist and does not completely occupy space or time (for the two rooms, the “portrait” room and the “grey paintings” room, where the sound work takes place amongst others in the collection) and immersive listening (voices interspersed and accompanied by short musical sequences, waves and vibrations, in a third room, known as the “Gothic Chapel,” a dedicated space, with no presence other than sound).



CI-DESSUS / ABOVE
Félix Blume, *essaim*, musée Réattu, Arles, 2022.

QUATRIÈME DE COUVERTURE / BACK COVER
Félix Blume, *essaim*, musée Réattu, Arles, 2022.

Publié et diffusé par – published and distributed
by Immédiats, 67 rue du Quatre-Septembre,
13200 Arles, France. www.immediats.fr. *Directrice
de la publication* – Publishing Director Gwénola Ménou.
Conception et réalisation graphique – Graphic design
Alt studio, Bruxelles et Solie Morin, Marseille.
Corrections – Proofreader Stéphanie Quillon.
Traductions – Translation Juliet Powys. *Photogravure* –
Photoengraving Terre Neuve, Arles. *Impression* –
printer Petro Ofsetas. *Crédits photo* – Photos credits
François Deladerrière – © Les artistes pour les
œuvres, les auteurs pour les textes, Immédiats pour
la présente édition. © The artists for the works,
the authors for the text, Immédiats for this edition.
Abonnement annuel – Annual subscription 62€.
Prix unitaire papier – price per paper issue 4€.
Dépôt légal juin 2022. Issn 1766-6465

