

ARCHIPEL SONORE
KRISTOFF K.ROLL

TRENTE ANNÉES DE CRÉATIONS ET D'EXPÉRIMENTATIONS SONORES



Volume 1

QUATRE CONVERSATIONS
entre

J-Kristoff Camps
Carole Rieussec
Pierre Johan Laffitte
Jérémie Scheidler
Julie Gilbert
& Pascal Mouneyres





Textes retranscrits et maquetés en 2024
par Pierre Johan Laffitte.

Photographies : couverture : Stéphane Mason
– p.2 : J-Gab Valot – p.3 : François Fertile – p.6 : Fabrice Schmitt
– p.10-11, 16-17, 100-101 : Pierre Johan Laffitte – p.19 : Jérémie Scheidler
– p.51 : Cairo scene – p.75 : Enna Chaton – p. 108 : Éric Sneed
– p.109 : Noémie Vila – p.110 : Nicolas Demarchelier.

L'ARCHIPEL SONORE

Kristoff K.Roll, Trente années de créations et d'expérimentations sonores

Volume 1. QUATRE CONVERSATIONS

tenues entre J-Kristoff Camps et Carole Rieussec, Julie Gilbert, Pierre Johan Laffitte, Pascal Mouneyres et Jérémie Scheidler, de l'été 2020 à décembre 2021, entre Saint-Nazaire, Frontignan, Maraussan et Paris.

Le volume 2 de *L'Archipel sonore*, intitulé : *Au contact tonal du monde. Le sonore comme rencontre, langage et penser. Essai sur la praxis sonore des Kristoff K.Roll*, écrit par Pierre Johan Laffitte, est publié simultanément en deux *Cahiers de l'Athénor*, aux Éditions de l'Athénor, à Saint-Nazaire (site : <https://www.athenor.com/les-productions-les-editions/>).





TABLE DES MATIÈRES

Préambule — 12

Premiers déplacements, écriture, blues — 18
Conversation initiale, entre J-Kristoff Camps, Carole Rieussec & Pierre Johan Laffitte

La matière du langage sonore. Présentation
« manifeste » d'un dispositif — 21
On ne voit plus la cause. Écriture, altérité, son — 23
Le *petit bruit* revisité. Travail de l'improvisation,
une écriture graduelle — 24
Écrire, cabosser les codes. Blues, rêves,
déplacements, histoires — 27
Déplacement dans *world is a blues* : chanter,
interroger la présence — 28
Riff et larsen, ou la complication du mixage :
du code et de la liberté dans l'écriture — 29
Fidélité à la singularité d'un son — 30
L'écriture — 31
Maigreur et distinctivité : une qualité de langage — 33

La figure du deux — 34

Deuxième conversation, avec Jérémie Scheidler

Lignes de fracture — 37
Dramaturgie concrète, sculpture sonore,
écoutes plurielles — 38
Être deux, le vertige et l'enfantin — 41
L'improvisation. Être deux dans une culture de l'Un — 43
Deux, ou la place bizarre de *Kristoff K.Roll*
chez Carole et J.-Kristoff — 46
D'une utopie concrète — 48

Onirismes — 50

Troisième conversation, avec Julie Gilbert

Dramaturgie à l'intérieur d'un rêve — 53
Glisser, dit-elle. Anthropologie-rêve — 54
Geste, lecture géographique d'une matière — 56
Rituel poétique et matériel — 57
Programmer le hasard — 58
Flottement des possibles. Magique et rituel,
logique de l'apparaître — 59
Chamanisme et récit, figures trouées, écoute libre — 60
Esthétique non-mimétique. L'interprétation
comme déchaînement — 62

Écriture à deux. *Ensilencement* — 64

« Nos enfances se courent après dans l'imaginaire. »

Archaïque, ou d'une certaine dés-intégration — 64

Le deux, matrice à multiple — 66

L'objet — 67

Bibliothèque sonore de récits de rêves du monde — 68

Onirisme, vie quotidienne et création en studio — 68

Dimension féministe — 69

Style de l'écart. Radicalité, gradualité, tendresse — 70

À l'égard de l'autre, une séduction renversée,

une écoute active — 71

Le sonore comme vertige — 74

Quatrième conversation, avec Pascal Mouneyres

Un lieu, plusieurs réels — 77
Sortir de la salle de concert — 78
Le lieu, un instrument essentiel — 79
Brut, nu, neutre ou exubérant ? Jubilation du son — 80
Il n'y a pas de son en soi — 82
Un spectacle sans scène, le regard — 83
J'aime que la musique passe par mon corps — 84
Co-écriture — 85
Mondes sonores superposés. Porosité — 86
Le sonore comme singularité :
de l'œuvre au langage — 87
Le disque, la trace. De la stéréo comme abstraction — 88
Dans l'écart, se tenir au plus proche
du lointain de l'autre — 89
Fragilité et radicalité. Une certaine chaleur — 91
L'écriture collective de Sonorités.
Une ligne tracée du texte au son — 92
Exigence éthique et politique d'une pratique
artistique libertaire — 93
Du maillage sonore — 95
Du rythme. Mise en présence archaïque avec l'autre — 96
C'est peut-être ça, l'écoute, cette posture
vertigineuse... — 98

Annexes — 102

Index des noms propres, notions et œuvres — 103

Et nous aurions pu également citer... — 106

(Bibliographie suggérée au travers de nos propos)

Et puis... — 107





PRÉAMBULE

En 2020, sur la généreuse proposition de **Brigitte Lallier-Maisonneuve**, une semaine organisée par le **théâtre de l'Athénor** devait fêter à Saint-Nazaire l'anniversaire des trente ans du duo de musique électro-acoustique **Kristoff K.Roll**. Le Covid, qui interdisait l'ouverture des salles de spectacle et de concert, repoussa en novembre 2021 ce qui devint ainsi la semaine anniversaire des trente-et-un ans du duo...

Ce dernier a créé à cette occasion son *Archipel sonore* en cinq tracés, cinq soirées aux thématiques reflétant leurs trois décennies d'expérimentations : La parole ; l'Improvisation ; les Objets ; le Théâtre sonore ; l'Acousmatique.

Autour de cet événement, plusieurs conversations se sont tenues entre J-Kristoff Camps et Carole Rieussec, des Kristoff K.Roll, Julie Gilbert, Pierre Johan Laffitte, Pascal Mouneyres et Jérémie Scheidler. Elles s'étalent entre juillet 2020 et décembre 2021.

Elles rassemblent, autour du travail des Kristoff K.Roll, des compagnons et compagnes de route. Entretiens menés d'abord pour le simple bonheur de questionner cette œuvre singulière, puis pour mettre en valeur trois points de vue de trois personnes ayant intimement accompagné

la carrière de **Carole Rieussec** et **J-Kristoff Camps**, ces moments privilégiés ont vite pris le tour d'une conversation, un ensemble de réflexions à voix haute, pensées personnelles devenant pensée collective d'une même matière, celle d'une aventure artistique, humaine, langagière.

L'ordre ici suivi est chronologique, mais il faut croire que c'est en suivant cette progression naturelle que des thèmes ont pu s'instaurer, varier et revenir, et surtout, que des hypothèses et des propositions ont pu se poser, se remanier et s'approfondir.

Dans ces conversations, se trouve la recherche d'une parole plurielle, faite de voix et d'oreilles tâtonnant de concert pour questionner la polyphonie du sonore. Carole, Jérémie, J.-Kristoff, Julie Pascal et Pierre, mais aussi d'autres, évoquées : plusieurs noms apportent chacun sa sonorité, en écho les uns aux autres, dans une esthétique de l'improvisation collective qui n'a pas peur « d'aller voir juste un peu plus loin », chaque fois, dans les directions inattendues que rendent possibles l'ambiance partagée et une certaine écoute flottante.

De notre dispositif de rencontres, c'est tout autre chose qu'une marqueterie de témoignages qui est sorti. L'engrangement de considérations rétrospectives a pris une qualité de conversation, faisant place à un espace de questionnements réciproques, de mise en commun de nos regards, expériences et savoirs. Le lieu d'un penser collectif.

Nous avons couru le risque d'un certain disparate, au risque de répétitions ou d'ellipses : chacune d'entre nous n'a pas joué « son » rôle, ni tenu une partition déterminée. S'est installée la dynamique de nos complicités et de nos découvertes, comme des calques de connivences inégalement superposés. Et dans les sauts et les associations, dans l'entre de nos paroles et le creux de nos écoutes, nous avons laissé s'installer un penser commun : hétéroclite s'est fait hétérogène, propositions éparses puis distinctes, s'orientant à l'écoute du moment et de l'ambiance. Ces conversations ont été la scène d'une rencontre qui pense ce qu'est une rencontre, chose à la fois des plus singulières et des plus ordinaires. Le seul souci sérieux, à chaque performance, à chaque disque, chaque essai, n'est-il pas que se produise une telle rencontre ?

Parmi cette collectivité, il nous importe de nommer les membres de l'équipe de l'Athénor, qui, a œuvré pour rendre tout cela possible. Autour de Brigitte, **Sandrine Capelle**, **Audrey Malabry**, **Bernard Poupert**, **Éric Sneed** et **Claude Vrignaud**, qui à Saint-Nazaire, une semaine de novembre, ont fabriqué les conditions d'une telle rencontre multipliée, ainsi que **Camel Zekri** qui, prenant la suite de Brigitte, a accompagné la publication de notre manuscrit.

Nous avons vis-à-vis de la langue une hétérogénéité d'usages comparable à celle qui règne dans nos approches du sonore, du monde, du penser et tout simplement de la vie. Aussi, nous avons souhaité conserver à la retranscription de nos prises de parole d'une part nos singularités de ton, de style, ainsi que nos choix de convention pour marquer le genre. Ainsi, là où Carole, J.-Kristoff et Julie optent pour l'écriture inclusive, là où Pierre met tout au féminin, et où Jérémie et Pascal n'y prêtent pas trop attention — sans pour autant être plus machistes qu'un.e autre !

Enfin, ces *Conversations* sont à rapprocher d'*Au contact tonal du monde. Du sonore comme rencontre, langage et penser*. Cet *Essai sur la praxis sonore des Kristoff K.Roll* est né de ces conversations, qu'il prolonge d'un point de vue sémiotique et praxique, dans une ambiance plus théorique.

Julie Gilbert est une autrice et scénariste franco-suisse, ayant grandi quelques années au Mexique. Elle s'intéresse essentiellement aux questions du travail, de l'exil, des invisibles dans la société et du combat féministe. Pendant vingt ans, elle écrit et parfois co-réalise avec le cinéaste Frédéric Choffat des courts et longs-métrages ainsi que des émissions de radio. Elle écrit aussi pour le théâtre, depuis peu pour l'opéra et mène des performances, dont *La Bibliothèque sonore des femmes*. Ses textes sont publiés aux éditions Héros-Limite, Passage(s), Lansman et art&fiction et sont traduits en allemand et en espagnol.

Elle rencontre les Kristoff K.Roll il y a déjà longtemps, elle est tout suite été attirée par l'univers sonore de *Corazón Road*, assez vite iels collaborent sur le documentaire expérimental *Walpurgis* de Frédéric Choffat et plus tard sur *My little one*. Entre temps, iels passent un été en résidence à La Corbière, autour d'images et de sons ramenées d'un long séjour à Cuba, puis collaborent ensuite sur *La bohemia electrónica... nunca duerme*. Dramaturgie, musique, militantisme, magie, storytelling, littérature, c'est un long conversation commencé il y a plusieurs années qui se poursuit ici.

Pierre Johan Laffitte est sémiologue. Il est enseignant-chercheur à l'Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, dans le cadre de la Coopérative d'écriture, le laboratoire Experice et le département de sciences de l'éducation.

Entre écriture, image, concept et conversation, il chemine à la rencontre d'autres discours, époques, aires, langues et pratiques que les siennes : praxis artistiques, pédagogiques, cliniques, critiques, politiques... (www.sensetpraxis.fr)

Pascal Mouneyres est d'abord journaliste aux Inrocks, pages Media, puis il se spécialise en radio, création radiophonique et création sonore de 2002 à 2015. C'est en 1995 qu'il découvre Kristoff K.Roll lors d'un concert de musique improvisée aux Instants chavirés. Bien plus tard il crée deux pièces sonores et portraits pour Arteradio.com, dans la série

« Sonorités », en collaboration avec le festival *Sonorités* de Montpellier, un portrait de Carole et un de J-Kristoff.

Puis de 2008-2019 il est rédacteur à Syntone, actualité et critique de l'art radiophonique. Depuis 2015, il est journaliste à *Arte Magazine*.

Jérémie Scheidler et Kristoff K.Roll se sont rencontrés en 2010 lors de la création du spectacle pluridisciplinaire *AnglemortS* de la Compagnie La Controverse, compagnie dont il faisait partie.

Jérémie a travaillé avec Kristoff K.Roll comme vidéaste sur le plateau sur *La bohemia electrónica... nunce duerme* et comme dramaturge sur *world is a blues*, et ils ont réalisé ensemble cinq *VidéoPoèmes*.

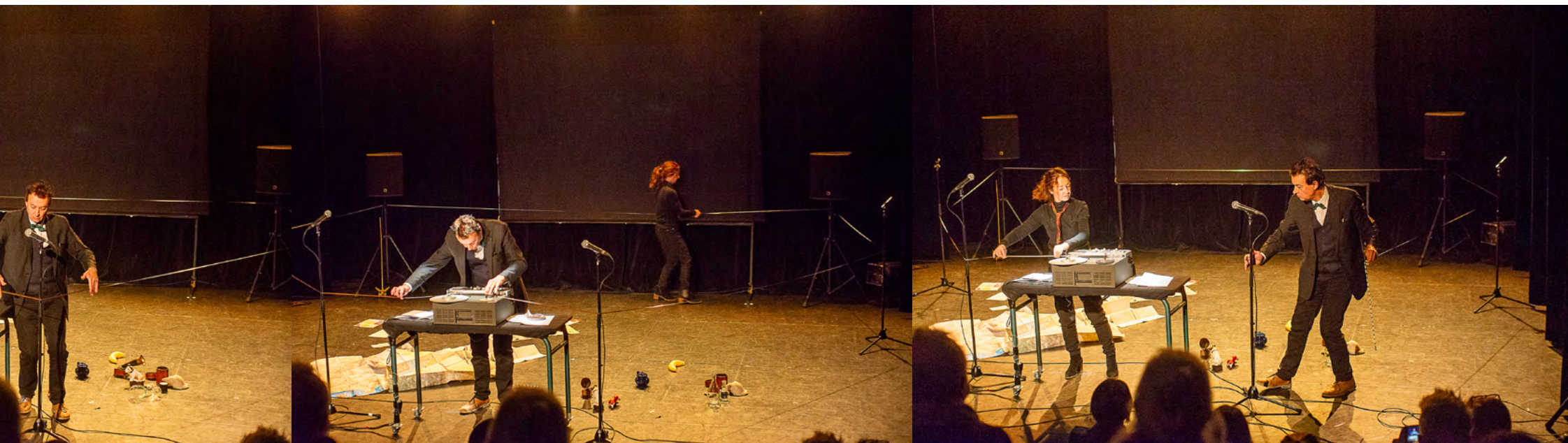
J-Kristoff a créé les musiques de différentes mises en scène de Jérémie Scheidler : *L'Été 80* ; *Layla, à présent je suis au fond du monde*, à Lisières.

Et sinon, il est né en 1983. Il s'est formé à la philosophie.

Il est membre de la compagnie Les Hommes approximatifs emmenée par Caroline Guiela Nguyen, compagnie avec laquelle il intervient comme vidéaste ou dramaturge.

Il conçoit des dispositifs vidéo scéniques aux côtés de metteurs en scène avec qui il travaille régulièrement : David Geselson, Julien Fišera, Adrien Béal.





PREMIERS DÉPLACEMENTS, ÉCRITURE, BLUES

CONVERSATION INITIALE
ENTRE J.-KRISTOFF CAMPS, CAROLE RIEUSSEC & PIERRE JOHAN LAFFITTE

*À Maraussan,
le 21 juillet 2020*

À notre amie Geneviève



La matière du langage sonore
Présentation « manifeste » d'un dispositif

[Pierre] — Nous parlons tranquillement ensemble aujourd'hui, dans la continuation des discussions musicales qui ont pu avoir lieu entre nous, comme ça, lorsque j'ai pu venir voir des spectacles, ou écouter vos disques. J'avais eu l'idée de faire cet entretien après avoir vu le spectacle de *La Bohemia electrónica... nunca duerme*, une boucle dans votre parcours, une façon poétique, créatrice, de faire un inventaire de la palette de vos langages, comme une vasque dans laquelle venait se répandre tout le flux des voies que vous avez creusées, soit tous les deux, soit chacun de votre côté, ou en collaboration avec d'autres artistes. C'était un spectacle total, totalement vivant, dans lequel il y avait une création qui naissait de la reprise de ce que j'appelle, sans aucune connotation péjorative, vos « lieux communs¹ ».

1. La notion de « lieu commun » n'est nullement péjorative quand Pierre l'emploie dans ces entretiens. Cf. *infra*, entre autres la quatrième conversation, « Du maillage sonore », p.95sq.

Mon idée est qu'on peut dans un premier temps, rapidement, vous présenter. Ensuite, on pourrait en venir à ce que vous êtes en train de faire maintenant, quelque chose de singulier dans votre parcours : vos blues électro-acoustiques. Ils font sens par rapport à l'orientation de votre travail, qui tient compte des gens qui sont obligés d'être dé-placés dans leur existence, et de migrer, mais paradoxalement, pour les gens qui ne vous connaissent pas, ces blues sembleront plus « abordables » que ce que vous avez fait auparavant, alors que pour vous ils représentent un déplacement.

[Carole] — *La Bohemia electrónica... nunca duerme* est un manifeste de notre théâtre sonore, c'est intéressant de commencer par cette pièce.

Dans ce théâtre sonore, l'image surgit du son, le texte surgit du son, le déplacement surgit du son, la magie naît du son, et même l'architecture est emballée par le sonore (outre une diffusion multiphonique sur un acousmonium spécifique, les assises des auditeurs/spectatrices elles-mêmes projettent du son). *La Bohemia electrónica... nunca duerme* oscille entre la forme concertante, cinématographique, per-

formative, et théâtrale. Pour nous c'est un manifeste, en tant qu'elle concentre les éléments de langage d'un théâtre où le son se substitue au texte, ce qui engendre des objets très singuliers interrogeant radicalement la forme classique théâtrale où toute l'énergie syntaxique provient du texte, ou parfois d'images.

Lors des représentations, un quintet est à l'action : Kristoff K.Roll, Jérémie Scheidler (vidéo), Jean-Gabriel Valot (lumières) et Enna Chaton (performance). Mais en amont un scénographe, Daniel Fayet, une costumière, Cathy Roulle, une dramaturge, Julie Gilbert, un metteur en jeu des personnages, Christophe Guetat, ont participé à la construction de cette forme.

[Pierre] — Un autre point que j'aurais voulu voir avec vous, c'est la place de la matière dans votre travail, au niveau du son, mais aussi de votre engagement politique, et de votre rapport au corps (corps de la musique, corps des autres). Vous êtes des musiciens électro-acoustiques, dans la tradition de la musique concrète, donc qu'est-ce que « matière » signifie pour vous ? Mais de façon plus générale, vous avez un rapport matérialiste au réel, très engagé sur le plan politique, historique, social — mais vous êtes aussi des gens pour qui la beauté, le bonheur ont une signification forte : comment est-ce qu'on peut toucher et faire toucher cette matière — car vous êtes à mi-chemin entre ce que vous récoltez, et ceux avec qui vous le partagez — ? Ce matérialisme, on peut l'entendre aussi, c'est mon propre point de vue sémiotique, comme ce qui fait la « substance » de votre discours : cette matière, ce n'est pas l'objet de votre discours, son thème, mais ce qui fait que ce discours prend une certaine orientation, et fait sens (ou pas, d'ailleurs !). Le fait par exemple que vous utilisiez des micros pour les frotter contre un mur, ou que vous enregistriez la parole en langues étrangères et étrangères de personnes migrantes, ou simplement en voyage, pour en faire ensuite des poèmes, des œuvres musicales, des « blues », tout cela c'est de la matière, et c'est indissociablement la façon dont vous transformez cette matière. C'est cela, avoir un point de vue matérialiste sur l'art : vous appartenez vous-mêmes à votre production créatrice. Je ne vous demande pas : « Quelle est la signification de ce que vous faites ? », mais : « Ce que vous faites, quel sens ça a ? Est-ce que, et pourquoi, ça fait sens ? » Il ne s'agit pas

de savoir quel type de son vous utilisez, mais ce qui fait que tel type de son, forcément, a une portée, et qu'il n'est pas là « pour rien ». Cette portée, ça n'a rien d'une signification assignée, d'un effet prévisible. Vous n'accueillez pas n'importe quoi, n'importe comment, mais *peu importe quoi* en termes de matière, d'information sonore. Vous cueillez les sons comme on cueille du réel, mais pour en faire quelque chose d'autre².

Comment ça marche, tout cela ? C'est, au fond, la question que j'aimerais pouvoir déplier avec vous...

C'était déjà mon questionnement il y a cinq ans, lors de notre première séance de travail, où vous m'aviez parlé de ce que vous faisiez à l'époque, des *Séances d'écoute au casque des territoires du rêve*, l'époque également où toi, Carole, tu travaillais avec un chorégraphe à *L'Étonnement sonore*, et où toi, J-Kristoff, tu sortais de ton expérience de théâtre burlesque avec de la magie nouvelle : *L'Égaré*. Là, vous avez parcouru énormément de choses en cinq ans, peut-être autant, symboliquement, que tout le reste de votre carrière. Vous avez bouleversé énormément de choses dans votre travail, dans votre langage...

[J-Kristoff] — Tout est dit... Pourquoi voudrais-tu maintenant qu'on se présente ? [*Rigolade.*]

On est un duo qui s'appelle Kristoff K.Roll, d'une musique qui peut être écrite, instrumentale ou acousmatique, ou totalement improvisée, et aussi de théâtre sonore. Ce qui nous anime, là, c'est un théâtre issu du son, et non d'un texte ou d'images. Il peut y avoir (et il y a) des paroles enregistrées, fixées sur support, elles ne sont pas interprétables par la voix d'une autre comédienne... Ce duo existe depuis trente ans... On a créé des formes très diverses, et dans un lieu donné, on se pose toujours la question : d'où va venir le son ? La position des haut-parleurs et des instrumentistes par rapport au public est très importante. Ce n'est pas du tout anodin. Un rapport frontal, ou bien des gens entourés de haut-parleurs, ou au contraire les musiciens au centre, ou l'inverse... Cela a énormément de sens. On intervient :

2. J.-Kristoff dira en quoi leur pratique de collecte de sons ne relève pas du *field recording* (cf. *infra*, troisième conversation, « Glisser, dit-elle. Anthropologie-rêve », p.54sq.), et Carole parlera d'une attitude proche du surréalisme (cf. *infra*, quatrième conversation, « Le lieu, un instrument essentiel », p.79sq.).

dans des lieux reconnus et codifiés comme les théâtres, mais aussi en extérieur, dans la rue, ou dans des lieux pas consacrés a priori au théâtre ni à l'écoute sonore, ce qui est souvent porteur car on peut tomber sur des acoustiques étonnantes. Et après l'acoustique, il y a ce qui se passe dans ces lieux. Par exemple, dans *À l'ombre des Ondes*, les gens sont en extérieur dans l'espace public, ils écoutent au casque, ils peuvent voir l'image animée, puisque les piétons, des vélos, des oiseaux... passent dedans, sans qu'il y ait forcément de lien avec ce qu'ils entendent, et alors il s'agit pour nous d'inventer ce lien... Tout commence ici.

On ne voit plus la cause. Écriture, altérité, son

[Carole] — Je rajouterai à cette présentation que dans notre nom, il y a une référence à Lewis Carroll, notamment aux portes ouvertes par Alice, à l'enfance, au merveilleux.

Notre duo expérimente l'écriture comme forme de conversation, conversation entre nous, et avec la matière. L'écriture, c'est notre lieu d'expérimentation et de conversation. Ce qui peut expliquer la pléthore d'objets qu'on a fabriqués, écrits ensemble. Ils se lovent, se nichent dans un endroit sensible de la matière, et dans une relation de la matière avec l'espace, un espace abstrait, poétique, et sensuel à la fois, lieu de notre conversation. Et comme on a toutes les deux des perceptions du temps et de l'espace très différentes, l'écriture est le lieu où nos perceptions peuvent se (re)connaître, et proposer une forme de syntaxe commune, qui se défait sans cesse³, du fait de cette altérité.

[Pierre] — Que veut dire pour vous « écriture » ? Car par rapport à une écriture musicale « classique », vous semblez être dans un processus qui peut sembler hors de l'écriture, en tout cas hors de la codification.

3. « L'écriture est le lieu où... » : le mot est lancé, et toute la suite de ces entretiens verra revenir cette insistante question de Carole. Cette première conversation en est tout emplie, mais on la retrouvera par exemple *infra*, dans la deuxième conversation, « Dramaturgie concrète, sculpture sonore, écoutes plurielles », p.38sq., dans le troisième, « Écriture à deux. Ensilencement », p.64sq., et enfin dans le quatrième, « Co-écriture », p.85sq.

Ensuite, quand tu dis : « On se love dans des espaces », qu'est-ce que tu entends par « se lover dans un espace » ?

[Carole] — Ce sont les objets que l'on invite à se lover dans des espaces ! Je peux parler de la tendresse du geste poétique ou/et de la délicatesse liée à l'écoute du sonore.

L'écriture, ce serait une articulation singulière, unique, des matériaux entre eux et en rapport au social qui les habite, et nous habite également. Et selon l'angle d'écriture, ce lien social nous le reconstruisons ou déconstruisons, en nous tenant sur le seuil de cette altérité qui lie et anime notre écoute. Il y a une espèce d'organisation, de syntaxe, d'un monde qu'on propose ensemble, pas à pas. Nous ne sommes pas dans une logique de composition « classique », qui part de l'abstrait pour arriver au concret, du signe pour arriver à la matière. Nous, fidèles en cela au credo schaefferien, c'est tout l'inverse : on puise dans l'énergie de la matière qu'on ausculte, et de là on tente une organisation qui nous paraît en équilibre entre « la laisser être », et venir chatouiller, révéler ses métamorphoses potentielles : on est à l'écoute de cette immanence fantastique.

[Pierre] — Tu parles d'altérité, tout en regardant J-Kristoff : l'altérité est-elle liée au fait que vous êtes deux, ou bien ce fait d'être deux n'a rien à voir parce que cela va tellement de soi ?

[Carole] — ça ne va pas du tout de soi ! L'altérité peut sembler s'être estompée, parce qu'on a des années d'écoute commune, que cette écoute a des répercussions sur notre perception, notre relation au monde. On s'est fabriqué un trésor commun, acquis le long de notre conversation poétique, mais cette grammaire commune ne va pas du tout de soi. Je ne sais plus maintenant, avec le temps, si elle pourrait s'effacer un jour, mais comment la définir, ça... L'altérité, dans notre pratique artistique, se métamorphose avec notre relation sonore au monde.

[J-Kristoff] — Ce qui nous a permis de démarrer une écoute commune c'est le vocabulaire acquis par l'enseigne-

ment de Denis Dufour. Nous n'avons pas suivi sa classe en même temps, mais nous avons toustes les deux une relation aux objets sonores, aux séquences-jeu, etc. issue de sa pédagogie. Cette écoute schaefferienne, c'est notre premier terrain de jeu commun.

Sur l'écriture, je n'aurais pas dit mieux. C'est effectivement le travail d'une matière qui n'est pas que du son. Elle peut être entendue de façon abstraite. Mais nos tournages sonores se font souvent dans le monde (dans notre quotidien ou dans l'étrange de l'ailleurs), dans un mouvement social, dans des paroles dont les mots veulent dire quelque chose, et on compose avec ça...

[Pierre] — Cette altérité dont tu parles renvoie à un environnement social : vous y allez non pas vers l' « étranger », notion déjà catégorisée, mais vers l'étrange. Vous semblez toujours en quête d'un certain dehors, pour éviter le fait que faire ce que vous faites « aille de soi ». Vous allez prendre du son dans la vie des autres, dans leur ordinaire qu'a priori on ne voit pas, on ne distingue pas...

[Carole] — Nous avons été marquées par le compositeur Luc Ferrari, par sa façon de placer les micros hors du studio, dans le monde. Il faut parler de nos outils. Nos micros vont chercher dans le réel quelque chose que, à l'écoute, à premier abord, on n'entend pas. C'est une loupe, ou un zoom, dans la matière. Après, avec l'expérience, on prend l'habitude de soupçonner la matière d'être plus complexe que ce qu'en croit la perception commune, « non travaillée ». Mais c'est important de situer les outils à cet endroit-là, parce que ce sont eux qui nous ont permis d'ouvrir le monde avec toutes ces sonorités, ces granulations, ces choses qu'on n'entend pas comme ça, de prime abord. Il y a aussi une curiosité pour l'ordinaire, le banal.

[J-Kristoff] — Oui. Il existe cette technique du *blow-up*, c'est-à-dire un procédé d'observation qui permet d'aller chercher dans le flux sonore un petit détail. Et nous aimons parfois jouer avec. Néanmoins, dans la plupart des cas, ce n'est quand même pas un microscope non plus, un micro. Car avec l'expérience, ces sons, on les entend à l'oreille,

même si on n'entend pas comme on va les entendre plus tard, dans le studio, une fois fixés. C'est comme un appareil photo. À l'œil nu on a vu, ou en tout cas perçu un truc. Et, tac !, on a envie de le cadrer. C'est parce qu'on entend quelque chose qu'on enregistre. Ce n'est pas : « Y'a pas de son, on met un super micro, et hop, le microscope à sons le découvre ! » Ce qui est le plus étonnant et jouissif, c'est lorsque, en studio, on ne fait plus qu'écouter. Là, on est surpris, toujours : c'est exact. Il y a un cadrage, on va au plus près du grain du son, il se passe des choses. Et surtout, on ne voit plus la cause, on n'y pense plus...

[Pierre] — « Tu vois plus la cause »... ça c'est très important comme façon de dire.

[Carole] — On ne la donne pas à voir, surtout dans le cas de la composition acousmatique. En live, c'est un peu différent.

[J-Kristoff] — À partir du moment où tu ne sais pas que c'est un aérateur, un moteur, un écoulement de syphon, une roue de brouette sur le sable, ou je ne sais pas quoi que tu as oublié, eh bien tu entends autre chose, tu écoutes autrement. Là encore, vive Pierre Schaeffer !

[Pierre] — Étymologiquement, la cause, c'est la « chose » : tu ne vois plus la « cause », en revanche tu vois la qualité de la présence de la chose...

Le petit bruit *revisité*
Travail de l'improvisation, une écriture graduelle

[Pierre] — Juste pour poser quelques repères : en parlant de cette question de l'écriture, vous parlez des moments de votre métier où vous êtes preneurs de son, alors qu'on était parti du moment où vous êtes dans un rapport de production, de performance...

[Carole] — Je crois qu'il y a un continuum entre les deux faces de notre travail, qui chacune ont des logiques du genre « fer à cheval, cheval de course, course à pied ». Pour une performance, tu n'arrives pas avec ta partition déjà faite, indépendamment du lieu, de la matière acoustique qui s'y déploie, et du monde. Nous travaillons en amont, on a connaissance des mécanismes liés à l'abstraction, certes, au fait de la rendre possible, mais le plus souvent nos constructions naissent de l'instant. Pour écrire, on passe de la prise de son, à son activation en live et/ou à sa transformation en studio, à sa mise en espace... il y a comme des cycles de production et de métamorphose de la matière.

[J-Kristoff] — Carole, tu parles plus spécialement de l'improvisation, mais parlons aussi de nos compositions acousmatiques. Pour donner un exemple concret, en ce moment, on compose, ou recompose, une variation du *Petit bruit. Le Petit bruit d'à côté du cœur du monde*, c'est une pièce qu'on a commencée en 1994 et finie en 2002. Il y a eu neuf variations différentes, et un double CD avec un copieux livret. Ce sont des compositions acousmatiques, composées en studio, des morceaux à partir de sons ramenés d'un voyage en Afrique de l'Ouest. À partir de ces morceaux et aussi d'énormément de sons, pas composés, légèrement montés, mais qu'on connaissait par cœur, on s'est posé la question qui est devenue notre exploration artistique : quelles relations peuvent exister entre ces morceaux et d'autres types d'écriture ou de performance ? Dans ces neuf variations, nous avons plus composé « dans des grandes formes », des écritures différentes et éloignées, et donc des écoutes différentes. La variation 1 alterne écriture acousmatique, écriture instrumentale pour trio à cordes (Virginie Robillard et Sonia Kochafian au violon, et Christophe Roy au violoncelle) et l'écriture improvisée du saxophoniste Daunik Lazro. La variation 2, toujours avec ces morceaux acousmatiques et Daunik, est une réflexion sur des textes qui ne sont pas de nous, et sur le fait de lire de façon collective : on projetait des diapos avec des citations parfois longues de textes d'auteurs européens ou africains, parfois humoristiques, liés au voyage, à l'Afrique, etc. La variation 3, assez longue, est avec Gérard Clarté, un jongleur et manipulateur d'objets, et des interprètes de partitions et improvisateurs : Laurent Charles, Jacques Di Donato, Isabelle Duthoit, Louis-Michel

Marion et Daunik. La quatrième, avec ce même jongleur et la danseuse Nido Uwera, qui vient de la danse traditionnelle rwandaise, et toujours les improvisations de Daunik et de nous-mêmes dans une rencontre imaginaire avec l'écrivain Malien Amadou Hampâté Bâ. La 5, dans un dispositif circulaire, est plus en tuilage d'écritures entre les morceaux, le trio à cordes et Daunik, le tout avec un travail de lumière singulier de Jérôme Jeanmart. La 6 est improvisée, dans laquelle nous-mêmes passions dans un continuum entre morceaux écrits et improvisation. La variation 7 cerne exactement les lieux du concert ; Daunik improvise, et nous, on a un endroit spécifique pour projeter sur acousmonium les morceaux, un endroit pour projeter les phonographies, et un endroit pour improviser. Tout n'est pas à portée de main, et ainsi chaque fois qu'on voulait varier un élément, il fallait se déplacer, et cela changeait notre attitude (un déplacement physique et dans la tête). Quand on envoyait une phonographie, on ne pouvait pas faire autre chose, ce qui change le rythme, le débit de la musique. La variation 8 intègre des textes qu'on avait écrits sur place pendant le voyage, et qu'on lisait. Quant à la variation 9, c'est une installation. Nous parlons parfois de « fresques d'écriture »...

Pour nos trente ans de duo, on a proposé de jouer cette pièce dans un festival consacré au genre acousmatique, le festival *Futura*, sauf qu'on n'avait jamais fait une version purement acousmatique, alors on est reparti de la variation 8, en se disant qu'avec ces textes qu'on lisait, on avait une forme initiale, et qu'on pouvait en faire une version acousmatique. On a enregistré les textes, et fatalement ça a changé beaucoup de choses : qu'il n'y ait pas nos présences, ces petites tables, les micros, les petites lampes, ça a son importance... Nous avons donc recomposé la grande forme. On a retrouvé les éléments qui datent de 2002, ou 2001 peut-être, l'enregistrement du concert, les bandes envoyées sur différents supports, et puis ce déroulé écrit. Sur les différents schémas temporels devant nous, on voit très clairement qu'il y a des rappels de sons, des combinatoires, de « sons aimants » et des « logiques » assumées. Donc là, on voit bien qu'on a quelque chose d'écrit, mais qui n'est pas une partition, juste un aide-mémoire qui, à part pour nous ou pour quelqu'un qui aurait les bandes, ne voudrait rien dire.

[Pierre] — J'entends dans ce que tu dis comme une sorte de polarité.

Il y a le pôle où vous êtes purs réceptacles, aguerris, mais quand même stricts réceptacles à la matérialité des sons que vous entendez. J'ai bien entendu, vous vous lovez dans un espace, ce n'est pas le son prétendument « objet » des choses, vous restez sujets de cette écoute. Mais il y a un espace, une qualité de coprésence, et c'est cette qualité-là qui varie à certains moments. Et votre art de la prise de son, en un sens, c'est de capter cette qualité-là. C'est le pôle le plus réceptif.

À l'autre pôle, vous êtes sur la scène les corps qui assumez avec d'autres cette production, bien franche cette fois, d'un discours qui est transmis et partagé. Mais à aucun moment, en passant de l'un à l'autre de ces pôles, vous ne changez de statut. En gros, quand vous êtes sur scène, vous n'êtes pas vos propres compositeurs, vous ne vous faites pas les manipulateurs de ce que vous avez été, vis-à-vis desquels la performance n'est pas non plus une « interprétation » au sens de la musique instrumentale ou vocale habituelle. J'ai l'impression que sur scène, vous demeurez encore emplis de cette fluidité, cette ouverture qui vous vient de l'autre pôle.

Et pour en revenir à l'écriture, donc, vous écrivez, peut-être, mais l'écriture ne commence pas à un moment précis, et unique : il y a une gradualité entre ces différents moments où la mise en forme progresse.

[Carole] — C'est tout à fait ce qui nous caractérise. Pas de ligne de fracture, pas de projection, on navigue au travers d'écritures, avec des vitesses d'écoute différente, on se laisse porter et déporter par ce qui se passe à un moment donné de ce partage du matériau, en duo ou en collectif, pour se laisser glisser vers tel endroit, qui n'a d'autre justification que d'être là, à cet instant, un lieu-son qui nous semble le plus approprié pour continuer notre écriture. Encore une fois les choses sont différentes selon que nous composons en duo ou que nous improvisons en collectif.

[Pierre] — En un sens, vous ne définissez toujours pas ce que vous appelez une écriture. Et sans doute qu'il faudrait le faire de façon très technique. Ce que vous décrivez, c'est comme un mouvement centripète, qui fait qu'il y a de plus

en plus de sens au fur et à mesure que vous composez et interprétez en même temps. En gros, ça tient. Petit à petit, ça part de choses éparses que vous respectez comme telles, vous prenez un son, sans signification prédestinée, tout au contraire ; et votre travail, c'est d'amaigrir, ou d'alléger la qualité de présence, disons d'un ventilateur, de son étiquette « ventilo ». Vous ne produisez pas de musique « illustrative », ou alors ce sont des cas extrêmes, comme quand vous composez la musique du film *Walpurgis*⁴, ou plus encore comme quand vous habillez le diaporama de *La Larga noche hasta el sol* de Geneviève⁵. Mais à ce moment-là, vous vous mettez au service d'un autre travail, on peut dire. Et alors, l'œuvre se tient déjà, vous êtes libres de faire vos propres arabesques, elles ont tout pour se greffer. Par contre, quand vous êtes dans votre propre travail, vous devez produire à partir de rien cette sorte de force intégratrice qui fait que « ça prend ». Il y a comme une qualité de centrifugeuse, que vous vous efforcez de mettre en place. Mais au niveau de l'écriture, en gros il doit rester un moment où vous êtes seulement des « scribes », comme dit mon ami Michel Balat⁶ : vous ne savez pas ce que vous écrivez, mais vous l'écrivez, vous accumulez des traces, vous prenez en note, vous êtes finalement comme des entomologistes, mais sans trop y penser. Et après, petit à petit, vient le moment — emblématiquement c'est l'instant de la scène, ou du disque —, où vous arrivez à quelque chose qui effectivement n'est plus seulement écrit, mais qui fait sens : en sémiotique, c'est la différence entre le mouvement continu de l'écriture, et le moment décisif de l'inscription.

[J-Kristoff] — C'est juste qu'on n'y arrive pas, cette écriture, à la définir...

4. Essai cinématographique de Frédéric Choffat et Julie Gilbert, à partir de *La Troisième Nuit de Walpurgis*, écrit en 1933 par Karl Kraus. Film sorti en 2008, et visible sur le site des Films du Tigre : www.lesfilmsdutigre.com.

5. Multi-exposition photographique de Geneviève Laffitte datant de 2007, *Sur América, la larga noche hasta el sol* (www.tihuanacu.net).

6. Michel Balat est sémioticien, psychanalyste et mathématicien. On lui doit d'avoir fertilisé le champ de la psychothérapie institutionnelle et de l'éveil de coma avec les outils de la sémiotique de Charles Sander Peirce. Cf. *Au contact tonal du monde*, l'essai né de ces conversations. Cf. www.michel-balat.fr.

[Carole] — Je ne suis pas sûre qu'on « allège » la qualité de présence. On la déconstruit peut-être.

*Écrire, cabosser les codes
Blues, rêves, déplacements, histoires*

[Carole] — Je te renvoie la question : qu'est-ce que l'écriture, qu'est-ce que tu interrogés là ?

[Pierre] — Pour poser les choses, en gros, il y a l'écriture, le fait de tracer quelque chose, et l'inscription, un passage à un régime de fonctionnement « supérieur », mais qui s'opère au travers de ces mêmes traces : parmi ces traces, à un moment, il y en a une qui inscrit vraiment son empreinte, il y a un avant et un après, et comme on dit, « ça prête à conséquence ». L'important, il me semble, c'est que toute écriture convoque un code, mais pas uniquement pour en faire une « bonne application », pour développer un « pouvoir dire » : chez vous, on sent qu'il y a du « désir à dire », ce qui est loin d'être la même chose. Après...

[Carole] — Peut-être que ce qui nous plaît, et nous excite, c'est précisément d'interroger les codes de l'écriture. Notre dernier travail, *world is a blues*, met en frottement une écriture « traditionnelle », le blues, qui se caractérise schématiquement par des accords, des riffs, une certaine rythmicité de la voix, du cri, du temps, avec notre écriture électroacoustique faite de matières sonores, de paroles enregistrées des réfugiés rencontrés, de textes lus, de larsens mis en rythme, de platine manipulée, de boucles de guitare, de paysages sonores, une écriture du sonore qui est très, très loin de celle du blues. On met ces écritures en situation vibratoire, peut-être dangereuse. C'est une posture, disons, inquiétante qui nous happe. Par exemple, sur un morceau, J-Kristoff prend sa guitare, il joue presque *flamenco*, moi je « scratche » des sons électroniques extrêmement aigus avec ma platine, on conversation à un endroit dont on ne sait pas ce qu'il est, mais qui ouvre une écoute « trans-genre », un monde qui s'invente là, on écrit quelque chose dont on

ne peut pas dire exactement ce que c'est, mais qui s'écrit à quatre mains — au moins.

D'où la difficulté de faire un mixage⁷ : c'est un équilibre entre les éléments pour qu'il y ait une lecture possible pour une auditeuse. Un mixage, pour ce faire, se repère par rapport à une « chose » connue, ou tout du moins repérable, mais là, non, puisque c'est une expérimentation. La grande difficulté, c'est donc de rendre lisibles les éléments « connus » (l'harmonique, le riff etc.) et de les mettre en situation d'être interrogés, déplacés par d'autres sons, gestuelles, pratiques qui font que ces blues électro-acoustiques, eh bien, on ne les a pas entendus ailleurs puisque cet ailleurs s'invente ici. Et c'est une succession de onze morceaux qui chaque fois réinterrogent l'écriture du blues depuis le monde expérimental électro-acoustique. Et puis il y a les textes écrits par Jean Michel Espitallier, à partir de paroles de réfugiés, et qui sont soit dits par lui, soit chantés par nous : là aussi, on s'est déplacé vers quelque chose qui n'était pas notre pratique habituelle.

Comme tu le disais tout à l'heure, c'est ce jeu de déplacements qui nous permet de sentir, d'être dans ce voyage que les réfugiés, eux, font en permanence. Voilà un exemple de glissement et d'écriture en mouvement, de « déplacement » — je crois que c'est un mot qui nous va très bien.

[Pierre] — Et pourquoi avoir choisi le blues ?

[J-Kristoff] — En fait, comme souvent, c'est venu en cherchant tout autre chose : la « sérendipité⁸ » quel moteur créatif ! En 2016, nous sommes allés dans la jungle de Calais

7. Le mixage est peut-être le premier repérage, dans ces entretiens, d'un des lieux de l'écriture et de sa fonction intégratrice. Tout au long de ces entretiens, différents gestes ou lieux (au sens aristotélicien des *topoi* d'un langage) sont repérables, à partir desquels il est possible de construire, sinon une réponse directe à la question de Carole Rieussec : « Qu'est-ce que l'écriture ? », du moins une phénoménologie poétique ou stylistique, des différentes formes et procédés d'écriture et de composition qui mettent en œuvre la fonction intégratrice du travail des Kristoff K Roll.

8. La notion de sérendipité peut être vue comme un autre nom à ce qui, depuis Peirce, prend le nom de « logique (du) vague », « abduction » ou « téléotique » — on est donc au plus proche de ce qui sera abordé dans *Au contact tonal du monde*.

enregistrer pour notre *bibliothèque de récits de rêves*. Le matin, bénévoles à l'auberge des migrants, nous coupions des montagnes d'oignons et de poivrons pour des salades géantes, ou nous triions des vêtements.

Et l'après-midi, on « récoltait » des récits de rêves (ceux de la nuit), dans des langues qu'on avait peu l'habitude d'entendre, c'est une des raisons qui nous avaient menées à Calais : du persan, du four, de l'amharique, du pachto, du tama... Ces récits de rêve étaient tellement proches du quotidien que ces gens vivaient qu'on s'est dit : mais ce sont des récits de vie ! Et tout cela nous a rappelé le blues.

La jungle de Calais, ce n'était certes pas la plantation avec des contremaîtres autour, mais un camp où des garçons et des filles, jeunes majoritairement, et venant d'endroits très différents de la planète, sont surveillés par des CRS et découragés d'aller en ville (et surtout vers les camions qui vont emprunter le tunnel qui mène à l'Angleterre). Personne n'a été les chercher dans différentes régions d'Afrique et ne les a déplacés en bateau, mais ils viennent pour fuir la guerre ou la misère, et l'Occident, et la France n'y sont pas complètement pour rien. Ielles veulent rejoindre l'Angleterre, mais on les empêche. Et comme l'État ne veut pas qu'ils se dispersent trop, il y a des grillages autour de ce bidonville, et des CRS vingt-quatre heures sur vingt-quatre pour qu'ils restent bien entre eux.

Alors ces exilés qui s'étaient préparés à parler anglais essaient de parler le français, parce qu'ils sont en France. Ils le parlent avec une grammaire très singulière, pleine de mots d'emprunt, et du coup ça crée une langue très intéressante. C'est un peu comme les premiers blues où l'on trouvait un mélange de créole anglais, des mots de différentes langues africaines, selon d'où les gens venaient, des mots déformés parce que les gens les avaient mal entendus ou les prononçaient mal, et puis une syntaxe très particulière... La situation de cette jungle, ainsi que cette interrogation sur la langue, puisqu'on était en train d'enregistrer de la parole, ça nous a vraiment fait penser au blues.

Par ailleurs, le blues est une musique qu'on écoute énormément. Ce n'est pas qu'une carrure de douze mesures. Si on s'intéresse un minimum à son histoire, le blues pouvait être seulement chanté, et il y a des blues qui sont seulement des « criées », presque des transes. On a souvent tendance à penser que ses origines ne sont qu'africaines, alors qu'il y a une part amérindienne très importante, et en particu-

lier dans l'origine de ces transes. On oublie souvent que Charley Patton, que l'on nomme « père du delta blues » a des origines cherokee (choctaw). Indispensables métissage et créolisation.

Déplacement dans world is a blues Chanter, interroger la présence

[J-Kristoff] — Tu nous demandais où ces « blues » nous ont déplacés...

Dans un premier temps, on ne s'est pas vraiment déplacés. On a enregistré des gens, souvent éloignés de nous par la langue, le mode de vie, de pensée, et on a passé du temps avec eux. Un temps dans la jungle de Calais. Puis nous avons rencontré des réfugiés syrien-es et comoriennes à Saint-Nazaire, kurdes à Ivry-sur-Seine, nigérianes à Villeneuve-lès-Maguelone... avec qui on a passé du temps à discuter, à s'enregistrer. Des petits moments de vie. Finalement, on fait souvent cela. Ce qu'on n'avait jamais fait, en revanche, c'est dire des textes écrits, et encore moins en chanter, même si précédemment on a souvent parlé sur scène — moi surtout, je fais régulièrement du boniment. Habituellement, ce sont surtout les gens qui parlent : on les enregistre et on les fait entendre. Mais là, non, c'est nous. Et en fin de compte, ces textes ont été écrits à partir de ce qu'eux ont dit, tout en gardant ce qu'ils disent, et même des éléments enregistrés de leurs voix, mais c'est nous qui les « portons » et les chantons. Nous sommes des transmetteurs.

J'ouvre une parenthèse pour celles et ceux qui trouveraient malhonnête de dire à la place d'un ou d'une autre en utilisant le « je ». Dans le cas de la chanson, je doute fort que les chanteuses et chanteurs aient réellement vécu toutes les histoires d'amour et de rupture qu'ils chantent ! Mais d'autres gens, certainement. Iels incarnent ces histoires. On connaît bien cela au théâtre. J'enfonce peut-être une porte ouverte, mais il se trouve qu'actuellement, « incarner » pose problème à certaines auditeuses. C'est un débat passionnant, même s'il est trop vaste pour l'aborder ici.

Avec le festival *Sonorités* que nous organisons à Montpellier, nous avons fréquenté de nombreux et nombreuses poètes. Néanmoins, mis à part le travail avec

Frédéric Dumond pour *Toutes ces lignes*⁹, et nos rencontres avec des poètes comme Anne James Chaton ou Jérôme Game, c'est la première fois que, de notre initiative, on passait commande de textes. Et notre commande, c'étaient des textes pour un format chanson — enfin, tout est relatif : pour *Europe 1*, c'est rappé !

Comme nous étions plusieurs jours avec Jean-Michel pendant ces rencontres, nous avons travaillé ensemble. Il commençait son texte, nous commençons à poser des sons, des idées. Et nous avons avancé de concert.

[Carole] — Il faut évoquer autre chose, quelque chose qui interroge la présence. Les gens qu'on rencontre, on s'est petit à petit rendu compte que ce n'était pas normal qu'ielles ne soient pas là... Alors maintenant, à chaque représentation de *world is a blues*, on arrive en amont, et on demande, par exemple aux associations d'aide aux exilé.es : « Qui pourrait-on rencontrer, parmi des personnes réfugiées, pour leur demander de venir prendre acte de cet hommage qu'on leur rend, venir faire une action avec nous sur scène ? » On « révèle » ces gens, au sens où ielles deviennent, ce soir-là, les héros et héroïnes de nos blues, sans emphase, profondément. Leur présence est devenue la joie de la nôtre sur scène. Avant on était comme en attente... de leur présence. On prend le temps de comprendre ce qu'ielles veulent faire : lire un poème, chanter une chanson, coudre, couper des cheveux, réparer un vélo, faire des mouvements de judo, distribuer un tract... Et ça donne des choses extraordinaires, car enfin ! c'est quand même là que ça devient hyper-intéressant. Du moins si tu es sensible à cette question : « Qu'est-ce qu'une présence ? »

Et quand tu ouvres une structure écrite — parce que nos blues, pour le coup sont très écrits —, que tu fais venir des gens qui n'étaient pas prévus avec toi sur cette scène, il se produit un bouleversement phénoménal de l'écrit, de notre présence par la leur. Pour elles, eux, être là, c'est tout à fait improbable, et pourtant ça correspond à un désir profond, extrêmement puissant d'être là, de dire. Ça crée une sorte

9. *Toutes ces lignes* est une installation datant de 2012-2013, installation au casque avec un système géolocalisé, qui s'écoute tout au long du trajet du TER transfrontalier dit « Le Train des horlogers » allant de La Chaux-de-Fonds en Suisse à Besançon. L'auditeuse y est immobile dans un train en mouvement.

de trou dans la forme prévue, attendue, ça apporte une folle beauté qu'on *partage*. Et les gens sont super émus, car finalement l'édifice tient dans son ensemble — ça, c'est notre boulot —, et malgré tout il est ouvert à ces présences qui, chaque fois, dans chaque ville, sont différentes.

Tu vois, il y a aussi un enjeu, un engagement de notre part. La dernière fois, à Frontignan, deux jeunes femmes et un homme devaient venir, mais au dernier moment l'une des femmes n'a plus voulu, alors qu'elle avait proposé une action extrêmement forte : elle voulait prendre son téléphone, se mettre face à l'assistance et filmer les gens ! On avait mis du temps, nous, pour nous organiser à pouvoir accueillir cette action-là, et elle n'est pas venue. Pour quelles raisons ? Ça... Mais c'est là que tu te rends compte que l'enjeu de l'écriture, c'est de laisser ouverte la porte pour que quelque chose puisse advenir, un possible, un reflet d'une transformation de la société.

C'est un peu là-dedans que l'on s'est engagé, et on est assez heureux.se d'avoir pu y aller. Ça a mis du temps. Ça a représenté un long processus de transformation et d'adaptation à ce qu'on voulait faire. Et ce qu'on voulait faire, ce sont ces blues électro-acoustiques *et être avec elles, avec eux*. Voilà : on s'est déplacé jusque-là, et ça nous a semblé l'endroit où la rencontre pouvait être.

Riff et larsen, ou la complication du mixage¹⁰ : du code et de la liberté dans l'écriture

[J-Kristoff] — Je reviens au fait que ça doit être à la fois du blues, mais en même temps notre pâte électroacoustique. Là aussi, il a fallu qu'on se déplace. Ce n'est pas la première fois qu'on fait des morceaux un peu rythmiques, c'était déjà le cas de certains du *Petit Bruit d'à côté du cœur du monde*, et même d'autres qui ne sont pas dans le disque. Mais là, on se heurte au fait que, quand on utilise quelque chose d'assez connu comme code, par exemple la guitare censée jouer au tempo, ou des paroles censées être dans une carrure, associer cela à cette liberté des sons vivants qu'on peut mettre, nous, eh bien c'est très compliqué. Si quelque chose est en place, et qu'on commence

10. La discussion qui s'engage ici reviendra, tout particulièrement, à la fin de la quatrième conversation, « Du maillage sonore », p.63sq.

à jouer très libre, ça peut ne pas marcher du tout, parce que le fait d'être en place et en mesure prend le devant, et l'écoute automatiquement se dit : « faut que ça soit carré, et si non, ah ! ça dérange l'oreille. » Dès qu'il y a des hauteurs, des sons chantés, c'est cela qui attire le plus l'oreille. Or tout mettre en place, ce n'est pas ce qu'on veut : on veut qu'il y ait toujours ce flux, cette matière qui a sa vie, et qui raconte le blues. Trouver cet équilibre, c'est un casse-tête. Dans les mixages, on se prend vraiment la tête. Très vite, si on n'y prend pas garde, qu'est-ce qui va rester dans le morceau : guitare, basse et voix, trois pistes... Et les trente autres pistes, elles passent à l'as, parce que l'oreille veut entendre la guitare.

[Pierre] — Vous semblez essorés par ce travail de mixage. Vous y passez beaucoup de temps. Vous vous y attendiez ? Et c'est quoi, le sens du mixage ? Ça consiste en quoi, ce travail de mise en évidence, ou au contraire de remise en question de certaines évidences ?

[Carole] — C'est ce que j'essayais d'expliquer : on est sur un endroit à la fois très connu et complètement inconnu. On n'a pas de repères, ni de modèles, on ne peut pas te dire : « Tiens, je vais écouter le blues de Machin pour savoir comment il se débrouille... » Nous avons des prises de son, des paysages sonores, des prises électroniques, plein de choses qui a priori n'appartiennent pas à ce registre de musique. Notre pari, c'est de se dire que ces matières-là ne sont pas subordonnées aux autres, celles qui sont historiquement repérées, codées, connues, et à qui il faudrait donc forcément donner la supériorité. On veut arriver à créer une organisation où ces éléments-là ne sont ni au-dessus, ni en-dessous. Pour le coup, dans l'histoire de la musique, quand Schoenberg dit : « Toutes les hauteurs sont égales », ça c'est révolutionnaire, parce que c'est techniquement compliqué à mettre œuvre pour que l'oreille intègre ce geste, et s'habitue à ne pas chercher la dominante, les attractions liées à une hiérarchie dans l'organisation des hauteurs et des tonalités. Ça a pris beaucoup de temps pour prendre du plaisir à écouter de la musique dans laquelle les hauteurs ne sont pas en rapport hiérarchique. Mais pour que le mélange des codes, puisse coexister dans un même morceau, ça semble ne pas se faire immédiatement non plus.

[J-Kristoff] — Un exemple : dans le morceau *Reda, tous les permis*, il y a un riff, que je fais à la guitare. Carole joue avec ce riff, mais avec un larsen. Elle fait « larsener » le riff dans ce même mouvement, dans cette même énergie, mais ce n'est jamais le même qui revient. On a enregistré le riff, avec un bon son, un bon micro... Le larsen a été très long à mettre en place. Si on ne fait pas attention, le riff guitare prend « naturellement » le devant, et le larsen devient alors soit dérangeant, soit anecdotique. C'est très difficile de les mettre dans la même énergie. Tout ce qui est connu, une percussion, un karkabou, etc., on les entendra mieux qu'un son synthétique atypique. Et arriver à trouver la place relative adéquate pour chacune de ces choses-là, c'est très compliqué.

Que cela soit en acousmatique (où l'opération de mixage est un geste de composition) ou en groupe d'impro. Nous avons toujours fait le mixage nous-mêmes, sauf pour l'album d'impro *Actions Soniques*¹¹, qui a été fait par Jean-Guillaume Legrand, mais où je lui avais bien tout bien préparé. Ici, c'est Marc Siffert qui est aux manettes. C'est nécessaire car il y a des voix, des guitares, des basses... On entre dans une technique de mix plus proche de la pop, et qu'on ne maîtrise pas aussi bien que lui. Par ailleurs il connaît très bien la musique improvisée puisqu'il la pratique, et on lui fait une confiance totale. Mais il n'empêche, on peut parler d'un sacré déplacement, pour nous ! C'est assez inhabituel pour nous d'être dans cette situation plus classique de musiciens enregistrés, dont quelqu'un mixe la performance, et qui font des remarques du genre : « J'entends pas assez la trompette ! » Alors qu'ici, justement, ça ne veut plus rien dire, « J'entends pas assez la trompette », puisqu'on est dans des logiques d'écoutes tellement différentes.

Fidélité à la singularité d'un son

[Pierre] — C'est marrant parce qu'on discute de *world is a blues*, alors que je n'ai jamais entendu les chansons... Dans l'espace de notre discussion, c'est comme quand on met du blanc sur la toile : nous, on met des mots.

11. *Actions Soniques*, Quintet d'improvisation avec Daunik Lazro, Géraldine Keller, Dominique Répécaud et Kristoff K.Roll, CD Vand'œuvre 1850, 2018.

Quand vous dites : « L'oreille est habituée à tel son »... Il n'y a pas de côté « art décoratif » (et ce terme n'aurait rien de péjoratif dans ma bouche) de votre musique, sauf dans certaines collaborations, j'y reviens : vous ne cherchez pas une « déco pop », une « déco blues », etc. et votre esthétique consiste à sortir de ça, tout en acceptant pourtant, parfois, de faire un peu comme Bonnard qui, à côté de ses toiles, faisait des tentures, comme un genre, le canevas d'un lieu commun qu'il investissait ; mais justement ce n'est pas *que* de l'Art-déco, il tord cela depuis sa pratique dominante, l'aire totalement libre de sa peinture. Vous, vous êtes dans un monde où notre oreille est habituée à chercher des dominantes, vous cherchez en permanence à ne pas vous laisser rattraper par ces généralités, au sens de « lois générales » de l'écoute, comme Haddock est inmanquablement attiré par la force de l'astéroïde dans *On a marché sur la lune*, comme notre oreille est attirée vers la dominante — hop ! on entend un la mineur, on verse une larmette.

Ce que vous cherchez, c'est à être fidèles à la loi dont est potentiellement porteur tel ou tel morceau, ou ambiance, ou son, jusqu'à ce que son-là, ou cet ensemble-là de sons, accouche de sa propre loi. Cette loi propre, qui ne trouve pas encore tout à fait son lieu d'existence chez le public, ni même chez vous durant votre tâtonnement, c'est cela, la singularité. Vous êtes en permanence à chercher la singularité, vous êtes prêtes à être fidèles à une loi qui n'est pas encore née, ou pas encore assez acceptée. Vous n'êtes pas dans une esthétique du hasard pur, mais vous cherchez à rester le plus longtemps fidèles à ce qui n'est pas encore écrit, à ce qui n'est pas encore une évidence, une généralité. Vous essayez de maintenir cet espace sonore. Et la sensation qu'on a, à vous écouter, quand on arrive à vraiment le faire (c'est pas toujours facile, quand même !), c'est qu'à la fin du morceau, de la chanson, de la performance, il y a cet ensemble qui tient, et qui n'a pourtant cédé à aucune généralité.

L'écriture

Ça ne veut pas dire que vous ne vous en êtes pas servi, de ces généralités : vous vous servez bien des codes du blues. Par contre vous les dé-codez, vous les faites « bégayer » pour reprendre les mots de Deleuze et Guattari. Et de la même façon, vous recherchez des univers, avec leurs façons d'exister, avec leurs sons, et vous en cherchez chaque fois la singularité : vous faites bégayer tous les sons.

Ce qui définit une écriture, en gros, ce n'est pas le geste de graver dans du marbre : ça, c'est une caricature de l'écriture. Ce qui fait le propre de l'écriture, par rapport à la voix, c'est que tu peux revenir en arrière. Donc l'écriture, c'est de l'ordre de la trace. Elle est écrite, fixée. Mais chaque trace, si tu n'y prends pas garde, porte en elle un certain type, toujours porteur d'une généralité. Et il y a des traces qui finissent par être écrasés par leur type : t'entends un riff de guitare, ce n'est jamais seulement une trace, c'est forcément un type, tu sais déjà la signification que ça a dans le blues ou le rock. Et ce type-là va écraser le potentiel du larsen d'être autre chose qu'un détail ou une nuisance. Vous, vous essayez en permanence de défiger les significations, pour remettre du sens. Pas pour dire : « Ce riff n'a aucune signification », mais pour dire : sous la trace, y'a du possible insoupçonné. Il y a du ton, toujours, immédiatement, et c'est ce ton qui est tout aussi important que le type « riff » ou le type « larsen ». Je prends un autre exemple : tu parlais tout à l'heure des cadences. Vous, ce que vous cherchez, ce ne sont pas les cadences, toujours typiques, c'est le *rythme*, quelque chose de beaucoup plus profond, de beaucoup plus ouvert au pur sentir, au ton. Et donc, ce que vous essayez, si je comprends bien, c'est de vous tenir sur la corde raide où la trace peut porter des types mais pas au point de faire taire la tonalité singulière de tel son sous prétexte qu'il n'est pas inscrit dans la doxa de nos dictionnaires musicaux. L'important, c'est de « faire monter » la tonalité, y compris celle qu'on n'entend presque pas, qui reste sous-jacente, presque à la limite du perceptible, alors que, dès qu'elle n'est pas là, tu le sais de suite, et le morceau est mort à tout rythme.

On pourrait presque retourner au début de notre conversation. Vous avez une pratique *graduelle* de la musique électro-acoustique, jusque dans votre coprésence sur scène, et c'est votre meilleur moyen d'être fidèles au son : vous

mettez entre parenthèses toute typologie possible, vous tentez de rester strictement dans le sonore, dans le travail de la matérialité pure. Sauf que là, vous partez de l'inverse, c'est-à-dire de la typologie la plus marquée : parce que le blues, si t'aimes pas, tu te fais vite suer... Vous partez de cette forteresse d'écriture qu'est le blues pour fissurer quelque chose, sans pour autant l'abattre.

[J-Kristoff] — C'est étonnant que tu parles de l'écriture, cela me permet de revenir en arrière. À ce sujet, je comparais les textes qu'ont écrits Jean-Michel Espitalier ou Anne Kawala sur papier, avec les récits de rêve que l'on collecte, cette oralité devant le micro. Les gens nous parlent, nous disent quelque chose, et nous on écrit sonorement : on *re-rhythme* supprime ou on répète les phrases, des mots, on joue avec la respiration, les bruits de bouche qu'on découvre, qu'on baisse ou amplifie. Mais s'ils n'ont pas dit tel mot, on ne va pas l'inventer. On ne peut pas revenir en arrière et leur dire : « Ah, vous avez oublié de dire... » Non, on ne l'a pas, c'est fini. Alors que pour Jean-Michel, c'est possible. Il réécrit un peu ses phrases, tout est possible ! Nous, on écrit, avec des ciseaux, mais on ne peut pas faire redire la phrase.

[Carole] — Jean-Michel a aussi des contraintes : les mots, ça ne s'invente pas, ils sont construits, émis aussi. Il dit qu'il fait une sorte de *cut up*, il compose avec des entités qu'il déplace, réagence sans sortir de la langue du ou de la réfugié.e. Il transcrit poétiquement. Nous c'est un peu différent, car on fait entendre par fragments la parole enregistrée, mêlée à d'autres matériaux.

[Pierre] — Justement, c'est parce qu'il est impossible de changer, ou d'annuler un code, qu'il s'agit de le faire « bégayer ». Quand Kafka « fait bégayer l'allemand », pour reprendre l'exemple de Deleuze et Guattari, justement, il n'élimine pas l'allemand, et il ne cherche pas à le remplacer par sa propre écriture. Ça n'a rien à voir, la logique d'une langue, et la logique d'une parole, d'une écriture, ou d'un style.

Ce serait intéressant de vous suivre pas à pas et de voir quel est l'art de la composition, de la recomposition, de cette écriture — on met tel son comme ci, comme ça, l'art de moduler, l'art de mettre en contraste, cet équilibre des masses, des présences, entre les qualités et les modalités tonales. Ça, ce serait presque une étude stylistique concrète de votre langage, qui a sans doute déjà été faite.

Maigreur et distinctivité : une qualité de langage

Mais il y a une action qui est sous-jacente à tout cela, et c'est une des choses qui m'a le plus intéressé dans votre langage, y compris quand je n'y comprenais rien, c'est que vous avez une présence. Et cette présence, elle est paradoxale. Ce que vous mettez dans les sons, c'est une sorte de maigreur : vous n'en rajoutez pas, vous ne surjouez pas la signification du son, vous restez dans un retrait, et vous introduisez de la distinctivité entre les sons, voire entre le son et lui-même — comme tu le disais tout à l'heure, entre le son et sa « cause ». Vous nous faites entendre des choses qui n'étaient pas distinctes au départ, et puis après, vous leur donnez une valeur, les unes par rapport aux autres. Vous ne dites pas : « Ce son, ça veut dire ça », mais « ce son, ça n'a apparemment rien à voir avec cet autre son, mais ça peut aller ensemble ». Vous ne disjoignez pas les sons, vous les reliez toute en les distinguant.

Pourquoi je dis ça ? Parce que tout à l'heure, tu m'as demandé : « c'est quoi l'écriture ? » J'entends : Qu'est-ce qui fait qu'il y a cette qualité de langage, plutôt que de chaos ? C'est parce qu'il y a de la *distinctivité*. L'espagnol va mettre de la distinctivité entre trois façons de prononcer les « r », là où le français n'en pose aucune. Donc là, entre les deux idiomes, le rapport à la distinctivité n'est pas le même. Vous, vous avez choisi un certain type de langue, mais en-deçà des langues, ou des langages au sens trivial du terme, il y a la qualité propre de ce qu'on peut appeler le langage, qu'on

appelle aussi la sémiose, qui est d'introduire de la distinctivité dans le réel. Dans le tout surchargé du réel, tu mets du « moins un », tu mets du « trou ». Or, quand tu enlèves un élément dans le trop plein, alors ça peut commencer à bouger, à s'activer, à se remettre en place autrement. Et ensuite, ce qui est intéressant, c'est de voir comment vous, vous accompagnez le mouvement de tel son ou de tel autre, etc. Nous, on entend un continuum de sons, et vous vous allez entendre quelque chose qui dissonne. Ou au contraire, dans ce que nous, on considère comme une cacophonie, vous, vous entendez : « Ah, là, c'est différent... » Vous mettez quelque chose qui ne va pas de soi, pas une hiérarchie, mais une distinctivité, ce qui n'est pas du tout la même chose. Quelque chose de sensible, c'est-à-dire à laquelle il s'agit justement d'apprendre à être sensible, vous l'inscrivez et puis vous écrivez à partir de là un ensemble qui fait que, tiens, y'a quelque chose qui remue, là. Et ce qui bouge, ben c'est le sens. Vous ne cherchez jamais à figer.

LA FIGURE DU DEUX

DEUXIÈME CONVERSATION, AVEC JÉRÉMIE SCHEIDLER

*À Saint-Nazaire,
le mercredi 21 novembre 2021*

*Le contraire de un **

« Je crois que ce ne serait même pas possible autrement... »
Carole

* Titre d'un des plus beaux ouvrages d'Erri de Luca, écrit en 2003.



Lignes de fracture

[Jérémie] — Pour entamer notre discussion, j'aimerais avoir votre sentiment sur les pratiques qui sont les vôtres, et où vous avez été témoins de la façon dont certaines frontières ont pu se déplacer durant les trente ans qui viennent de s'écouler : si je prends des exemples assez « gros », la frontière entre la figure et l'abstraction, ou encore entre l'avant-garde et le mainstream, qui revient souvent comme une blague entre nous. Ce sont des mots piégés, évidemment... Mais est-ce qu'on peut aujourd'hui encore voir se dessiner des lignes de fracture, de frontière ? En sachant qu'une frontière, ça se traverse dans tous les sens, et autant de fois qu'on veut...

[Carole] — Qu'est-ce que tu appelles des lignes de fracture ?

[Jérémie] — Il y a cette phrase de Badiou : « La tâche de la politique, c'est d'abord de désigner un ennemi. » Est-ce que

ça vous parle, cette position en contre ? Est-ce qu'il existe quelque chose comme une lutte politique, qui rejoindrait votre pratique du son et de la musique ? Si oui, est-ce que ce contre quoi vous luttez a bougé sur les trente ans ?

[J-Kristoff] — On est là, on ne tombe pas du ciel, on fait partie d'un processus collectif, on s'est accroché à une espèce de train en route. Je dis bien processus collectif. Les idées, les nouveautés ne naissent pas dans le cerveau d'un génie par je ne sais quelle inspiration divine. L'air du temps, c'est pendant un concert, une pièce de théâtre, devant un tableau, à la lecture d'un livre, d'avoir rêvé, divagué vers ses préoccupations artistiques. Et cela fait naître une envie. Sans copier, on est constamment influencé par un spectacle ou une discussion qui, par ricochet, fait naître une pièce personnelle. L'histoire de la musique n'est jamais racontée comme cela.

Alors, on en a eu un peu soupé de ces années 50, 60, de cette culture de l'individualité, avec ces chapelles pour qui chercher à être différents des autres impliquait de leur taper dessus. Nous n'avons pas besoin de dénigrer d'autres

démarches pour que la nôtre existe. Ce qui n'empêche nullement le débat et la confrontation d'idées. L'idéal zapatiste d' « un monde qui contient tous les mondes » me convient. Je serais quand même vigilant sur certains mondes. Il y a quand même des choses dont je peux dire sans hésitation, au minimum, que ça ne m'intéresse pas, voire, avec un peu de lucidité, qu'elles sont dangereuses et néfastes à la musique...

[Jérémié] — Et ce mot de « mainstream », et ce que ça fabrique : comment on se positionne par rapport à ça, qu'est-ce que ça recouvre pour vous ? Je ne sais même pas si, vraiment, il vous parle...

[Carole] — le problème c'est que maintenant qu'on fait des blues, on est en plein mainstream ! [*Ton d'humour !*]

[Jérémié] — On est toujours le mainstream de quelqu'un...

Dramaturgie concrète, sculpture sonore, écoutes plurielles

[Jérémié] — Quand je vous entends parler de votre travail, j'ai plutôt l'impression qu'il y aurait une frontière, très sensible aujourd'hui, entre le récit¹² ? et la carte¹³... L'idée de la carte a trait à l'espace, cela dessine des territoires. Hier quand tu parlais du blues, tu évoquais « notre territoire », votre territoire « d'errance », de découverte, pourrait-on dire. Mais il semble qu'aujourd'hui on soit beaucoup pris dans un monde où « tout est récit », l'idée qui nous est venue que tout serait récit, que tout le monde devrait être ca-

12. Cette question du récit est réabordée dans la troisième conversation, *infra*, p.50sq., et tout particulièrement dans « Chamanisme et récit, figures trouées, écoute libre », p.60sq.

13. Cette question de la cartographie ouvre sur la question, plus générale, de l'espace, dans l'écriture électro-acoustique des Kristoff K.Roll. Posée dans d'autres termes, dans son rapport avec l'abstraction que représente l'espace stéréophonique du disque, on la retrouve dans la quatrième conversation, « Le disque, la trace. De la stéréo comme abstraction », *infra*, p.88sq.

pable de faire le récit de sa vie, et que la porte d'entrée privilégiée de la vie, ce serait cet enchaînement chronologique d'événements...

[Pierre] — C'est vrai, on a l'impression qu'aujourd'hui, à tout ce qu'on peut faire, on nous colle un : « Ah, vous racontez une histoire ! » Même au bout d'une heure d'une de vos improvisations à laquelle on n'a rien pigé, pour récupérer nos idées et en parler, se raccrocher au fait qu'il y ait un récit n'est jamais loin de nos réflexes, alors que souvent vous nous proposez tout autre chose, soit dans des œuvres déjà fixées — hier vous nous avez cité *Corazón Road* ou des *VidéoPoèmes* —, soit dans les moments d'improvisation. Ce n'est pas une histoire que vous nous proposez, vous posez des taches, comme Cézanne, quand il fait son tableau : il ne raconte pas une histoire avec ses taches, il ne « reproduit » pas quelque chose fidèlement, ces taches elles sont là parce que ça doit se poser ici, là, etc. Il s'agit bien d'une cartographie, mais pas au sens où vous viseriez à une carte fidèlement reproduite, mimétique, avec, derrière, un territoire que vous auriez bien quadrillé, une écriture trop figée : c'est au contraire une cartographie que vous produisez tout en y cheminant, avec des sons, des échanges. C'est votre co-présence dans l'impro, par exemple. Il y a quelque chose de l'ordre de la parole, de l'échange, du partage, ce que tu veux — mais ce n'est pas forcément un récit.

[Jérémié] — Qu'est-ce qui fait l'architecture de votre musique, des pièces que vous créez ? Est-ce que c'est plutôt de l'ordre de la cartographie et de l'espace, ou plutôt de l'ordre du récit, ou d'un mélange des deux ?

[Carole] — Ce qui se passe, concrètement, c'est qu'on a sous nos mains quantité de mondes, aux logiques extrêmement puissantes, hétérogènes : une manifestation à Merida, une femme qui rit dans une petite pièce, des pas dans la broussaille, un son de synthèse électronique, des graines qui tombent dans une jarre en terre, et on essaie d'être à la hauteur de ça : on a tous ces potentiels dramaturgiques, ces micro-récits, et en même temps on en a une écoute plutôt abstraite — on est sans cesse déporté par ces écoutes *plurielles*

qui fondent nos architectures. Il n'y a donc pas un clivage, il s'agit d'un mélange issu d'un va-et-vient entre cartographie, spatialisation et récits.

[J-Kristoff] — Dans le fait d'être à deux, il y a en permanence cette double écoute sur la composition. On entend les deux, le concret et l'abstrait. On entend une morphologie que pourrait faire un son de synthé, et en même temps on entend bien que, là, ce n'est pas un synthé, mais une voiture qui passe. Cette forme abstraite, qui pourrait être faite par tout autre chose qu'une voiture, un synthé, un frottement sur une planche par exemple, on a envie d'en jouer comme d'un matériau abstrait, et en même temps nous aussi, avec nos oreilles plurielles, on entend que c'est une voiture, et on sait que ce son a du sens pour les gens. On est dans l'abstrait, et en même temps, si, c'est une micro-narration : une voiture passe.

Dans les compositions un peu longues, la question de la forme sonore se pose. Jérémie, tu disais : « l'idée qui nous est vendue que tout serait récit »... Effectivement lire l'ordre d'un programme d'un récital de piano comme une dramaturgie me paraît une entrée inadéquate. Est-ce qu'on se questionne en termes de dramaturgie ? Non, nous l'abordons d'abord en termes musicaux. Tu cites *Corazón Road* : non, il n'y a pas d'enjeu dramaturgique, avec deux héros qui auraient un objectif qui serait entravé par un obstacle, ce qui créerait du conflit... Mais il y a une succession musicale, dans laquelle on tient compte de critères musicaux, et où la question du « passage » d'une séquence à la suivante se pose : glissement, *cut*, métamorphose, etc.¹⁴ ? Cela reste une composition plutôt traditionnelle, dans le champ de la musique électro-acoustique. Il y a de multiples approches compositionnelles : on peut faire évoluer un son très lentement, rester statique dans l'infiniment pianissimo, ou installer un mur de bruit, jouer de la métamorphose, épuiser un processus, etc. Dans *Corazón Road*, on est toujours là dans l'ordre de la composition, de la variation, pour suivre une forme musicale, mais qui tient compte du fait qu'il y a des sons issus du réel, et que nous aussi, Carole et J-Kristoff, on intervient : on nous entend dans ces paysages, on est à la fenêtre,

14. Cf. *supra*, deuxième conversation, « Dramaturgie concrète, sculpture sonore, écoutes plurielles », p.38sq.

on parle, etc. Et on sait que cela renvoie immédiatement au cinéma, à l'anecdote, au narratif.

Il en ressort un équilibre qui effectivement peut être lu comme quelque chose de narratif. Ce qui est particulier avec l'acousmatique, c'est que l'on compose aussi avec des sons clairement reconnaissables ou qui évoquent quelque chose dans l'imagination de l'auditeur, surtout lors ces mises en situation qui forment autant de petites narrations (notre point d'écoute, le bord de la fenêtre, le centre d'une foule...), de mises en scène comme au cinéma, que l'on affectionne avec Carole (nous dialoguons autour d'un marimba, nous commentons le climat...).

Et c'est alors que, par la présence de ces éléments de réel qui dépassent la composition musicale instrumentale, tout cela finit par interroger la dramaturgie. Évidemment pas la dramaturgie d'Aristote ou des règles du scénario américain, mais au minimum en termes « post-dramatiques ». Nous sommes pas mal là-dedans, en ce moment. *Corazón Road* est une de nos premières pièces, elle est écrite pour l'acousmonium (orchestre de haut-parleurs), même si beaucoup de gens l'ont entendu sur deux haut-parleurs par le CD. Elle pose déjà cette question de la dramaturgie qui est devenue importante dans notre travail de théâtre sonore. Maintenant que nous débordons de la musique « pure » avec des actions sur le plateau, des présences, des images, des objets incongrus visibles, un travail de lumière, alors, là, la dramaturgie devient un énorme chantier — passionnant !

Restons avec une pièce apparemment purement sonore, plus récente : *À l'Ombre des ondes (séances d'écoute au casque des territoires du rêve)*. Sur un choix de récits de rêves décidé juste avant de jouer, nous partons en improvisation totale. Les auditeurs entendent dans leurs casques l'environnement proche capté par un micro, et aussi des sons venus d'ailleurs, qui évoquent des choses, qui renvoient clairement à une cause : une mouche, un vélo qui roule, un marché à Bahia... et si on ajoute à ce qu'ils entendent, ou viennent d'entendre juste avant, ou qu'ils vont entendre les paroles d'un récit de rêve raconté, alors il est fort probable que des relations vont se faire entre le sens des mots, ce qu'évoquent ces sons et l'environnement. Ils peuvent se raconter eux-mêmes un récit, mais un récit que nous ne maîtrisons pas, que nous laissons ouvert. L'auditeur actif a une grande liberté.

Néanmoins, parce que l'on a choisi les récits et que l'on décide avec quels sons on joue, nous y conservons une certaine influence. Proposition, mais pas imposition. Plus largement, en impro, il y a un truc comme ça qui joue, on envoie des ambiances, mais rien n'est prémédité. Une voiture, de la pluie, une sensation de chaleur... Peut-être une action, Carole va sortir du plateau ou s'en aller avec le micro... Mais il n'y a pas récit du début à la fin.

Ces écoutes, ça vient de ce que Schaeffer avait développé, comme « l'écoute réduite », où tu écoutes le son indépendamment de la cause. C'est un travail de l'oreille assez technique, mais indispensable, à mon avis. Pendant mes études d'acousmatique avec Denis Dufour, j'arrivais avec des séquences, donc des sons plus longs qu'un objet sonore ; j'étais persuadé qu'on allait savoir ce qu'on entend — pas la cause des sons, mais ce qu'ils disent de musical ou évoquent comme sensation, engendrent comme imaginaire. Puis les autres étudiant.es disaient ce qu'ils entendaient, et là je me rendais compte que ce n'était pas du tout ce à quoi je pensais ! Chacune, chacun a son propre fonctionnement du cerveau, ses propres imaginaires, et ce que l'on projette risque souvent de ne pas être partagé... Je suis toujours surpris des gens qui essaient de m'expliquer comme une vérité absolue ce qu'il y a à comprendre dans ce qu'ils ont fait. Peut-être n'y a-t-il qu'eux qui le comprennent comme ils aimeraient.

[Pierre] — Quoi qu'il en soit, dans cette démarche, tu dis souvent, Carole, que votre rêve est de cartographier le monde avec des sons.

[Carole] — Pas un rêve, plutôt une tentation, ou une obsession qui m'entraîne toujours plus loin. On est vraiment très influencé par la démarche concrète, que ce soit en musique, mais aussi ailleurs. On va du concret à l'abstrait, ce qui n'est pas courant dans la pensée occidentale¹⁵. Ce qui nous fascine, peut-être, c'est l'émanation cartographique ou abstraite d'un travail très sensible de captation et d'écoute des

15. Cette question reviendra à plusieurs reprises, par exemple *infra*, dans la troisième conversation, dans « Glisser, dit-elle. Anthropologie-rêve », p.54sq. ou dans « Style de l'écart. radicalité, gradualité, tendresse », p.70sq., et dans la quatrième conversation, « Dans l'écart, se tenir au plus proche du lointain de l'autre », p.89sq.

récits qui émanent du monde. Et du coup, qu'est-ce qui se passe si on essaye de prendre du recul pour voir toute cette « masse » de récits qu'on capte au gré des rencontres et du hasard ? Est-ce qu'il y a une sorte d'abstraction (et la cartographie fait partie de l'abstraction) qui pourrait nous surprendre, et qui adviendrait ? Je pense qu'il y a une fascination pour l'abstrait, surtout pour des musicien.nes comme nous, très concrets. Si je rêve de cartographier parfois le monde avec des sons, c'est aussi ce désir de parcourir des territoires étranges.

[Pierre] — Quand tu dis, Carole, que la dominante dans la culture occidentale, c'est l'abstraction dont l'une des figures initiales est le platonisme. Mais ce n'est pas forcément que ça. La preuve étant qu'on peut très bien trouver énormément de gens qui partent du concret, dans la tradition occidentale. Et l'abstraction, ça peut se trouver dans d'autres civilisations, tout aussi fantasmées d'ailleurs. Quand tu parles de te défaire de ce truc « occidental », ce que j'entends, c'est ton besoin de te décoller de cette sorte de langage qui n'est plus qu'un cadre collé, collant. En gros tu as besoin de contre-formes par rapport auxquelles pouvoir te singulariser : pas de la contestation, mais une réponse pratique à la question : « Comment, moi, je peux singulariser mon rapport au sonore quand j'utilise tel son ou tel autre ? » Cela n'a pas à voir avec le mythe du « Je suis artiste, donc unique ». C'est plutôt : « Comment je peux déformer suffisamment le cadre d'écoute établi, pour pouvoir laisser s'installer un espace où va se former quelque chose qui, là, va tenter — et c'est votre éthique — d'être fidèle à la nudité du son, des êtres, des voix, presque à leur pauvreté, presque au sens de *l'arte povera*¹⁶ ? » Cela me fait penser à la réaction que tu avais eue lors de notre précédent entretien, lorsque Catherine faisait le rapprochement, que je trouve par ailleurs fort intéressant, entre blues et improvisation homérique, et que tu t'es cabrée de suite, en lui répondant en substance : « Oui, mais attention, si Homère c'est toute la Sorbonne qui débarque, alors cette statue de près de trois millénaires va venir tout écraser. Or justement, nous, on veut donner voix à ce qui est fragile. »

16. La question reviendra dans la quatrième conversation, « Brut, nu, neutre ou exubérant ? Jubilation du son », p.51sq., « Du maillage sonore », p.63sq.

[Carole] — Cette espèce de champ de force et de contre-force, ça, j'entends : déformer pour donner forme, la référence à l'*arte povera* me plaît... Mais j'insiste sur ce désir de sortir d'une culture où l'abstraction dirige et fascine. J'ai aussi retrouvé cela avec l'anthropologue féministe Patricia Hill Collins, elle dit, en se basant sur ses recherches, que le savoir peut se constituer par l'écoute, la collecte de paroles, et non par l'écrit, la vision, l'illumination, l'abstraction. Nous avons toujours été à l'affût des propositions pour sortir, contourner la culture occidentale et imaginer des espaces dans lesquels notre musique pourrait iriser le quotidien. Est-ce que cela signifie que nous vivons un peu difficilement le fait que notre musique est très marginalisée ?

[J-Kristoff] — Nous sommes — enfin, moi, c'est certain — très influencés par la pensée d'Édouard Glissant. Son écriture, cheminement poétique de la pensée, me touche. La *pensée archipélique* comme chemin de fuite à la *pensée de système* et à l'*universalisme* qui façonne la pensée occidentale depuis de nombreux siècles, je le prends volontiers. Ses notions de *créolisation*, de *divers*, de *trace*, je leur ai trouvé immédiatement une résonance dans la pratique musicale et compositionnelle. Sans doute aussi parce que nous composons à deux. Et puis, quand Glissant développe sa poétique de la *polyphonie*, comment ne pas y être sensible avec la musique que nous façonnons — extrêmement polyphonique au sens musical. Je ne résiste pas à citer son *Traité du Tout-Monde* : « La polyphonie, c'est la résolution unitaire et parfaite des diversités du son et de la voix, insuffisantes à elles-mêmes dans leur seule spécificité. »

Être deux, le vertige et l'enfantin

[Pierre] — À propos du fait d'être à deux, comme le disait J-Kristoff, beaucoup d'entre nous ont été très marqués par la dynamique qui se joue dans le duo, par le déplacement de certaines présences qui pourraient sembler aller de soi. En gros, vous êtes deux, c'est pas niable ; on imagine tous les clichés qui peuvent se raccrocher au duo.

[Carole] — Le fait d'être deux est très sensible dès lors qu'on écoute. Il y a une espèce de vertige, avec tous ces matériaux possibles, et à se rendre compte que notre écoute est sans arrêt en travail de création. Se comprendre soi-même, c'est déjà un travail, mais se comprendre soi-même tout en écoutant « créativement » l'autre, ça exige une posture très singulière. D'ailleurs, bien souvent on se dit « Stop ! », parce qu'on ne peut pas toujours écouter avec cette intensité. Je pense qu'à l'endroit de cette écoute qui est la nôtre, on est en perpétuelle métamorphose, on n'est pas dans un champ bien identifié. L'un.e conduit l'autre dans un ailleurs constant.

La transversalité a beau être à la mode, cela fait peur, ce floutage des frontières lié à notre quête de langage.

C'est peut-être très enfantin, ce désir d'aller sans arrêt jouer dans le champ des autres, de chercher comment passer outre la barrière des langues, d'essayer de faire des choses à chaque fois différentes, quitte à mettre en péril notre esthétique, notre manière de faire. Il y a cette joie de déformer pour essayer de jouer avec une autre forme, etc.

[Pierre] — Au bout de trente ans, quand on vous connaît, on reconnaît des thématiques. Par exemple, il y a le comique, et ça c'est une veine que toi en particulier, J-Kristoff, tu travailles énormément, mais toi aussi, Carole, à ta façon, « masquée ». Mais surtout, en permanence, et plus profondément, il y a toute la dimension de l'humour, que Jean Oury, le psychiatre, définit comme le produit du sérieux et du précaire. C'est ça aussi qui marque votre travail : le sens du sérieux et du précaire¹⁷.

17. Sur la dimension humoristique, là partout dans l'œuvre des Kristoff K.Roll, cf. *infra* troisième conversation, « Le deux, matrice à multiple », p.66.

Et en fond, il y a en effet cette dimension de l'enfantin, qui compte de votre travail.

[Carole] — Énormément...

[Pierre] — L'enfantin, je le place sur le plan où cela produit une poiesis, de la création qui est de l'ordre de l'échangeable. Ça crée une œuvre, ça ne produit pas qu'une contestation d'autres œuvres qui pourraient ne pas être là.

[J-Kristoff] — Quand nous avons réalisé le *Portrait de Daunik Lazro*, en 1998, nous avons interrogé Daunik, mais aussi des musiciens complices qui sont engagés dans une ligne droite qu'ils approfondissent. Et si iels ne s'arrêtent pas de chercher et creuser, c'est alors de mieux en mieux. Daunik, lui, se décrit comme suivant plutôt une ligne brisée. Nous, je nous décrirais plutôt ainsi : on faisait de l'acousmatique (*Les Hey ! Tu sais quoi...* ; *Corazón road* ; *La Maison au bord de la D23* ; parties acousmatiques du *Petit bruit d'à côté du cœur du monde* ou *Des travailleurs de la nuit à l'amie des objets, Portrait de Daunik Lazro...*). Prenons l'exemple du carnet de voyage : on aurait pu continuer à en faire. On serait étiquetés (l'institution et les programmeurs aiment les étiquettes, c'est plus simple), et maintenant on serait peut-être invités dans plein de pays pour enregistrer des sons, et faire « *Corazón Road* en Inde », ou en Yakoutie... La vie serait certainement simple et belle. Mais nous n'avons pas continué, on a fait autre chose. On a soif de surprises et nous avons plutôt tendance à élargir le champ : « OK, et si on rajoutait un peu de plateau ? et puis si je jouais avec tel bidule ? Si on allait voir du côté du théâtre d'objets ? La place des haut-parleurs, leur sonographie, peuvent-elles devenir une scénographie ? Si je faisais l'actant sur le plateau ? Et si on s'intéressait un peu à la dramaturgie ? et les magiciens, comment pensent-ils la dramaturgie, eux ?... »

C'est peut-être une attitude enfantine, mais je n'ai pas envie de rester entre spécialistes. Je cherche à m'approcher de gens qui n'ont pas des connaissances en un seul domaine, mais qui développent des réflexions plus transversales. Pas faire un petit saut pour voir, puis revenir à mon obsession sonore, mais élargir ces cercles d'expérimentation, de sa-

voir-faire. Que le bac à sable grandisse un peu (même si le point central de ce terrain de jeu reste cette écoute singulière des sons et leurs éventuels agencements)... Pierre, tu cites souvent Deleuze. Il parle d' « intra-disciplinarité » : cela me convient mieux que le terme un peu à la mode de « pluridisciplinaire ».

[Jérémie] — L'attitude institutionnelle consiste massivement à cataloguer les gens, à ne proposer de la reconnaissance que dans ses cases. C'est ça qu'il y a dans ma question : contre quoi vous travaillez ? « Entravés », soit, mais par quoi et par qui ? Et est-ce que cette chose-là a bougé avec le temps, ou est-ce que c'est constant ? Ce n'est pas une question sur l'institution, je m'en fiche, mais là tu nommes quelque chose...

Au détour de tel ou tel spectacle que vous allez voir, j'ai l'impression de toujours vous entendre nommer ce qui pose souci, ce qui musicalement ne va pas, ou qui institutionnellement pose souci... Même ce que tu dis sur Sophie Agnel et Daunik Lazro n'est pas un reproche, mais nomme avant tout une position qui n'est pas la vôtre... Peut-être est-ce parce qu'on a parfois plus de facilité à dire là où l'on n'est pas, ce qu'on ne fait pas, que dire où on est ?

[J-Kristoff] — Je précise, Jérémie, concernant Sophie et Daunik, que « comparaison n'est pas reproche », comme dit l'adage frontignanais ! Généralement, je préfère nettement une proposition audacieuse, même imparfaite dans sa réalisation, à une proposition réussie parce qu'elle utilise des recettes déjà bien éprouvées. Et mes critiques sont alors différentes : dans le premier cas, comprendre pourquoi certaines choses n'ont pas « fonctionné » (les gens parlent souvent de longueurs, mais ce n'est que rarement là qu'est le souci), ou alors, dans le second cas, être virulent sur cette forme de plagiat.

Et plus, plus largement, mais cela ne concerne évidemment pas Daunik ou Sophie, ces pratiques sonores, artistiques, sont invisibilisées dans un modèle de société capitaliste ; et la lutte contre ce monde dont nous souffrons passe aussi par la lutte contre l'*entertainment* comme substitut à la pratique artistique.

[Carole] — Tu as raison, Jérémie, mais c'est difficile de te répondre en une phrase, il y a autant de « choses » contre lesquelles on s'insurge que de « choses » qui nous attirent. La base de notre positionnement, c'est qu'on est « compositeur-compositrice » sur le registre du deux. Et là, oui, de fait, on se sent seuls. On se « bat », mais sans que ce soit un combat vis-à-vis d'autres : mais parce que c'est un plaisir, pour nous, d'être deux à cet endroit. On a peu de modèles de cette double pensée, « double quelque chose » où chacun.e a sa place et projette, grâce à ce ressort du binôme, une espèce d'énergie continue, qui nomme les espaces de liberté qu'on ne cesse d'ouvrir et faire entrevoir à l'autre dans une conversation codée.

On ressent comme un manque le fait qu'on ne soit pas nombreux.es à créer à deux, à expérimenter cette altérité. On vit cela à l'intérieur d'une culture profondément fermée, où règne le « Moi » de l'artiste égocentré. Cette ouverture à l'autre est parfois menaçante pour « soi ». Et c'est peut-être cette fragilité-là qui est caractéristique de notre duo, celle qui vient du fait qu'on est sans arrêt en travail, en ouverture pour laisser la porte ouverte à l'autre. Donc on cite peut-être des gens qui nous embêtent, ou nous inquiètent, depuis cette fragilité, cette béance-là. Il y a un côté enfantin dans notre posture artistique face au « milieu conservateur » des « moi glorieux ». Je pense qu'il y a quelque chose qui vient de là.

[Jérémie] — Un territoire à protéger et ouvrir à la fois...

[Carole] — Oui. Il est ouvert, ce territoire, du seul fait d'être deux. Tu ne « fermes », ou ne nommes que ce que, toi, tu connais à peu près de ton espace. Mais concernant l'autre, tu ne peux pas te dire : il est là où je l'imagine, car par définition échappe... et heureusement ! Je ne sais jamais si J-Kristoff ne va pas être ailleurs le lendemain. Et moi, du coup, ma relation avec lui et le jeu sonore m'amène encore ailleurs, pour le rejoindre dans le lieu où je le crois parti. On est deux à cet endroit-là d'ouverture des possibles et des poétiques, mais en fait on est mille !

[Jérémie] — Un espace polymorphe, en train de se redessiner tout le temps...

[J-Kristoff] —...Un bac à sable qui s'étend...

L'improvisation Être deux dans une culture de l'Un¹⁸

[Pierre] — Dans un de vos entretiens (radio, je crois), c'est toi, J-Kristoff, qui évoques le fait que quand vous êtes dans l'improvisation, le danger principal, presque, est d'être trop happé par l'autre, et de finir par dire ce que dit l'autre. Je crois même que tu évoquais des improvisations avec Daunik : quand on improvise, il faut faire gaffe à être suffisamment différenciant, en train de différer, de jouer sur les écarts, parce que justement, quand on est bien ensemble, on finit par être trop à l'unisson.

[J-Kristoff] — J'ai un peu cette tendance, dont je devrais peut-être me méfier, de rentrer dans le son de l'autre. Je vais plus facilement entrer dans le timbre et créer un nouveau son à partir de ces deux sons qui s'emboîtent, dans une relation sonore d'« attirance », que de faire quelque chose de très différent. Et je crois que Daunik a lui aussi ce côté caméléon, cette aptitude à vraiment entrer dans nos sons. Je n'ai pas comme première impulsion d'aller dans un tout autre endroit, de proposer un tout autre mode de jeu. On joue depuis des années ensemble, nous sommes très heureux, et je pense que lui aussi. C'est souvent une relation de fusion qui s'installe. Ce qui n'empêche pas d'être dans des relations plus contrastées à d'autres moments, fort heureusement.

[Pierre] — Comment ça se joue, dans cette situation de l'improvisation avec d'autres ? Parce que votre espace à

18. Cette dimension du duo courra tout au long des prochaines conversations, cf. *infra*, dans la troisième, « Le deux, matrice à multiple », p.66, entre autres, et dans la quatrième, « Dans l'écart, se tenir au plus proche du lointain de l'autre », p.89sq.

deux, c'est pas seulement un espace à deux : c'est l'espace du deux accueilli, et accueillant.

[Carole] — C'est très différent. Dans l'improvisation, comment expliquer... Ça nous avait frappé au début, surtout toi, J-Kristoff, je me souviens : on est toujours un duo, mais au moment du concert, on est vraiment seuls. Une très grande solitude. Tu n'es pas deux dans l'improvisation. Pas au sens mauvais du terme, mais au sens où, si là « je me jette » dans la matière sonore, je vais le faire évidemment seule, ce saut, car il n'est pas « programmable »... Mais malgré cela, on peut être aussi perçu comme « une seule sonorité » parce qu'on connaît bien nos sons : et quand J-Kristoff fait tel son, je peux le reconnaître et m'y adosser, j'ai une espèce de connaissance de sa « tournure », et elle est souvent mélangée à la mienne, en résulte souvent une sonorité commune, qui est un repère pour nous et les autres...

Quand on est, ou était, avec d'autres improvisateur.ices, surtout au début des années 1990, il y avait souvent une tournure issue du free-jazz, où existe une forte tension sonore entre les êtres. Il y a dans ce magnifique style, comme une puissance, une virtuosité à faire vibrer l'espace, le langage, solitude contre solitude. La tendance maintenant est plus *soft*, on tisse ensemble...

[J-Kristoff] — Dans un groupe de rock, il y a une recherche d'un son de groupe qui implique une certaine fusion, et qui induit une certaine solidarité entre les musicien.nes. Keith Richards le dit bien (je cite de mémoire) : « Keith Richards n'est pas un très bon guitariste. Ron Wood non plus. Mais Keith + Ron, c'est super ! »

Dans le jazz (j'en parle, parce que quand on dit « improvisation », beaucoup de gens pensent jazz), c'est plutôt la réunion d'individualités. Dans le be-bop, les musiciens faisaient des joutes... Ça peut être intéressant, comme les joutes verbales. Mais si chacun y va de sa démonstration, ça devient : « Alors moi, je joue encore plus vite ! plus aigu ! », ou : « Voilà une phrase encore plus folle »... Tu veux montrer que t'es bon. Si tout le monde est bon, la musique va être bonne dans son ensemble. Un quartet avec quatre super zicos, il y a de fortes chances que ça sonne. Mais la démonstration, la performance sportive, ça ne m'intéresse

pas, ça ne me touche pas. Et du coup je trouve qu'il y a de ça, quand tu parles du côté individuel... (Fort heureusement, on ne trouve pas cela dans les différentes formations de John Coltrane, Miles Davis et autres géants.)

Il n'y a pas ça chez les improvisatrices et improvisateurs, de l'improvisation « totale », sans idiome. On n'est pas dans cette joute. Qu'aurions-nous pu faire lorsque nous avons rencontré des coréen.nes de musique traditionnelle, *Mon Arirang*¹⁹, que de se jeter toutes ensemble dans la matière, et de ne penser qu'au son global ? Et là, alors que les idiomes et les cultures pouvaient de prime abord paraître si éloignés, le « penser collectif » a permis une vraie rencontre sonore, et donné une musique fabuleuse.

Quoi qu'il en soit, cette improvisation, de par la relation non-hiérarchique entre les musicien.nes et entre leurs sons, c'est une proposition politique en action.

[Carole] — Tout à fait.

[Pierre] — Votre musique, et la tension qu'on y sent dans votre improvisation, m'apparaît dans des termes d'intégration et de désintégration²⁰. La dés-intégration, c'est un terme fort, un terme psychique, qui vient de Winnicott : le « moi » n'existe que parce qu'il existe une tendance archaïque profonde à l'intégration. Le bébé au départ n'est pas intégré comme personne, il n'est pas autonome. Il est intégré par son entourage : la maman, le papa, quoi que ce soit qui en fasse office. Mais s'il veut exister tout seul, il faut qu'il s'intègre (dans un) lui-même. Après, il peut y avoir un vécu de désintégration, dans la schizophrénie, la folie. Mais il peut aussi y avoir une régression vertueuse, sur le mode artistique en particulier, à ce qu'était l'état de non-intégration, dans des processus d'habitat du monde où les défenses secondaires du moi, névrotiques, peuvent tomber, ou s'estomper, entrer dans une neutralité qui libère toute une puis-

19. Cette rencontre eut lieu en 2015 et 2016 à Montpellier à l'initiative de Patrice Soletti et Young Ho Nam, qui ont réuni onze musicien.nes de la région montpelliéraine et de Corée.

20. Cette question reviendra *infra*, dans la troisième conversation, « “Nos enfances se courent après dans l'imaginaire.” Archaïque, ou d'une certaine dés-intégration », p.64sq. ainsi que dans la quatrième, « Du maillage sonore », p.95.

sance de présence. C'est cette puissance qu'il y a dans votre tâtonnement musical, je trouve.

Dans ces conditions, votre musique est presque plus intelligente que toi tout seul au moment où tu vis ce truc-là. Parce que, toi, t'as le droit d'être comme tout le monde, tu gardes toujours au fond ton vieux réflexe de névrosé de base, qui est de dire : « Moi aussi, je vais leur montrer ce que je sais faire, à eux, mais aussi à moi-même, parce qu'il faut que je me rassure un peu, quoi ». Et dans le regard de l'autre, tu peux te dire : « Eh, t'as vu, je tiens tout seul ! » Mais il n'empêche, votre musique, tu me dis si je me trompe, elle se libère de ces intégrations névrotiques, sans se désintégrer pour autant, en tant que langage... Et au passage, elle vous porte, et elle vous évite de trop tomber dans ce qui, sinon, peut en effet redevenir un besoin narcissique de réassurance à combler, cette agonistique du « Accroche-toi, tu vas voir... »

[Carole] — Tous les deux, on a une écoute commune de la parole, qui est celle où le mot dit a un sens, mais aussi notre écoute musicienne nous informe qu'à travers le sens, on peut percevoir la sculpture sonore qu'est cette parole émise dans cette bouche-là, tous les paramètres sonores peuvent se libérer grâce à l'écoute « réduite ». On a développé des polyrythmies d'écoute. Du fait de cette conversation qu'on a depuis tant d'années, se sont créées des espèces d'écriture automatique entre nous. Nos « inconscients », nos instances non-contrôlées, se rencontrent et écrivent quelque chose dont on ne sait pas grand-chose. Au fil du temps, il y a même des espèces de tournures communes qui adviennent. Ça, c'est quelque chose d'assez intéressant...

[Pierre] — On pourrait peut-être parler de style, tout simplement... Ce qui se crée, c'est un style, c'est-à-dire une façon d'habiter le monde.

[Carole] — Ah, si tu définis le style comme ça, alors oui...

[Pierre] — Chacun de vous avez votre style, mais votre duo, lui aussi, a le sien, qui n'est pas que la somme des deux.

Ce qui se passe dans cette dimension d'habiter le monde, on pourrait le décrire là encore en termes psychiques. On dit souvent que les gens qui sont dans un moment de création artistique, n'importe qui (un vrai boulanger qui fait de l'art avec son pain, il est là-dedans), laissent tomber leurs limitations, leurs défenses vis-à-vis du monde, ou des autres. On se laisse pénétrer par le monde, et c'est une vraie résonance, lui avec sa patte, toi avec le son, dans le regard, quand les vôtres peuvent se croiser, ou même lorsque tu ne regardes pas l'autre, mais que tu sais qu'il te regarde. Si tu veux faire entrer le monde en toi pour en avoir un savoir véritablement éprouvé, il faut que t'acceptes de laisser tomber tes défenses. Sauf que quand tu es bébé, et que tu laisses tomber les défenses, la peur c'est que le monde s'engouffre en toi et détruise ce qu'au contraire il est vital pour toi de construire. C'est l'effroi absolu.

Et pour moi, ce que vous arrivez à mettre en place, dans votre duo, c'est vraiment une *matrice à rapport au monde*. Avec ce dispositif, en gros, vous travaillez en permanence au niveau des « espaces transitionnels » (c'est là encore un terme de Winnicott) : on n'est pas les sujets assurés, blindés, avec des objets en face, bien différents de soi-même, des sons représentant des morceaux d'un monde réel, et qu'on va manipuler, de façon un peu démiurgique, toute puissante. Quand on est bouleversé par le monde, on est une présence parmi d'autres présences. Comment on arrive à pouvoir faire résonner ça en étant le plus fidèles possible à la présence de l'autre, que ce soit un « sujet », ou un « objet », « un » son ? Il y a cette polarité-là.

Mais en même temps, tout aussi nécessaire, il y a cette autre polarité qui consiste à dire : oui, mais il faut faire émerger une subjectivité, et du langage. Il y a quelque chose de singulier, que ce soit dans le saxo de Daunik, dans tes platines à toi, Carole, ou toi, J-Kristoff, dans ta guitare quand vous faites les blues. Vous êtes dans cette négociation-là permanente dont vous n'êtes, en un sens, que les instruments.

C'est ça qui est en permanence en travail sur vos plateaux. Grosso modo, il y a votre duo qui manipule les outils de langage, il y a le monde, il y a aussi cette phase intermédiaire de n'être pas que duo, mais d'être possiblement à plusieurs avec vos amis, un dehors de connivence. Et cette connivence est très importante, parce que, quand tu disais que Daunik et Sophie sont « dans leur truc d'instrumentistes », peut-être que les Kristoff K.Roll eux aussi sont « dans leur

truc électro-acoustique ». L'important, c'est qu'il y a cette présence-là qui va vous faire dévier de votre orbite, un peu, ou beaucoup, et c'est ce que vous demandez : que ça dévie suffisamment pour rencontrer l'autre, mais pas trop. « Pas trop », au sens où vous produisez un langage, et pas de la pure rencontre contingente : vous accueillez le hasard, le contingent, mais pour en faire quelque chose. Tu acceptes de te laisser perdre, en même temps, pas trop. Il faut qu'une part de ta présence ne le soit pas, perdue. Ta tête, elle peut divaguer, se laisser aller à penser à tout et n'importe quoi, c'est même sans doute nécessaire, mais tes menottes, il faut qu'elles continuent à créer le son, à manipuler tes objets ou tes manettes.

*Deux, ou la place bizarre de Kristoff K.Roll
chez Carole et J-Kristoff*

[Pierre] — Si on revient sur ce que disait Carole, sur l'improvisation, c'est la première fois que je vous entends parler sur ce registre : « On est seuls, et c'est bizarre ». Or le fait que vous vous retrouviez tous les deux dans une ouverture à ce que fait l'autre, c'est une façon de vous confronter en permanence à l'étrangeté de l'autre, à redécouvrir ce dehors en lui et à vous dire : « Merde, mais l'être avec qui je suis, je ne l'avais jamais vu comme ça ». C'est à la fois angoissant, désirant, mais c'est quelque chose qui relance votre matrice à produire du singulier.

Et vous n'avez pas peur de le faire aussi à plusieurs. Parce que ça peut être ça, aussi, cette matrice : faire entrer d'autres subjectivités musicales dans notre travail. Et avec, vient forcément la question : est-ce que cette groupalité ne risque pas justement de venir esquisser les liens ténus entre vous deux dont vous ne vous étiez peut-être jamais rendu compte, mais qui étaient là depuis le début, quelque chose de fondamental qu'il fallait surtout pas toucher ?

[Carole] — Quand je dis qu'on se sent seul.e, « solitaire », qu'il y a une « solitude », c'est lié à une culture, si tu veux, celle où les créations collectives sont rares, et où il y a moins d'habitudes comportementales liées à la création collective. Je ne dis pas que c'est difficile de créer « dans le deux »,

je dis qu'il n'y a pas de culture de ça, et du coup on est en manque de repère.

[Jérémié] — Et toute la culture dominante va contre ça, très individualiste...

[Carole] — Tout à coup tu te retrouves entre deux cultures du soi, du moi. Tout l'art occidental est basé là-dessus, et je ne parle pas du patriarcat associé à cela...

[Pierre] — Tiens, encore lui, l'Occident...

[Carole] — Oui, encore lui... mais de fait, c'est comme ça. Il y a plein d'artistes que j'aime énormément, mais de par cette culture dans laquelle ils évoluent, « leur création, c'est eux », leur moi les domine et les fait dominer. Alors que quand tu as une entité, ce duo ou un groupe, qui te dépasse, tu as un travail, un regard totalement différent.

[Jérémié] — Je pense que c'est central. Qu'il n'y ait pas de modèle, et que c'est quelque chose de très...

[Carole] — ...perturbant.

[Jérémié] — Et à plein d'endroits : du point de vue institutionnel, mais aussi pour vous dans votre pratique, et pour ceux qui travaillent avec vous. Justement, quand tu parles de cette création collective, c'est un collectif particulier, d'être deux... Si quelqu'un vous découvre, il va croire que c'est « quelqu'un » qui s'appelle comme ça, « Kristoff K.Roll ». La relation qui existe entre J-Kristoff et Carole, la manière d'entrer en rapport tous les deux, ce que chacun apporte... Comment vous pourriez décrire cela ?

[Carole] — Léa Bismuth avait eu un mot assez intéressant : Kristoff K.Roll est un personnage sonore. Et c'est vrai,

il y a de ça. C'est un personnage qui émane de nous, mais c'est un personnage. Après, quelles sont ses modalités de fonctionnement...

[*Rigolade.*]

[Jérémié] — Je me rends compte qu'il y a trois personnes. J'ai travaillé avec J-Kristoff, avec Kristoff K.Roll, je n'ai jamais travaillé seulement avec Carole. C'est toute la question de la dualité. Cette situation que tu décris là, elle est singulière. Elle n'est pas neutre, et ne vous est pas arrivée par hasard : ça a à voir avec qui vous êtes, comment ça a construit un parcours...

[Carole] — T'as tout à fait raison.

[Jérémié] — Kristoff K.Roll, le fait de se retrouver à deux, ce projet que n'a pas tout le monde, n'est pas arrivé par hasard dans votre vie. On pourrait approfondir ça ? Au-delà des modalités concrètes, peut-être que vous commencez à être capables de nommer la façon dont cela fonctionne, cette chose-là à deux ou à trois ? Un plus un égale trois, c'est pas une addition si transparente que ça ! Carole, est-ce que tu te sens être une partie de Kristoff K.Roll, ou est-ce que c'est Kristoff K.Roll qui fait partie de toi ? J'ai un peu travaillé avec J-Kristoff et avec Kristoff K.Roll, et, bien sûr, je reconnais ce qui vient de J-Kristoff dans le travail de Kristoff K.Roll, mais ce J-Kristoff-là n'est pas le même que le J-Kristoff quand je travaille avec J-Kristoff seul ! C'est très intéressant à voir. Et ce n'est pas à un niveau basique, qui dirait qu'il est modifié par la relation avec Carole. Toi-même, J-Kristoff, avant même que tu sois pris dans ta relation avec Carole, tu n'es déjà pas tout à fait la même entité de production sonore selon les situations. C'est pas tout à fait les mêmes choses qui sont en mouvement, en action. Et puis, déjà, dire : « dans Kristoff K.Roll », ça ne va pas tant de soi²¹...

21. Cette thématique ressurgit sous l'angle du style, dans la troisième conversation, « Onirisme, vie quotidienne et création en studio », *infra*, p.68sq.

[J-Kristoff] — Je ne me rends pas compte si je suis différent dans ces différentes situations. Il y a la part de travail artistique qui, selon l'objet à inventer, peut être (et est certainement) différente et nécessite de trouver une méthode adaptée. Daniel Deshays parle très bien de cela. Et puis il y a la part relationnelle, tellement importante dans nos activités, et qui, elle, ne change pas. J'ai du mal à cerner ce qui fait que je serais différent dans cette petite partie dans la journée, vraiment consacrée à l'artistique. Notamment du fait je travaille avec beaucoup d'autres pratiques.

[Jérémié] — Ce que tu nommes là, le fait que la vie personnelle et la vie artistique soient mélangées, ou en tout cas au même endroit (ne serait-ce que parce que vous avez votre studio chez vous, à Frontignan), vous avez l'impression vous l'avez choisi, ou que c'est arrivé tout seul, voire qu'il s'agit de quelque chose que parfois on subit ? Si je parle de moi deux secondes, je ne veux pas de séparation nette entre ma vie artistique, professionnelle et amicale, ça fait partie d'un vrai projet pour ma vie !

[Carole] — Tout est lié. Je crois que, en ce qui me concerne, ce ne serait même pas possible autrement²². Je ne vois même pas comment je pourrais vivre... Je n'ai jamais su, ou eu envie, de séparer les espace-temps de ma vie, de mes vies.

[Jérémié] — Oui, il y a à vivre avec quelqu'un qui a une pratique, et pratiquer ensemble. Il se trouve que je travaille avec Boutaina El Fekkak, mais je pourrais ne pas...

[Carole] — Tout à fait. Oui. C'est un drôle de truc...

22. Cette question du deux, du duo artistique et existentiel que forment Carole et J-Kristoff, prendra une place importante dans la suite de cette conversation, mais reviendra également *infra*, dans la troisième conversation, à partir par exemple de « Écriture à deux. Ensilencement », p.64sq. et surtout « Le deux, matrice à multiple », p.66sq. Il est intéressant de noter que, intimement lié à cette problématique du deux, se pose l'enjeu récurrent de l'écriture.

[Jérémie] — Il y a des couples de médecins, de chercheurs, obligés de travailler ensemble, et qui disent qu'ils ne pourraient pas vivre avec quelqu'un qui n'est pas dans ces questions-là. Mais vous, vous ne pouvez pas repérer quelque chose qui vous fait dire : « En moi, dans le fond, je portais ce désir depuis longtemps, de trouver un partenaire comme ça » ? C'est quelque chose que vous avez identifié ?

D'une utopie concrète

[J-Kristoff] — Je ne me suis pas dit ça. En revanche, dès que j'ai pu faire des groupes, cela m'a plu. Ça me paraît tout simplement normal de faire de la musique à plusieurs. C'est d'ailleurs comme cela que ça se passe en grande majorité dans le monde. Et en même temps, c'est peut-être pour contre-carrer une tentation : seul dans le studio, personne pour me contredire, j'enverrais tous les sons que je veux, je deviendrais maître de mon monde. Peut-être que c'est ça aussi : surtout ne pas aller vers là parce que j'aurais peur de réveiller une tendance de misérable démiurge ?

[Pierre] — Vous deux, J-Kristoff et Carole, tout à l'heure sur la scène, vous n'allez pas être seuls. Hier vous n'étiez pas seuls, vous étiez très nombreux, certes, mais je pense surtout au fait que toi, Jérémie, mais aussi Nido Uwera, autre combien présente, vous avez formé avec eux quelque chose qui est encore une autre subjectivité, qui a énoncé une œuvre d'art, ou appelle ça comme tu veux. Il y a une différence entre dire : « On est des groupuscules, on est tellement remplis du monde et de nos rencontres que sur scène on est dix milles chaque fois qu'on est deux », et le fait que vous avez été quatre hier, et que ce soir, il y aura deux nouveaux corps de plus sur scène. Qu'est-ce que ça a bougé ? Jérémie, tu as apporté des images, mais on ne peut pas dire que tu sois dans l'illustratif, ni réduire la présence de quelqu'un à « ce à quoi il sert ». Pareil pour Nido. Des matières, des langages se sont rencontrés, des corps aussi, porteurs d'univers... Ça bouge quo ? Tout à l'heure, avant le début de ce conversation, Jérémie, tu te posais cette question : « Est-ce que le bouleversement qu'ils donnent à leur langage sonore peut être pensé dans leur rapport aux images ? » Est-ce que quelque chose a opéré, depuis longtemps ?

[J-Kristoff] — Hier, c'est la suite d'un long processus. Ça fait un long moment qu'on est complices sur ces aventures. Par exemple les *VidéoPoèmes*, on les a réalisés avant, bien qu'on ne les avait jamais intégrés dans cette forme-là. Ce qui a été inventé le soir-même, avec le regard extérieur de Jérémie, ce ne sont pas seulement des images, qu'il a apportées, mais un retour sur notre façon de parler, de nous adresser. On n'a eu qu'une après-midi pour monter le plateau, on aurait pu penser quelque chose de beaucoup plus poussé sur le plan de la forme ; mais quand même, au dernier moment on a rajouté l'image, manipulé le haut-parleur, choisi les dispositifs d'écrans, etc. C'est énorme, en fait. Depuis ces années, on commence à bien se connaître, pas besoin de se dire qu'on n'a pas envie de projeter ceci ou cela. C'est même étonnant qu'on ait mis un écran blanc au centre, au fond : un dispositif aussi « traditionnel », c'est même la première fois qu'on y a recours ! C'est comme si pour une pièce de théâtre, j'avais utilisé les deux haut-parleurs de façade fixes d'une salle spectacle à jardin et cour, en hauteur !

[Jérémie] — Oui, il a fallu faire des efforts ! Je pense à ce que tu as dit tout à l'heure Carole, sur le fait d'être deux qui est par nature quelque chose d'ouvert. Puisque j'ai aus-

si l'expérience de travailler avec Kristoff K.Roll et avec J-Kristoff sur des projets, lui à la musique, moi à la mise en scène, j'ai l'impression que travailler avec Kristoff K.Roll, cela fabrique tout de suite ceci qu'il n'y a pas de place définie. Je parle même pas de hiérarchie ! Finalement les places se définissent en fonction des nécessités d'un travail, et ça, je pense que c'est unique. Pour vous, à deux, la question des places est déjà en jeu. Et quant à accueillir quelqu'un, il y a peut-être des situations dans lesquelles les gens ne sont pas à l'aise : être accueilli par un duo, prendre une place qu'on te donne pas, qu'on t'impose pas, qui n'est pas clairement définie... Rien d'étonnant à ce que, comme tu le disais tout à l'heure, cela fasse peur, et que cela crée aussi des réticences, voire que cela vous assigne à des positions peu acceptées. C'est presque une utopie, au sens où ça porte un projet qu'on réalise très concrètement, dans la façon dont un groupe peut fonctionner. Et qu'il soit difficile de faire accepter que ça existe, vraiment. Un modèle de quelque chose...

[Carole] — J'ai l'impression que, sur le chemin d'un tel « modèle », oui, on a commencé à défricher un peu...

ONIRISMES

TROISIÈME CONVERSATION, AVEC JULIE GILBERT

*Entre Paris et Saint-Nazaire,
le lundi 29 novembre 2021*

« Nos enfances se courent après dans l'imaginaire. »
Carole



[Pierre] — Après cette semaine de Saint-Nazaire si pleine et récapitulative de la palette de J-Kristoff et de Carole, est-ce qu'on peut aborder, Julie, ce qui te semble faire la singularité du lien qui vous unit ?

Dramaturgie à l'intérieur d'un rêve

[Julie] — Je me sens un peu intimidée par cette situation. Nous avons souvent travaillé et vécu des moments de vie ensemble, puisque nous avons aussi un lien familial, mais assez peu théorisé ensemble ! Je me souviens de séances de travail incroyables dans votre salon à Frontignan pour nos films, avec Frédéric Choffat ou encore une exploration en résidence à la Corbières, en Suisse, autour du film *Soledad* que nous n'avons finalement jamais réalisé... Mais je peux dire que je suis entrée dans votre univers par *Corazón Road*, ça a été comme une bascule. Je ne connais pas bien vos travaux d'avant, ou de façon trop fugace. Avec *Corazón Road*, je commence à entendre une marque de fabrique de votre univers : un son commence à exister de vous, qui a

à voir pour moi avec le réalisme magique latino-américain, une jonction avec le réel, avec cette quête très documentaire que vous avez tous les deux, et d'un coup cette bascule dans un univers fantastique et fantasmagorique. On est à cet endroit-là, toujours sur le fil. Voilà pour faire la genèse de notre lien.

Je réfléchissais aussi au fait qu'on a une relation triple²³. J-Kristoff, tu m'as pas mal sollicitée sur la question de la dramaturgie, on a eu ces discussions sur le *storytelling*, sur ce qu'est le récit²⁴, comment on le construit, comment ça s'imprime. Avec toi, Carole, on a été plutôt sur le terrain du féminisme, de la voix des femmes, de leur prise de parole. Puis, quand on a collaboré tous les trois sur *La Bohemia electrónica... nunca duerme*, c'était comme la jonction de ce double questionnement fragmentaire, à travers une autre dimension : Qu'est-ce que la dramaturgie du rêve, qu'est-ce que montrer dans un à-côté, avec toute une grammaire à

23. Cf. *supra*, deuxième conversation, « Deux, ou la place bizarre de Kristoff K.Roll chez Carole et J.-Kristoff », p. 46sq.

24. Cf. *supra*, deuxième conversation, « Dramaturgie concrète, sculpture sonore, écoutes plurielles », p.38sq. Cette question est reprise *infra*, « Chamanisme et récit, figures trouées, écoute libre », p.60sq.

trouver ? Je ne pouvais pas intervenir comme je le fais sur des scénarios ou des pièces, où, même si parfois on se soucie peu de la question dramaturgique ou scénaristique, il y a finalement une attente très construite autour du sens : les personnages, l'incident déclencheur, cette terminologie qui nous permet de conduire et de regarder un objet selon des règles et des critères narratifs précis. D'un coup, *La Bohemia* était pour moi une interrogation en abyme : qu'est-ce que ce serait de réfléchir à une dramaturgie à l'intérieur d'un monde rêvé ? C'est à cet endroit-là de questionnement qu'on a pu travailler ensemble.

Glisser, dit-elle. Anthropologie-rêve

[Julie]— Il y a une autre dimension importante dans votre pratique, que je nommerais une anthropologie du rêve. La dimension anthropologique surgit à la fois comme approche, mais aussi comme représentation, elle se faufile, certainement liée à des « hantages » cinématographiques. Dans *La Bohemia*, il y a notamment ces moments où tu décris un son, J-Kristoff, avant de le faire entendre.

[J-Kristoff] — Je précise un peu cette séquence à laquelle tu fais référence. Telle que nous l'avons mise au point initialement, je place une bande magnétique sur un magnétophone, j'écoute au casque audio, mais les auditeurs n'entendent pas ce qu'il y a de gravé sur bande (c'est peut-être une bande vierge). Je décris oralement, au micro (est-ce là une séance d'enregistrement de voix ? Pour le spectateur sans doute), ce qu'il se passe, les sons que j'entends, et je les relie à des actions concrètes : « Les enfants jouent, Manoel Mandigo appelle ses enfants pour manger, il bricole, il dit : *uma corda*, etc. » Puis je rembobine la bande et les auditeurs entendent ce que j'ai entendu dans la cour de Manoel Mandigo, une phonographie faite à Jéricoacoara, au Brésil, en 1996. Apparaissent alors ces petits riens de la prise de son que j'ai décryptés à ma façon. Comme dans un tour de magie, il y a deux lignes d'action : celle que fait le magicien, et celle que perçoit le spectateur. Car, plutôt qu'une description du sonore, on peut aussi envisager cette scène comme un acte « magique ». C'était là ma motivation, mon envie d'écriture

dans *La Bohemia* : le personnage s'enregistre, il décrit une scène avec des mots. Puis une fois la bande donnée à entendre, au lieu d'entendre ces mots, abracadabra ! on entend la concrétisation sonore de cette description verbale !

[Julie]— Oui. Je relie ces éléments-là au terrain ethnologique (j'ai des antécédents, avec ma mère ethnologue !). Avec votre collectage sonore, le travail que vous en tirez, le fait aussi que vous travailliez beaucoup sur la collecte de rêves, que vous alliez les enregistrer dans la « jungle » de Calais, et ailleurs, est-ce que l'on pourrait dire que vous avez une approche anthropologique du son ?

[Carole] — Je ne me l'étais pas formulé comme ça. J'aime ce que tu poses comme paradoxal, entre cette anthropologie des récits de réfugiés, dans *world is a blues*, et le fait que malgré tout, même dans ce projet, on reste plus près de la dimension du rêve que de celle du document. L'endroit où on se retrouve, J-Kristoff et moi, c'est cet univers très onirique qui nous permet de regarder le réel d'un point de vue « parallèle » au réel. Le cinéma, le surréalisme, et le réalisme magique latino-américain nous inspirent une certaine désinvolture ou liberté par rapport à la transcription du réel. Fellini, Meret Oppenheim, Frida Kahlo, Max Ernst, Borges, pour ne citer que quelques noms traversent notre poétique.

D'où cette espèce de déséquilibre entre ce qu'on peut proposer en disant : « On va travailler sur le récit des réfugiés », mais on commencera par leur demander de nous raconter un récit de rêve, là dans une tente, ou sur un terre-plein dans la jungle de Calais.

En écoutant les retours des gens lors des représentations, je me dis qu'il y a une espèce de frottement, entre d'un côté cet aspect onirique, l'enfance, le burlesque, et de l'autre le politique, dimension importante dans notre travail. Le son me pointe comme une urgence l'aspect politique du monde. J-Kristoff, c'est le burlesque. Et au croisement de tout cela, il y a notre « enfance poétique », et il y a aussi le rêve de faire du burlesque politique. Notre grammaire, c'est une articulation entre l'onirisme, le burlesque et le politique, dont le féminisme, avec des outils qui permettent d'être des anthropologues du réel ; mais ce n'est pas notre endroit : on compile, on récolte, mais ensuite on glisse.

[Julie]— Glisser, ça veut dire quoi ?

[Carole] — Ça veut peut-être dire s'autoriser à passer des frontières. Créer dans des zones incertaines, laisser agir le flou des langues. Quand on crée une pièce de « théâtre sonore » c'est une façon de laisser le son devenir un catalyseur de dramaturgie, de scénographie, de composition, et ainsi à travers lui poser des objets hybrides. Notre théâtre sonore nous permet aussi de concrétiser nos envies de cinéaste, de comédien·ne, de scénaristes... On est tous visiteurs, des visiteuses de la planète, comme dit Tania, une de femmes qu'on a enregistrées, et sur la voix de laquelle Nido Uwera a dansé dans *La Danse de la parole*. Le glissement, c'est passer une frontière, frontière entre les genres et frontières entre rêve et réel, et ensuite glisser à nouveau entre les genres, le réel et le rêve, puis revenir, en passant par le burlesque, le politique... Ce sont des glissements permanents.

[J-Kristoff] — Sur l'écriture et ces glissements ethnographiques, j'ai participé dernièrement à des rencontres sur le thème du *field recording*, l'enregistrement de terrain²⁵. Je me demande pourquoi j'étais invité. Il y a quelque chose de très « réaliste » dans le *field recording*, même si les prises de son sont beaucoup remontées. Et bien qu'avec un petit enregistreur toujours dans mon sac, je passe mon temps à enregistrer sur le terrain, je ne me sens pas dans cette esthétique du montage « transparent ». Peter Cusack, qui travaille brillamment cela depuis longtemps, nous faisait écouter une très belle prise de son, sur une image des bords de la mer Caspienne en Azerbaïdjan (ou alors c'était au bord d'un lac au Kazakhstan, je ne me souviens plus). Il y a une arrivée d'orage. Nous sommes dans le temps réel de cette arrivée, tu as le tonnerre un peu lointain, puis un petit peu de pluie, ça se rapproche... Nous, que ce soit dans des pièces écrites ou en impro, on fait apparaître des « réalités », mais la façon de les amener n'est pas du tout réaliste. Il y a mille façons d'amener la pluie en fondu²⁶. Les possibles du fondu, des bascules sonores, sont immenses. Soit la pluie est là immédiatement,

25. Ce rapport au réel est au cœur de la quatrième conversation, et tout particulièrement de « Le lieu, un instrument essentiel », *infra*, p.79sq.

26. Cf. *supra*, deuxième conversation, « Dramaturgie concrète, sculpture sonore, écoutes plurielles », p.38sq.

soit elle est amenée très progressivement, ou dans un temps très court... Ce sont de véritables choix d'écriture.

Cela ne ressemble pas non plus au mixage du cinéma, qui est d'emblée dans le faux, parce que lié au montage de l'image. Par exemple, quand il faut amener la pluie parce que dans le plan suivant il va pleuvoir : finalement, si on entend de la pluie, c'est qu'il pleut ; et si on amène des bruits d'enfants qui jouent, c'est qu'on est avec des enfants qui jouent. Nous on a une grande liberté pour les faire apparaître, disparaître, qui n'est pas cette réalité liée aux images du cinéma, ni la réalité de cette prise de son où les enfants ont mis cent cinquante mètres pour arriver, donc a pris autant de temps pour rendre cette arrivée...

Tout cela, ça joue dans ce rituel et cette magie, et dans l'écriture, qui est tout simplement l'écriture musicale des sons. Voilà, c'est juste une petite réflexion qui, je pense, a un peu à voir²⁷...

Je reviens aussi sur cette dimension ethnographique. On aime beaucoup discuter de leurs pratiques avec des ethnologues amies : Agnès Clerc-Renaud, ou Cécile Gouy. *Tristes Tropiques* fait partie de nos livres-phares. Récemment, *Voyager dans l'invisible* de Charles Stépanoff m'a passionné, en particulier la description de la « tente sombre ». Il y a de nombreuses années, j'avais suivi quelques cours d'ethnologie du son de Luc Bernard, à Paris IV, et du coup ça m'avait mis dans cette démarche. Quand nous étions au Brésil, à Jerocoacoara, dans la cour de Manoel Mandigo, en 1996, nous avions l'idée de faire une pièce comme ça, en fait un travail d'ethnographie. Dans cette cour, tous les jours à la même heure, nous avons enregistré une quinzaine de minutes, et ce, pendant une semaine. Parfois Manoel était là, parfois non, parfois ses petits enfants jouaient, le repas se préparait, parfois il pleuvait. Il n'y avait jamais la même activité. Nous avions l'idée de faire une pièce issue de ce collectage précis. Dans une même « acoustique », sous l'équateur, on ressent des choses très différentes : la pluie qui tombe, ou juste après la pluie, ou la pluie qui va arriver... Mais cette pièce ne s'est pas faite. En 2014, pour *La Bohemia electrónica... nunce duerme*, nous avons ressorti une des captations, et comme je l'ai expliqué précédemment, sur le plateau, je décris vraiment tout ce qui se passe. Et alors, je suis de nouveau dans

27. Cette discussion est reprise dans la quatrième conversation, *infra*, « Un lieu, plusieurs réels », p.77sq.

cette cour, je la revois, je revois les gestes, sûrement déformés parce que ma mémoire n'est pas parfaite. Je pense qu'un ethnographe pourrait faire ça. Lui, n'en ferait peut-être pas ce qu'on fait sur le plateau, mais au début, enregistrer tous les jours à la même heure dans cette cour où nous logions, c'est un geste de technique d'ethnographe. Il y a certainement cette trace dans la séquence de *La Bohemia*.

[Julie]— J'aime vraiment beaucoup ce passage de *La Bohemia*...

[Pierre] — Merci, Julie, de poser ces deux mots, « anthropologie » et « grammaire », parce que j'avais peur d'arriver avec mes gros sabots en les prononçant. En gros, dans mon oreille, « grammaire » tire vers la question suivante : Quels sont les éléments et les règles avec lesquels vous bricolez du sens, au sens où Claude Lévi-Strauss parle de bricolage ? Et Lévi-Strauss nous plonge de suite en pleine anthropologie... Dès qu'on est dans la dimension, non pas de la signification, mais du sens, on bricole toujours, avec des bouts de ficelles. Quels sont les vôtres, quelle est la façon dont vous les agencez ?

Quant à la dimension ethnologique, dont tu parles, Julie, cela me fait associer sur ceci, que tout son porte en lui un monde, et que, donc, il y a dans le travail de J-Kristoff et de Carole un respect du monde à travers la matière. Après, le tout est de savoir quel sens vous donnez au mot « monde ». J'ai moi aussi l'impression que l'ethnologie est très présente dans votre geste. Plus encore, votre geste porte en lui une anthropologie, c'est-à-dire une conception de ce qu'est habiter la terre en humain : une anthropologie du glissement, de la gradualité, de l'absence totale d'essentialisme et de dichotomie. Chez vous, il n'y a pas d'un côté le grand art, d'un autre côté le petit art ; le Soi, l'Autre ; des sons nobles, des sons médiocres. Vous êtes vraiment dans un travail qui défige, et qui vous défige au moins vous-mêmes : en permanence, vous bousculez ce qui risquerait de vous fixer dans vos évidences.

On a beaucoup parlé, durant cette semaine à Saint-Nazaire, de votre duo comme matrice à accueillir le dehors. Ce qu'apporte Julie m'incite à faire un parallèle avec ce que disent mes copains en psychothérapie institutionnelle :

toute psychiatrie est une anthropopsychiatrie, sinon elle dégénère, et devient du positivisme. Pour vous, toute musique est une anthropologie, il ne peut pas y avoir de musique sans tout un monde qui va avec ; et ce monde, ce n'est pas « le vôtre », au sens où il y aurait votre création, distincte de celui des personnes que vous invitez, mais il y a votre vision, votre action d'ouvrir l'espace aux autres. C'est un monde de l'ouvert. Et ouvrir l'espace à l'autre, c'est ça être humain, en un sens. Cela n'est évidemment pas sans lien avec ce que tu dis, Carole, sur le glissement — et avec la pensée de Glissant, sans mauvais jeu de mots, dont J-Kristoff parle souvent dans vos entretiens.

Voilà, c'était un écho²⁸...

Geste, lecture géographique d'une matière

[Carole] — Je reviens sur la question du geste, parce que je pense qu'il y a quelque chose de très important pour nous ici. Nos objets de jeu, objets-instruments, sont des objets du quotidien²⁹. On a souvent été attirées par d'autres faiseurs et faiseuses de son qu'on a enregistrés ou rencontrés, et par exemple les femmes qui pilent le mil. Quand je frappe les micros au sol, je suis habitée par ces gestes que j'ai vu, et surtout entendu faire. Et un jour, après un long temps d'expérimentations, j'ai eu la mémoire de ce geste pour manipuler mon micro au sol. Alors, bien que ma référence soit Jimi Hendrix et sa guitare, je n'ai pas cassé mon micro en mimant son geste violent sur l'ampli : je me suis mise, sans l'analyser, de façon « intuitive », dans la posture d'une femme qui pile son mil, et ce faisant, mon micro a cassé. Le geste n'a pas été brusque, il a été continu, il a duré un certain temps. Et très souvent, quand je manipule un gobelet, une boîte à œufs, un ventilateur, ou un masseur de tête, mon imaginaire souvent va visiter des gestes d'autres cultures. Ça me fait prendre l'objet avec une étrangeté dont j'ai besoin

28. C'est également un écho à la deuxième conversation, cf. *supra*, surtout « Dramaturgie concrète, sculpture sonore, écoutes plurielles », p.38sq. et « L'improvisation. Être deux dans une culture de l'Un », p. 43sq. On retrouve la question de l'essentialisme et de l'écart *infra*, dans « Style de l'écart. Radicalité, gradualité, tendresse », p.70sq.

29. Dans la quatrième conversation, « Le lieu, un instrument essentiel », *infra*, p.79sq., Carole approfondira encore cette réflexion.

pour tirer des sonorités et engendrer un monde sonore poétique. Effectivement, ces mondes étrangers nous habitent à travers le geste. Je ne sais pas si je suis claire...

[Pierre] — Très claire ! En disant ça, et surtout en le faisant, vous posez votre grammaire, et peut-être que chez toi, particulièrement, Carole, il s'agit aussi d'une grammaire philosophique. Je pense que les dimensions du geste et du corps sont vraiment fondamentales.

[Carole] — Les filles que tu as vues lors de l'Archipel sonore, celles qui sont venues jouer avec le micro sur le devant de scène, et sur un mur, je m'imagine que ce sont des femmes préhistoriques qui font des fresques sur les murs. C'est traversé par cet imaginaire. Et en même temps c'est une proposition extrêmement expérimentale et contemporaine que de prendre son micro et d'entendre le son qu'il fait en le frottant sur le sol, et sur le *lexique du sol* : il y avait à Saint Nazaire du tapis de danse, du bois, du béton. Et cette lecture géographique d'une matière par un microphone, c'est pas du tout préhistorique, mais j'imagine une similitude avec la jouissance de la découverte « primitive » d'un lieu, et de son usage.

Rituel poétique et matériel

[Pierre] — Quand vous êtes à ce point-là, vous atteignez un moment où le concret et l'abstrait, pour reprendre des catégories qui sont déjà très pensées dans votre monde³⁰, sont exactement les mêmes. Quand tu prends ce micro et que tu le compares aux fresques, eh bien le micro qui gratte, ce peut être soit le micro qui frotte, soit le micro qui recueille, et cela se donne en un même geste. Tu fais du langage en recueillant de la matière, en la grattant, et en fait, ce que ça enregistre, c'est le grattement lui-même. Tu enregistres le geste d'enregistrer, tu enregistres du geste. Presque, c'est la forme elle-même que tu enregistres : non pas au sens où tu

30. Cf. *supra*, deuxième conversation, « Dramaturgie concrète, sculpture sonore, écoutes plurielles », p.38sq.

l'extrairais, tu l'abstrairais du réel, du reste, ce n'est pas ça du tout, car au contraire cette forme naît de la matière elle-même au travail. À ce moment-là, il n'y a même pas à penser d'un côté la matière, de l'autre la forme, ce serait déjà du binarisme, une prise de conscience, de la rationalisation, une sorte de « constructivisme ». Ça n'est même pas tout à fait ce qu'on entend par du « performatif » : ce n'est pas faire avec du dire, une création *ex nihilo*. C'est purement, simplement, de la coprésence matérielle, dans ce geste. S'il n'y avait pas ce geste, il n'y aurait pas cette matière, et sans elle, le geste en lui-même serait un geste de musique abstraite.

Le paradoxe c'est que là, dès que je le dis, avec des mots, je ne peux que partir de suite dans l'abstraction, ça fait alambiqué. Mais sans cela, je ne serais pas linguistiquement fidèle au concret : de quoi ne pas me contenter de seulement répéter le réel, et dire que « le geste, c'est le geste, point barre ». Certes, au fond, il n'y a rien d'autre à en dire, presque, il n'y a qu'à l'écouter. Sauf qu'après, peuvent se déployer les arabesques de ton imagination, de celle des gens que vous accueillez, aussi. Parce que dans cet univers strictement matériel (vous êtes des matérialistes pur jus), il y a vous, qui êtes immédiatement là en coprésence avec toute cette matière, mais vous ouvrez l'espace pour que les gens aussi puissent entrer en coprésence avec elle. Pas seulement les gens que tu invites, toi, Carole, à faire gratter les parois avec le micro, par exemple, mais les gens qui sont là sur les gradins, ou qui marchent autour de vous, et qui se laissent pénétrer par toute cette ambiance.

[Julie]— J'ai l'impression que quelque chose relierait tout ça, c'est la notion de rituel poétique. Dans votre travail, dans la façon dont vous êtes en scène, il y a quelque chose de puissant, cette dimension hyper-concrète du geste. J'aime beaucoup cette idée que tu te relies à une vérité du geste, qui n'est pas une pure abstraction, mais qu'au même instant, vous vous reliez aux autres, et vous proposez un rituel.

C'est aussi pour ça que je parlais d'anthropologie ou d'ethnomusicologie. La façon que vous avez de faire cohabiter des sons que vous avez récoltés, dans un moment où vous étiez vraiment dans cette présence immédiate, c'est justement cela qui produit ce glissement, et ce frottement, vers une dimension très onirique.

Il y a peut-être même une dimension que l'on pourrait qualifier de chamanique, dans le sens d'un espace-temps où on va réécrire ce réel pour en proposer une nouvelle visibilité. C'est très fort, cette sensation, dans vos concerts ou spectacles. On ne reste pas spectateurs et spectatrices de vos propositions. On est appelé à vivre complètement, depuis l'intérieur, ce que vous proposez. On est pris en entier, ça ne s'adresse pas prioritairement à la pensée, il y a aussi une dimension d'âme. Utiliser le terme de « chamanisme », c'est un peu gros, mais je le relie au fait d'entrer dans une conscience modifiée, qui est aussi un état poétique, parce que c'est par le biais de la poésie que vous empêchez votre création de cogner directement à la pensée, et de glisser vers un endroit un peu « intranquille ». C'est pour ça que je parle de rituel poétique, ou poético-chamanique.

Programmer le hasard

[Pierre] — Il y a une dimension de construction : ce « rituel » (personnellement j'entends ce mot comme proche de « dispositif ») doit être efficace. Ça peut aller du côté magique : vous ne vous habillez pas n'importe comment, etc. jusqu'au côté concret : si vous n'installez pas correctement tous les instruments, eh bien le hasard de la rencontre, il ne pourra pas advenir. Vous ne savez rien de ce que sera cette rencontre, en revanche vous allez « programmer le hasard » — c'est un mot de Jean Oury — : mettre tout ça en place le mieux possible, pour, si jamais du hasard advenait, au moins se montrer à la hauteur.

[Julie]— C'est beau, ça, « programmer le hasard »...

[J-Kristoff et Carole] — Ah oui !

[Pierre] — Ben, c'est du Jean Oury, quand même !

[Rigolade]

[J-Kristoff] — C'est assez fort, « programmer le hasard »... Quand j'arrive pour un concert d'impro, j'ai plein de sons. J'ai décidé peut-être dès une semaine avant que ce serait avec ceux-là que je jouerais. Je projette des choses selon les musiciens ou musiciennes avec qui nous allons jouer, et puis l'humeur du moment. Les objets aussi, je les choisis dans nos malles et sur les étagères du studio avant de partir : un tamis, une balle, une coccinelle mécanique, un cordier désaccordé... Je précise que je ne fais pas seul ce choix : la dimension de la valise y participe aussi, et il faudrait vraiment que le poids aussi y participe parce que lors des changements de train, c'est lourd. Sur place et sur le moment, avant le concert, ces objets, je les installe à des endroits précis. Peut-être comme pour placer ses ustensiles avant un rituel ! Mais attention, nous ne cherchons absolument pas à « jouer » aux chamanes. Notre attitude est tout simplement celle de musiciennes concentrées.

Ces objets, je n'en utilise que très peu, ce n'est pas du tout rationnel. N'importe quel responsable des « ressources matérielles » me trouverait complètement à côté de la plaque ! Je ne joue même pas avec la moitié des objets, un dixième des sons, mais selon ce qui arrive à mes oreilles, eh bien, j'ai ça. Et ça, c'est hasardeux, je ne sais pas ce qui va arriver.

L'objet que je prends : pourquoi celui-là, pourquoi pas un autre ? Il n'y a pas une règle, du genre : « Si Daunik fait ce son, ce mode de jeu, je vais sortir ça, si Sophie joue comme cela, alors Carole... » Même si on finit par avoir un peu une connaissance, en tous cas de nos sons, entre Carole et moi, il en arrive toujours de nouveaux, une découverte qui me surprend à chaque fois, ou presque. Le mixage, la fusion de deux sons en crée un troisième, et même si c'est avec les sons de chacun, qu'on connaît, le résultat est quand même toujours neuf. Dans la façon dont les séquences jouent ensemble, dans cette rencontre, il y a toujours une découverte, une proposition musicale nouvelle. Et nous-mêmes musiciens sur scène, nous sommes dans cet état d'émerveillement, de surprise, de découverte. Gageons que cet état contamine les auditeuses. Cela ressemble énormément à ce qu'on faisait parfois en studio : on plaçait deux bobines au hasard sur deux magnétophones, on appuyait sur *start*, et on mixait « à l'instinct », pour essayer de leur donner une raison d'être ensemble. Lorsqu'on n'a jamais mis deux fois les mêmes sons ensemble et on ne sait jamais que « ça va donner ça ». Enfin, moi, je ne sais jamais. Je suis en état de

surprise, à chaque fois je découvre ce qui se passe. Et parfois je me mélange l'esprit, je crois manipuler un son (avec un filtre, ou d'autres effets, changer son volume, etc.), alors que c'est Carole qui l'a envoyé. Je ne reconnais plus mes propres sons. Ils sont troublants, mais vraiment bons, ces moments-là !

[Pierre] — J'ai vu Carole mercredi, j'ai vu ce que c'est que de faire en sorte que tout soit prêt ! Or cette installation, cette adéquation, peut-être que pour Carole, c'est impossible à décrire de façon positive, avec des mots (après tout, si elle y arrivait, ne produirait plus de la musique, mais une théorie de la musique). Par contre, si tu déplaces le moindre ustensile un millimètre à gauche, ou un millimètre à droite, elle te dira : « Non, ça va pas, ça ». Dans ces moments-là, il faut surtout lui foutre la paix. Elle est un funambule sur le fil d'un rasoir, et si on ne la laisse pas tranquille, si on la touche à peine, c'est comme la bousculer et boum, elle s'entaille. Chacun a son style tout à fait à part pour se « mettre dedans ».

Et vous êtes aussi sensibles, en positif comme en négatif, à la présence des autres. Ce qui était très beau, mercredi soir, avec Sophie Agnel et Daunik Lazro, c'est qu'on a senti certains moments où la dynamique générale arrivait à récupérer la tonalité³¹ de chacune et chacun, et créait d'un seul coup une ambiance qui enfin retombait tranquillement.

[Carole] — Ce jour là, j'étais très tendue, sans comprendre pourquoi. L'improvisation, ça prête à conséquence...

31. Ce terme de « tonalité » est entendu par Pierre non pas dans son acception musicologique, mais d'un point de vue sémiotique, qui est développé dans *Au contact tonal du monde*, volume 2 de *L'Archipel sonore*, auquel on renvoie.

Flottement des possibles Magique et rituel, logique de l'apparaître

[Carole] — Un auditeur disait : « Ce qu'il y a d'intéressant, c'est de voir que vous jouez avec deux instrumentistes. C'est un instrument qu'ils connaissent parfaitement tous les deux, et vous, vous vous mettez dans une position où tout vous échappe, entre une feuille d'aluminium, un petit canard, etc. » On est dans une espèce de flottement des possibles. Je pense qu'on se concentre énormément pour jouer avec tel et objet, ou tel ou tel son, qu'il soit enregistré ou généré en live, on se concentre ou alors parfois on laisse faire l'apparition des objets, qui ont leur propre logique et dynamique. On navigue d'îlot en îlot, tout en surfant sur la surface temporelle collective. Il y a un côté magique dans l'apparition de nos objets.

Ça me fait penser à des jeux que je faisais quand j'étais petite, dans la baignoire avec ma cousine, qui vivait avec nous. Je lui disais : « Attention, je vais te faire apparaître... tel ou tel objet ! » Je me concentrais à mort, elle aussi, et elle était convaincue qu'un truc magique allait se passer, j'étais tellement persuasive et captée que je faisais vraiment apparaître un objet, comme par exemple une pierre ponce qui tout à coup sortait de l'eau du bain ! En fait c'était un objet banal, il n'y avait rien d'anormal à voir une pierre ponce au moment du bain, mais nous nous mettions dans un état proche de la transe qui donnait à l'objet un statut totalement différent et magique pour nous. Quand je joue, je me mets dans cet état étrange, où tout à coup, à l'écoute des autres, je vais faire apparaître un « truc sonore ». Je concentre mon énergie pour « faire apparaître » un état, une tension, un son, une couleur inouïe de son — on a tellement de possibilités et d'improbabilités dans notre dispositif que c'est bien souvent de l'ordre d'un surgissement et du hasard. Se laisser porter par le hasard, faire surgir une sonorité. Et c'est ce surgissement qui est remarquable, disons, qui crée un espace-temps singulier.

[Julie] — C'est la première fois que je fais vraiment le lien entre ton surgissement magique et l'utilisation « concrète », bel et bien, de la magie chez J-Kristoff. La dimension magique de votre travail est complètement au cœur de votre

ensemble. Quand je parlais de réalisme magique, on était dans cette zone, mais là, tu le formules vraiment comme une magicienne, et quand je vois J-Kristoff avec ses tours, je me dis : C'est dingue, vous travaillez pareil, mais avec des baguettes chaque fois différentes !

[J-Kristoff] — Ce qui est magique, dans le bain moussant, c'est qu'on ne voit pas ce qu'il y a en dessous. Finalement dans la magie, dans les tours, parfois compliqués, c'est ce qui me marque, la mousse. Même si pour nos sons, le public a bien compris le truc. Ce n'est pas comme si je faisais un geste et, hop, un objet sort vraiment. Là on se dirait : « Ah, ça, comment il a fait ? » Mais c'est cette bien pensée-là qui agit, et c'est ce qui nous relie avec les effets magiques d'apparition, disparition, transformation, téléportation, lévitation, traversée de matière. Il y a cette pensée-là, peut-être même dans notre préparation, dès l'agencement des choses.

Et quand c'est construit, quand ce n'est pas de l'improvisation, on retrouve aussi ces questions. Ça fait partie de mes outils pour « enchaîner » (dans la temporalité) les sons.

Soit dit en passant, dans ma relation au sonore je suis souvent comme le cartomane Juan Tamariz, dans une logique de contagion.

[Julie]— En ce qui concerne l'art du bricolage, de « faire avec », ça n'a peut-être l'air de rien, mais je pense à nouveau à la figure du chaman ou du sorcier qui ritualise, et donne les codes pour que le rituel et donc la magie adviennent. On n'est pas loin de ce type de mise en scène, car le rituel fonctionne parce qu'on se donne les conditions pour y croire. C'est parce que l'on donne à chaque chose une place très précise et une valeur, qu'on laisse cette croyance basculer dans la magie.

Et dans *La Bohemia*, c'est tout à fait ça. On ne sait pas du tout où on va, des matériaux différents interviennent ; mais ce qui est sûr, c'est qu'on passe de l'autre côté. On passe ce seuil où on pourrait rester là, devant des électro-acousticiens qui sont là à nous envoyer différents sons, et hop, on est à la lisière de cet endroit qui est la marque de fabrique de votre travail, une zone d'inconfort et de beauté, un questionnement permanent.

Votre rituel participe de ce qui fait de votre parcours un permanent re-questionnement de vos outils et de vos rapports au réel.

Chamanisme et récit, figures trouées, écoute libre

[Pierre] — Julie, qu'est-ce que tu entends par magie, vraiment ? Le retour de cette notion me semble signaler quelque chose d'important, mais quand tu parles du chamanisme, j'ai peur de comprendre cette référence de façon trop plate. Souvent en gros on évoque la scène théâtrale comme un lieu laïcisé, légèrement dégradé, de communion qui peut mener jusqu'à une certaine transe quand on est totalement pris dans la scène. Mais j'ai l'impression que si tu reviens plusieurs fois sur cette comparaison, ce n'est pas uniquement pour emphatiser de façon excessive le rapport à l'art, mais qu'il y a quelque chose de plus profond à tes yeux. Pourquoi tu fais ce rapprochement, toi ?

[Julie]— Le chamanisme questionne notre rapport à l'authenticité. Aujourd'hui, après destruction massive de la vie, la terre, la culture des Premières Nations, ces communautés se retrouvent dans une forme de nouvelle colonisation, autour de cette question du chamanisme. Comme nous, les occidentaux, on ne sait plus du tout répondre à ce qui nous arrive, on aimerait que la magie, le monde invisible des esprits, des entités, puissent nous sauver de notre incapacité à saisir le monde. Ce sont les questions que nous nous posons avec Fred dans notre film *My little one*³².

Ensuite, dans la dimension magique, il s'agit vraiment d'une connaissance, dans laquelle je suis entrée via la question des récits : Qui est rêvé par qui ? Qui porte le récit ? Dans tous les récits, il y a du chamanique. Ces entrées par le rituel et la spiritualité, en fait, sont très proches du rêve, en même temps que ce sont des voyages. Le travail de J-Kristoff et Carole n'est pas juste magique, dans le sens de : « On est dans le réel et quelque chose apparaît ». Dans leur travail,

32. *My little one*, film de Frédéric Choffat et Julie Gilbert, Suisse, Intermezzo Films, 2019.

on est aussi accompagnés dans ce voyage, comme on l'est par la personne qui mène la cérémonie chamanique, pour pouvoir non seulement entrer dans des mondes, mais venir répondre à des questions sur nous-même, la vie, le monde. C'est à cet endroit-là que ça m'intéresse et que je me sens autorisée à convoquer ce terme qui ouvre pourtant sur une autre réalité !

Une autre référence à cette figure du chamane, c'est le travail de l'écrivain français Antoine Volodine. Toute l'architecture de ses textes se construit depuis plusieurs années, en écho d'un livre à l'autre, autour d'un projet de littérature « post-exotique ». Dans un monde où la révolution mondiale a lamentablement échoué, une figure revient toujours : celle qui permet le rituel, de faire advenir la magie et le fait qu'on va croire à ce voyage, qu'on va y aller. Mais chez lui, la figure du chamane est détruite, rafistolée. Dans ces paysages de ruines, parfois irradiés, parfois peuplés d'animaux, ils n'ont plus vraiment de tambours, ils sont nuls ou diminués par le communisme ou la fin des utopies. C'est une figure trouée d'une certaine manière³³.

Je relie cela au travail des Kristoff K.Roll, parce que chez eux, il n'y a pas de présentation rassurante, qui dirait : « Voilà, nous, on va vous emmener là et ce sera ça, le chemin. » Ça, c'est le *storytelling* et la scénarisation, où on va s'attendre à faire un certain voyage. Avec cette notion de rituel, on est convoqué, avec différents éléments bricolés, et dans cette convocation, on fait un pacte pour accepter de basculer, de glisser et d'aller se frotter à des choses que, nous, on va ensuite devoir (re)coudre ensemble. Et de nouveau on se retrouve face à une question ritualisée : C'est quoi, coudre ensemble des récits ? Comment on fabrique une toile, une structure commune dans laquelle habiter ensemble ?

[J-Kristoff] — Ça nous amène à la question de narration³⁴. Dans les premières séances de *À l'Ombre des ondes*, il y avait un côté surréaliste d'assemblage, de collage de sons et objets, proche de cette écriture que l'on trouve dans le rêve :

33. Commentaire de Pierre, à la retranscription : « Dans cette figure trouée, diminuée, on peut aussi retrouver la force des personnages comiques auxquels jouent souvent les Kristoff K.Roll sur scène. Cette figure trouée pourrait tout à fait représenter l'éthique de leur art. »

34. Cf. *supra*, deuxième conversation, « Dramaturgie concrète, sculpture sonore, écoutes plurielles », p.38sq.

on ouvre une porte et on est dans un intérieur, on rouvre la porte et on se retrouve à mille kilomètres, en extérieur sur un marché. (Tiens, comme dans un effet magique de téléportation !) Ou bien nous pouvons créer des lieux ambivalents : intérieur et extérieur à la fois (si c'était dans le réel, cela ne serait pas magique, ça, d'être dans deux lieux à la fois ?). Entre les rêves, nous jouons sans réfléchir exagérément au sens, mais les gens qui sont dans l'écoute, eux, se racontent quelque chose — qui est certainement différent pour chacun. C'est passionnant : un récit de rêve peut avoir des répercussions d'écoute sur le sonore qui suit.

Plus généralement, on ne prend pas les gens par la main, et on ne leur dit pas : « Il va se passer ça ». Cette dramaturgie-là, quand elle est mal faite, elle est insupportable, et quand elle est bien faite, elle est vicieuse.

Chez nous, il y a un grand espace de liberté à ce que vivent ou se racontent les gens. Pas une liberté par défaut, du « Démerdez-vous sans nous », mais cette volonté, de laisser l'auditeur très actif, et donc d'être très libre. On sait que les gens peuvent entrer dans des aventures personnelles. On ne cherche pas à les mettre sur des rails très précis, qui seraient, ou auraient pour idéal d'être les mêmes pour tout le monde. Nous sommes seulement des balustrades qui délimitent un large chemin. Des gens visuels vont vers des univers visuels... Hier, l'amoureux d'une des étudiantes des beaux-arts qui est venue jouer du micro nous a demandé : « Est-ce qu'il y a des sons qui donnent froid, et d'autres qui donnent chaud ? » Lors de la dernière séance, il a eu froid — il a fait très froid, cette semaine, c'est vrai ! —, des sons lui ont donné froid, d'autres lui ont donné chaud. Il a cette sensibilité-là, comme d'autres entendent des couleurs dans des accords, de façon très précise... Chacun a ses sensibilités, ses cheminements sensitifs différents. Nous devons le savoir. Nous pouvons en jouer. Nous ne serons pas autoritaires.

Néanmoins, et je découvre cela progressivement, il y a peut-être quelque chose de très clairement lié à la dramaturgie, c'est l'identification. Je m'explique. Nous enregistrons les voix des rêveurs et rêveuses assez (voire très) proche du micro. Ils sont entendus par les auditeuses qui sont dans un état très détendu et relâché, à travers un casque audio et donc tout près de l'oreille, dans une hyper-proximité. On nous parle au creux de l'oreille, mais cela pourrait aussi se rapprocher d'une « voix intérieure », de sa voix intérieure, donc de sa propre voix. Il semble qu'un processus d'iden-

tification à ses propres pensées s'opère chez certaines personnes, si j'en crois les retours que l'on a à la fin des séances. Pour certaines personnes, c'est comme si elles avaient elles-mêmes fait ce rêve.

Esthétique non-mimétique L'interprétation comme déchainement

[Pierre] — Il y a quelque chose qui n'est pas de l'ordre de la manipulation, qui fait que vous cherchiez à faire un art de l'illusion, et qui déposséderait totalement la personne, en face, de sa capacité à dire : « Ben oui, je vois bien qu'ils triturent un machin, qu'ils font ci ou ça ». Vous cherchez quelque chose de l'ordre de l'expérience véritable. Et cela n'a rien à voir avec l'illusion du vrai. Vous n'êtes pas dans un art figuratif en ce sens-là, dans une sorte de peinture sonore qui chercherait à rester dans le mimétisme, au sens habituel du terme.

Dans ce que vous évoquez, j'entends deux choses.

La première chose, c'est la question du rapport au monde : Qu'est-ce que vous entendez par « monde » ? Julie, tu évoques la relation du chamanisme avec le récit, c'est-à-dire avec le fait d'habiter le monde par un groupe humain. Mais dans le chamanisme, les humains sont fondus dans les mondes végétaux et animaux, et « humain » ne désigne qu'une catégorie de vivants parmi d'autres, et qui toutes sont fondamentales pour leurs récits, pour leurs habitats du monde. Quelle est la part de ce qui pourrait être une présence telle quelle, « pure » ? Je pense à des artistes comme Chris Watson, dont les albums sont uniquement des prises de son d'animaux. C'est extraordinaire. J'ai peut-être tort, mais pour moi, il y a quelque chose qui est du même ordre que ce que vous faites, au moins en partie, dans une nudité de son rapport à l'objet — même si tu as bien dit, J-Kristoff, que vous vous situiez hors de la pratique du *field recording*. Mais surtout, je pense à Stéphanie Chanvallon, une femme que j'ai rencontrée, qui va plonger avec des orques en Norvège, dans une eau à huit degrés à peine. Et quand elle est dans sa plongée parmi cet espace-là, elle dit que le langage des autres présences animales, il faut y être dedans absolument, pas à moitié. Elle dit également que si jamais elle se fait un jour croquer par un orque, elle sait déjà que

ce sera sa faute à elle, parce qu'elle n'aura pas fait suffisamment attention aux signes. Très souvent, ça m'arrive de faire le parallèle entre votre monde et le sien...

[J-Kristoff] — Ne donne pas cette idée à Carole, elle est capable d'y aller !

[Pierre] — Oh là là ! Dieu nous en préserve ! Mais il n'empêche : Il y a là quelque chose, peut-être de l'ordre du rituel, au sens où vous aussi vous l'entendez, je ne sais pas, mais au moins, je dirais, tout simplement, de ce que mes amies en pédagogie institutionnelle appellent les « 4L » du symbolique : lieu, limite, loi, langage. La loi symbolique, c'est celle qui rend possible qu'il y ait du lieu, pas de lieu sans limitation, et alors, au sein de ce lieu, une loi peut y régner, tout peut y prendre qualité de langage, de parole, d'écoute, de partage, d'échange.

L'autre point auquel je pense, j'y pense par ce qu'a dit Julie, et ce que tu viens de dire, J-Kristoff : le point initial d'un récit consiste à interrompre, dans sa lecture, le principe d'incrédulité. T'as deux lignes, trois mots pour chopper la lectrice et pour que dès lors, elle accepte d'y croire. Il faut que tu sautes dedans, que le texte t'y incite — c'est quand même extraordinaire, quand on y réfléchit. Pour cela, tu as le choix des moyens. Soit tu paries sur le côté mimétique au sens habituel du terme, que tu rejettes absolument. Soit au contraire tu te situes plutôt dans l'esthétique qui est la vôtre, et qui s'origine dans le principe acousmatique : on a le son, mais on enlève sa cause, et on ne sait pas « ce qu'il représente ». Et à partir de là, tu acceptes de te lâcher, ou pas. Pas parce que tu es pris dans un imaginaire hollywoodien, un imaginaire figuratif, du genre : « Tu vois, là, ce qu'on te montre, c'est le même univers que dehors, t'as un méchant, un bon, une histoire, des sentiments bien repérables. Donc tu peux t'y croire. » Vous, c'est pas du tout ça, c'est : « Tu te lâches, tu te rattrapes pas, non, tu te laisses aller dans le flot, dans le flux. Mais par contre fais gaffe, parce que plus il va aller vite et plus, toi, si tu veux le suivre, il va falloir ne pas t'y plonger à moitié. » Comme dit Henri Michaux, il faut savoir te disposer correctement à l'infini, sinon l'infini va te broyer. C'est ça, la peur de la magie. Elle est imaginaire, bien sûr, et pourtant, quand tu es totalement immergé dans

l'imaginaire, tu la vis *vraiment*, et tu peux même en mourir. Si tu n'acceptes pas de te laisser véritablement couler dans le flot, tu peux y passer.

Pour vous, ce qui se joue est du même ordre de gravité dans la fondation d'un monde. La question, c'est de savoir si vous désirez véritablement traverser la durée d'une improvisation avec Daunik, c'est-à-dire si vous acceptez de vous laisser traverser intégralement par cette présence que Daunik hasarde dans son « délire sonore ». Ne pas la traverser, cela revient à seulement l'accompagner, tout en restant « extérieurs » : vous additionnez vos arts, à certains moments vous les faites s'entortiller ensemble, et ça va ne pas plus loin. Ce n'est pas grave en soi, et comme tu dis, Carole, il y a bien des improvisateurs qui « travaillent avec des sons », sans aller plus loin. Mais vous pouvez à l'inverse décider d'accepter d'être vraiment dedans, et alors, vous vous disposez à cet infini de la rencontre dont parle Michaux, et entre vous, il y a un accompagnement profond : c'est toi ou toi qui l'entendez, et qui allez le vivre, ce moment. Nous, le public, presque vous nous oubliez, même si, en même temps, vous ne cessez de savoir qu'on est là — c'est toute la complexité des « arts vivants ».

Et toute cette présence, elle se joue pour vous à travers la manipulation d'un morceau de papier alu, ou quoi que ce soit d'autre. Autour de cela, on va toutes se mettre ensemble à coudre, comme dit Julie. Vous, vous allez pré-coudre, je dirais : vous avez ce don d'être là, presque comme le mixeur, puisque le mixage est une des catégories techniques, mais aussi artistiques, qui vous permettent de penser la structuration et le sens de votre langage. Vous mettez du lien entre les sons, mais rien qui les noue de façon intangible : vous disposez les sons, là, sans enlever le fil de bâti.

Et là, on revient à la question du rituel dans la mesure où, si je pousse le parallèle, vous avez la place... la place de qui ? Du chaman, je ne sais pas, mais en tout cas la place de la personne qui met en lien, et transmet, comme dans la religion grecque par exemple. Vous ne savez pas ce que vous transmettez, mais vous le mettez en place. Ça passe à travers vous. Vous vous mettez dans la position de ne pas savoir, vous n'imposez pas du son, sinon vous seriez des idéologues sonores. Vous mettez en place des choses, vous mettez en place les 4L, le lieu, ses limites, ses lois d'échanges, son langage, pour qu'ensuite advienne ce pourra, c'est-à-dire, si on a du bol ce soir-là, de la rencontre...

[Carole] — Oui, tout à fait.

[Pierre] — Ensuite, si, vous dites à chacune dans le public : « Avec ça, maintenant, tu te démerdes ! » Mais ce n'est pas un abandon ou un désintérêt : c'est une éthique de la liberté, fondée sur tout le travail d'instauration symbolique du lieu que vous avez pris sur vos épaules. C'est, je crois, dans *Le Partage des voix* que Jean-Luc Nancy dit que l'interprétation, ce n'est pas mettre une signification sur quelque chose. Ça, c'est déjà plaquer une signification sur une réalité qui serait préexistante, bref c'est une vision *transitive* de l'interprétation : une vision où le langage, et donc l'interprétation, ont un objet — un objet sonore, en l'occurrence —, qui existerait déjà tout seul, en soi, et préexisterait à ce qu'on va en dire, en écouter. L'interprétation, tout au contraire, ce peut être lancer ou relancer un mouvement, enlever le caillou qui bloquait et empêchait que ça coule, que ça parte. Que ça coule, quoi ? Le sens. L'interprétation, c'est quelque chose qui bouleverse, déchaîne — Quoi ? On ne le sait pas, moyennant quoi ça pourra peut-être devenir une vérité. Bien sûr, quand je dis cela, « vérité » ne désigne surtout pas une vérité préexistante, là avant, et qu'il fallait déterrer comme un trésor — car alors, on retombe dans la vision transitive du langage, et on est dans une véritable religion dont vous seriez les prêtres, et on saurait grâce à vous ce que c'est que ce son : alléluia, je sais ce que c'est qu'un son !

Ce n'est pas ça du tout. Il y a plutôt une intransitivité dans votre travail : en un sens, votre travail « n'a pas d'objet » : l'objet de votre travail sonore, il est toujours à venir. Pas étonnant que ce ne soit pas évident d'entrer dedans, car a priori c'est surtout ça qu'on attend quand on va voir un spectacle : « Ah, ça va parler de quoi ? » En gros, vous, vous n'avez pas d'objet à votre spectacle, vous enlevez la catégorie de l'objet : vous présentez « les sons sans leurs causes ». « Ça parle de quelque chose », votre langage ? Non, ça parle, tout court, *ça parle quelque chose*. Après, ça te parle, deuxième étape, déjà incalculable, non prévisible. Après, enfin, si tout cela est posé, rendu possible, instauré — les 4L —, alors ça peut te parler de quelque chose... Mais tout cela, sur le registre du possible : vous laissez tout votre langage sonore sur ce registre, vous ne livrez rien de façon « bien emballée » — ça ne vous empêche pas d'être d'une immense précision technique. En ça, vous n'êtes pas des positivistes.

Écriture à deux
Ensilencement³⁵

[Julie]— Ça rejoint la question de l'écriture : quel est votre rapport à l'écriture³⁶ ?

[Carole] — Eh bien, j'aimerais qu'on aborde le fait d'être deux par rapport à cette activité d'écriture. C'est quelque chose de tellement singulier d'être deux dans l'écriture que j'aimerais bien que vous nous aidiez à y voir plus clair.

Que l'on compose et écrive seul ou à deux, ce n'est pas du tout pareil. On est dans une écriture ouverte, au sens où son écriture affecte celle de l'autre, à chaque moment du mailage, et que du coup ça crée comme une désertion de son propre soi, pour être sans arrêt dans la compréhension de ce qu'amène l'autre. C'est quelque chose qui touche des zones très singulières, et qui n'ont pas à voir avec l'écriture telle qu'on la décrit dans l'histoire de l'art. Je pense qu'elle occupe d'autres zones de nos êtres, sans doute ces écritures « en attente » flirtent avec nos « inconscients », ces zones collectives obscures et tellement libres, qui finalement nous permettent de nous réunir hors la loi, hors du discours aussi. Je suis embêtée avec ce mot d' « inconscient », je ne parle pas de la psychanalyse, je tente de nommer une zone libre, non contrôlée, intime, un lieu de fabrication poétique. Henri-Jules Julien, metteur en scène avec qui je suis en conversation, parlerait d'un espace d'*horreya*, de liberté. Je ne sais pas si la psychanalyste féministe Luce Irigaray propose un terme, d'ailleurs. L'inconscient, c'est peut-être ce continent noir dont elle parle, et qui désigne la féminité ex-

35. Néologisme créé par Bertrand Betsch pour sa chanson « L'Ensilencement », dans l'album *La Soupe à la grimace*, 1997.

36. Cette question de l'écriture est récurrente, c'est en fait le questionnement, surtout de Carole, à l'origine de ces entretiens. Cf. *supra*, première conversation, dès « On ne voit plus la cause. Écriture, altérité, son », p.23sq, mais ce questionnement court tout au long de nos conversations, et se retrouve entre autres autour de la question de l'improvisation, dans la deuxième conversation, « L'improvisation. Être deux dans une culture de l'Un », *supra*, p.43sq. Ce dernier passage révèle par ailleurs l'importance de la question du duo, qui est également beaucoup remontée, au fur et à mesure de ces entretiens. Enfin, on retrouvera ce questionnement dans la quatrième conversation, tout particulièrement avec « Co-écriture », *infra*, p.85sq.

clue du discours, et c'est peut-être aussi l'air à l'intérieur de l'être...

[Julie]— Pourquoi tu parles de désertion ?

[Carole] — Désertion de son propre être. La création est en perpétuel mouvement, mais à des moments il faut quand même vider son être, être en silence de son être, pour pouvoir être en totale écoute de l'autre. Ça peut amener à désertion, pas pour assécher, mais pour... « silencier », pour mettre du silence, et dans le même temps capter la résonance de ce que l'autre propose.

« *Nos enfances se courent après*
dans l'imaginaire »
Archaïque, ou d'une certaine dés-intégration

[Carole] — Et puis, quand je dis qu'il n'y a pas de modèle, je ne sais pas du tout comment parler de ça, ni comment le formuler, mais je pense que notre écriture joue beaucoup sur des territoires de l'enfance. Nos enfances se retrouvent à un endroit innommable et se courent après dans l'imaginaire. Il y a un truc comme ça, une mise en jeu de nos ondes intérieures qui, à un moment donné, surgissent dans la « création ».

[Pierre] — Je suis content que tu poses cette question comme ça, Carole, j'ai toujours peur d'arriver avec mes gros sabots de vieux freudien de base, mais puisque tu parles d'enfance, on y va !

Tout ce que tu développes me fait penser à beaucoup de choses qu'on a pu déjà évoquer dans d'autres entretiens, et cette histoire de rapport à l'enfance, on en a déjà parlé entre autres avec Jérémie³⁷. Tout à l'heure, en vous écoutant, je pensais au lien quasi-étymologique entre « naïf » et « natif », et donc à cette dimension de nécessaire « régression »

37. Cf. *supra*, deuxième conversation, « Être deux, le vertige et l'enfantin », p.41sq.

— je le dis avec les termes de Winnicott —, de régression progressive de ce qui fait justement la pellicule d'intégration du moi social, pépère, normopathe de base. Quand vous êtes dans la création, vous êtes dans un processus de régression nécessaire. Pas forcément une « désintégration³⁸ », au sens où Winnicott y voit une catégorie pathologique, mais un état de « non-intégration », archaïque, pour justement faire advenir vos couches multiples de sensations, de vécus, etc. et les laisser se déployer dans l'état le plus libéré de toute « conscience ». Ça, c'est, comme tu dis, un lieu de silence. Winnicott parle je crois du noyau de l'être, dans lequel on n'entre qu'avec les plus infimes précautions, parce que sinon on peut tout détruire d'un moindre faux-pas, tellement c'est fragile.

Quand tu parles de ces enfances qui sont convoquées, elles montent non pas parce que tu es allée les chercher comme une spéléologue, mais parce que c'est aspiré par quelque chose qui est de l'ordre du geste, et donc, si je vous comprends bien, du rituel. C'est parce que vous êtes dans ce rituel qui s'appelle la création qu'il y a des courants d'air, des aspirations qui créent des flux. Quand ça vient et que ça monte peu à peu en régime, y'a des dimensions rares qui arrivent — elles peuvent être fréquentes, et « ordinaires », mais elles n'en sont pas moins rares en termes de valeur.

Mais vos enfances ne sont pas les mêmes. J'aurais une question toute bête : est-ce que dans ces moments-là, vous êtes « synchrones » ? Quand c'est l'enfance de Carole qui advient, par exemple, est-ce qu'immédiatement, même pas « l'enfance de J-Kristoff », mais « l'enfance-J-Kristoff » advient ? Ou est-ce que c'est tout simplement cette connivence que vous avez tous les deux, justement parce que tu sais que l'autre est là, et qu'il te connaît si bien, qui fait que tu peux te laisser aller à improviser, et donc inscrire dans ton corps même quelque chose de l'ordre de la création, sans savoir à l'avance ce que tu vas inscrire ? En gros est-ce que vous régressez à même vitesse, ou est-ce que, inversement, c'est comme un différentiel permanent qui fait que l'adulte de l'un permet à l'enfant de l'autre de venir ?...

38. Sur cette lecture de la pratique créatrice comme dynamique non-intégratrice, cf. *supra*, deuxième conversation, « L'improvisation. Être deux dans une culture de l'Un », p.43sq. mais également dans la quatrième conversation, « Du maillage sonore », *infra*, p.95sq.

[Carole] (*En riant*) — Je me demande s'il n'y a pas un peu de ça...

[J-Kristoff] — C'est revenu depuis le début des entretiens, et très fort samedi lors de la discussion publique du « bord-plateau ». Les gens nous parlent de la question de l'enfance. Nous en avons parlé, Julie, à l'époque de *La Bohemia*, au sujet de cette nouvelle de Gabriel García Márquez que tu nous avais conseillée de lire : « La lumière est comme l'eau », dans *Douze Contes vagabonds*. Pour moi, cette question de l'enfance, ce n'était pas une constante, une évidence, je n'avais jamais pensé que c'était si présent dans la perception des gens.

Mais si on parle un peu de cette conscience... Tant qu'on manipule les choses dans le studio, on manipule les objets-instruments devant le micro pour notre enregistrement, personne ne nous verra jamais³⁹. Nous, dans la fin des années 90, on a apporté le studio sur scène — et je dis bien *le studio*, pas un synthé ou un échantillonneur, mais l'ensemble des possibles du studio : objets devant les micros, sons fixés sur support, échantillonneur, machines de traitement et console de mixage. Du coup pour ces objet-instruments, appelés « corps sonores » par Pierre Schaeffer, on s'est mis à manipuler sur scène, à la vue de tous.

Quand on manipule ces objets-instruments, bien souvent on se retrouve dans un état... j'ai pas le mot exact, un état un peu régressif. On est en train de frotter ou tordre pendant dix minutes une petite tôle, gratter des petits cailloux, froisser du papier avec un sérieux et une concentration incroyables. On est dans une position un peu ridicule, on fait des gestes comme un bébé qui découvre en frottant qu'il y a une relation entre sa main, la table, le caillou, et le son... On est loin de la musique telle qu'on l'avait apprise précédemment : bien en rythme, projetée pour les gens, le micro bien près... belle ou beau ! Il y a quelque chose de régressif là-dedans, et sur scène il faut se méfier. Très vite nous avons constaté que l'on peut avoir alors une attitude anti-scénique et, pour le coup, ridicule au mauvais sens du terme : de quoi même gêner les gens de voir ça.

39. Cette articulation entre la conscience de la scène, le lieu du studio, et le jeu acousmatique, se retrouve particulièrement *infra*, dans la quatrième conversation, « Un spectacle sans scène, le regard », p.83sq.

Ou alors à l'inverse cela pourrait devenir un spectacle en soi : « Ah, il fait ce son-là, ce *Rubik's cube* quand on le manipule tout doucement, c'est drôle ! », et on sort les gens de l'écoute que l'on recherche. Ou bien : « Et ce petit canard en bois sur sa planche inclinée, il va s'en servir quand, je suis curieuse... » Là on entre dans la fabrication, comme si on avait installé le public dans les coulisses. Parce qu'avec un ressort, si on me voit, il m'est difficile de faire ce que fait un bon violoniste : faire oublier que c'est avec un violon qu'il joue. Du coup, sur ma table d'impro, à un moment, j'avais essayé de manipuler-jouer avec ces objets derrière un petit rideau pour retrouver cette situation acousmatique, où on oublie le ressort puisqu'on n'imagine même pas que le son a été fait avec un ressort. Et là, on peut plus facilement laisser libre-cours à son imaginaire.

Enfin... pour l'instant, car ce n'est évidemment pas figé, on fait le choix de manipuler ces objets, en étant parfois décalés, un peu ridicules, ça c'est sûr, mais en gardant tout de même cette idée que les gens nous regardent, et qu'on ne peut pas aller aussi loin que si on était seul dans son coin, en studio à une heure du matin, partis dans notre univers où, là... c'est secret.

[Pierre] — Et en même temps, même si un concert, c'est pour toi de la musique de plaine, pas les Annapurna électro-acoustiques, pour nous, qui ne sommes pas habitués à ce régime d'existence et d'exigence sonores, on a vraiment l'impression à certains moments d'être là comme à une heure du matin dans le studio !

Quand j'insiste sur cette dimension de l'enfance, il s'agit de l'enfance au sens fort du terme : pas le côté biographique, ou pas seulement, ou à la rigueur une sorte de régime mythique de l'enfance... Le terme juste, qui a à voir avec le paysage que Julie a planté en posant la question de la magie et de l'anthropologie, c'est le terme d'*archaïque*. L'enfance, ça a à voir avec l'archaïque.

Vous êtes dans une dé-composition, une dés-intégration de ce qui jusqu'à présent, dans le fonctionnement quotidien et normal du langage sonore, hors de votre scène rituelle, marche à un régime d'intégration « correcte ». En gros, dans le quotidien, ça marche tranquillement : un son a sa cause, on sait ce que ce son veut dire, en gros. C'est comme l'usage normal de la langue : ça tient, on se comprend, même au

prix de certaines ambiguïtés, rectifiables, de polysémie, etc. Et pour se parler on sait que l'on peut employer des lieux communs — qui peuvent d'ailleurs devenir des clichés à certains moments, parce que c'est tellement intégré que ça devient figé. Vous, vous dé-composez cette intégration habituelle des ingrédients du réel, vous acceptez le risque du chaos ou du ridicule, pour être dans ce moment-là où vous remettez en question même votre propre subjectivité.

Le sujet, si ça se définit par rapport à des objets qu'on va manipuler, on sait ce que c'est : c'est le manipulateur, ou l'enquêteur, ou le créateur — on revient à la mythologie du demiurge, qui débecte tant Carole⁴⁰. Vous, vous plongez en deçà. La subjectivité qui anime votre langage, c'est pas : « Moi qui manipule le monde », c'est : « Nous qui habitons le monde ». Ce n'est pas du tout la même chose : je n'ai plus un objet en face de moi, je suis dans le monde, présence parmi d'autres présences. Vous accédez à ce moment de non-intégration où vous n'êtes plus départis par rapport au reste, vous vous y fondez. Et vous évoluez ainsi dans le son quand vous êtes en pure prise de micro, mais aussi sur la scène, quand vous êtes dans ce rituel, dans ce deux qui n'est pas (seulement) du deux...

Le deux, matrice à multiple

[Pierre] — À propos de cette scène du deux-qui-n'est-pas-du-deux, je m'explique.

Vous n'êtes pas Shirley et Dino ! Même si je les aime beaucoup et qu'il y a aussi ce côté d'autodérision tendre chez vous. Mais ça, dans votre paysage artistique, ça appartient plutôt au versant humour⁴¹. L'humour est une dimension fondamentale dans cet appareil à défiger qu'est tout votre travail, parce que, bon, vous n'êtes pas « coincés » comme on a l'impression que doivent l'être les avant-gardistes qui se respectent. C'est pas rien...

Mais c'est bien plus important que ça, à mon avis. À quel degré de non-intégration peut-on accéder grâce à la matrice de votre duo ? Votre travail de « dés-intégration » ne doit

40. Cf. *supra*, deuxième conversation, « Dramaturgie concrète, sculpture sonore, écoutes plurielles » p.38sq.

41. Cf. *supra*, deuxième conversation, « Être deux, le vertige et l'enfantin », p.41sq.

pas être une destruction, mais en permanence, malgré tout, c'est une écriture de scribe, comme à l'aveugle, de ce qui se fait, et si possible une articulation, voire une ré-articulation progressive. C'est le mouvement de l'improvisation : dans un même geste, un même espace, ça dessine le temps de l'improvisation, qui réarticule vos différentes présences, à vous, Daunik et Sophie.

Ce mouvement d'articulation, et pas seulement d'écriture, c'est le mouvement d'une inscription de quelque chose. La différence entre l'écriture et l'inscription serait la suivante : inscrire, ce n'est pas seulement engranger ou produire, tracer du sonore, c'est poser un son qui ne va pas seulement se contenter d'être récolté, mais dont l'introduction va changer la situation, et va faire bifurquer l'écoute. Ce son, inscrit à tel endroit, à tel instant de votre installation, permet des bifurcations dans l'ambiance, et va permettre que ça bouge pour l'un ou pour l'autre, pour le spectateur, pour le chien qui est là, on sait pas. Et tout est dans le : « on ne peut jamais savoir ». Accepter cela, c'est ouvrir la possibilité au moindre petit son de pouvoir devenir un tel déclencheur. En gros, la seule question vraiment matérialiste en matière d'art vivant qui compte, c'est : quelles sont les conditions de possibilité de cette inscription ?

Je dirais que sur la scène de votre deux, dans votre existence en tant que duo, l'écriture, c'est la forme que vous avez trouvée, poreuse, imparfaite, à certains moments particulièrement dense, à d'autres moments très éclatée, jusqu'au point où vous pouvez œuvrer séparément, mais sans que l'autre cesse d'être quelque part, toujours, même loin.

[Carole] — Oh oui.

[Pierre] — Le deux, c'est la condition de possibilité de cette écriture-là, la condition pour que votre mouvement de « dés-intégration » demeure encore porteur de possible, et qu'il demeure encore de l'écriture. Vous, il se trouve que

vous avez trouvé cette matrice du deux, ce deux comme matrice, pour le faire⁴².

L'objet

[J-Kristoff] — Je reviens, juste, sur cette relation aux objets. Ça nous ramène encore au chamanisme, à ce qui reste dans le fait d'avoir manipulé les sons dans le studio sans être vus, etc. Le parallèle avec la relation enfantine à l'objet est très juste, aussi, parce que l'enfant ne cherche pas à montrer aux autres : il le fait pour lui.

Je vois d'autres gens qui travaillent avec des objets, parfois cela semble dire en sous-texte : « Regardez, moi je prends ça, ça fait ce son, moi, moi, moi, je suis au centre, je prends, je secoue, ça donne ça. » Nous aussi, effectivement on secoue le truc, des banches ou un mètre à ruban, on le manipule, mais la vedette, ce n'est pas nous, c'est l'objet. On n'est pas dans une démonstration de notre savoir-faire. Par rapport à ce que feraient des musiciens instrumentiste, un beau jeu d'archet, le nôtre paraît un peu pauvre, ou pas tout à fait ce qu'on attend, et je crois que là, il y a une grande différence. C'est le son qui est là, même si, bien sûr, on nous voit ; mais on n'est pas en train de montrer notre savoir-faire, notre brio à faire rêver, à faire bouger une chaînette avec des grelots accrochés et qui sonnent bien.

Ça rejoint Jacques Tati. Dans *Playtime*, il y a ce côté dont on avait déjà parlé et que je trouve formidable, où la vedette, c'est l'objet, la scène, les actions avec ses multiples personnages, et non plus Tati, qui, lui, s'efface.

[Carole] — Tati reste pour moi un demi-modèle.

42. L'articulation de plusieurs lignes (écriture, deux, intégration) renvoie à plusieurs endroits de ces conversations. En ce qui concerne la question du deux comme matrice à multiple, on peut lire la deuxième conversation à partir de « L'improvisation. Être deux dans une culture de l'Un », *supra*, p.43sq., et la quatrième conversation, par exemple « Dans l'écart, se tenir au plus proche du lointain de l'autre », *infra*, p89sq.

Bibliothèque sonore de récits de rêves du monde

[Julie] — J'ai une question que je ne vous ai jamais posée... Comment est-ce que vous fonctionnez réellement ? Comment ça marche concrètement, le travail à deux, la fabrique ? Avant qu'on se sépare avec Fred, nous étions aussi un duo de vie et de travail, vous étiez notre modèle.

L'autre question : Tu l'as dit au début de cette discussion, Carole, votre lieu de rencontre, c'est l'onirisme, et je trouve cela intrigant de se dire que la majeure partie de ce qui compose l'écriture visible, avec des mots, de vos spectacles, est constituée de rêves. Qu'est-ce que vous pouvez dire de ça ?

[J-Kristoff] — Pour ce qui est des rêves, je ne suis pas d'accord avec Carole, ce n'est pas la pensée première de tous nos projets. C'est, au milieu de nombreux autres, un projet qui effectivement dure, et se décline. Mais ce n'est pas du tout avec des récits de rêves que l'on a faits *Corazón Road*, *La Maison au bord de la D.23*, le trio *La pièce* ou *Cinq 102*, *Nagralla voleurs de sons*, l'Internationale_sonore.org, *Des travailleurs de la nuit à l'amie des objets*, etc.

Il se trouve que là, depuis quelques années, on travaille régulièrement avec des récits de rêve, on constitue une bibliothèque sonore de récits de rêves. Nous proposons à des gens de nous raconter un récit de rêve, celui de la nuit précédente ou un ancien qui les ont marqués. S'ils acceptent, nous sortons notre micro ou nous convenons d'un rendez-vous. Nous avons commencé dans notre entourage proche. Maintenant nous n'hésitons pas à demander à des personnes que l'on rencontre, même brièvement. Lorsque nous sommes invitées pour une collecte, l'organisatrice diffuse un appel à récits de rêves. Nous sommes allées à l'étranger pour collecter des récits. Notre bibliothèque contient plus de quarante langues, même si cette catégorisation ne me convient pas vraiment : chacun a un usage particulier de la langue, son idiolecte, et ce sont ces singularités qui nous fascinent. Se pose alors la question de la traduction : comment faire entendre deux voix ? Loin du *voice over* radiophonique, la question musicale de ce double récit est passionnante. Je suis admiratif de toutes et tous ces rêveurs et rêveuses qui se déplacent, passent un petit moment avec nous pour raconter leur rêve.

Voici ce que nous avons écrit en 2017 pour notre participation au Festival d'automne : « Tout autant que le document, le rêve parle du monde, il le réfléchit par ses ombres. Le récit de rêve est un edelweiss. Si l'activité onirique est universelle, les traces orales sont rares et parfois pauvres. Tels des photographes à l'affût, nous sommes en quête de récits qui reflètent et projettent les cultures. La bibliothèque est inachevée, elle est infinie, son classement est complexe, il serait lié aux langues, aux grains, aux timbres, aux phrasés et aux débits des voix, ou aux types de rêves. »

Onirisme, vie quotidienne et création en studio

[Carole] — On n'a pas besoin de récits de rêve pour être dans l'onirisme. C'est juste parce qu'on aime beaucoup voyager, et un récit de rêve, c'est une edelweiss qu'on peut aller capter ici et là. Tu as raison, le récit de rêve n'est pas l'essentiel de notre poétique. L'onirisme, oui. Par contre, c'est très difficile d'en parler de l'intérieur. C'est un mélange, une sorte de potion magique. Or on est sur des endroits de sensibilité qui sont à la fois parfaitement complémentaires, je crois, mais très différents. Parfois tout se complémente, et c'est très heureux. Parfois on est en lutte, J-Kristoff ou moi, pour essayer de faire comprendre à l'autre ce qu'on veut, ce qu'on propose. C'est rugueux parfois, parce que ce n'est pas simple de tisser quelque chose à deux. Il faut un accord pour cela, et parfois on n'a pas tout à fait l'accord de l'autre, on est en inquiétude, l'autre est un peu déstabilisé, il y a comme une espèce de lutte pour essayer que les choses ne soient jamais impossibles.

Pourquoi ? Parce qu'on ne peut pas se censurer, sinon, on ne pourrait plus créer. L'absence de censure de la conscience, ça a aussi à voir avec l'onirisme... Je ne sais pas ce qu'on pose comme possibles pour qu'il n'y ait pas de censure, et qu'il y ait un renouvellement du poétique, sans tomber dans le maniérisme... C'est une vraie question.

Je ne sais pas comment exprimer ce qui se passe quand on crée. Et puis, on crée, d'accord, mais tout de suite après, on redevient des êtres du quotidien, qui nous aimons. Un ami, Jérôme Noétinger, musicien et activiste, commentant *world is a blues*, disait qu'on avait bien assimilé le fait que l'amour est subversif, et c'est vrai, cet amour nous permet

de ne jamais nous assoupir, il ne met rien en ordre, il nous propulse l'un .e vers l'autre, et vers le monde... Il y a une espèce d'automatisme qui nous fait prendre une certaine posture dans la création, ça peut être tendu, et tout de suite, dès qu'on a ôté notre manteau de créateur, créatrice pour retourner dans quelque chose de plus apaisé, tout redevient calme. Et parfois c'est l'inverse, ce peut être tendu dans le quotidien, on remet notre manteau de magicien, magicienne, et de suite la poésie revient.

Cette ambivalence et cette porosité entre les mondes, on les traverse tout le temps.

[J-Kristoff] — Notre réalité, c'est deux musiciens dans un studio qui doivent choisir des sons, et les agencer. On pourrait revenir sur les moments de composition en studio... Tous les deux, on se retrouve dans le faire. Il se trouve qu'on vient de cette même école de fabrication de la musique acoustique (nous avons tous les deux, à des moments différents, suivi les cours de Denis Dufour à Lyon), et on avait déjà un peu les mêmes façons de faire, les mêmes mots à mettre sur nos actions, un même vocabulaire schaefferien pour décrire les sons, ce qui a facilité la tâche. Je vais parler de façon un peu simpliste, même si évidemment derrière ces opérations, il y a de véritables choix d'écriture. Quand on travaille dans le studio, on manipule les sons, on va mettre celui-là, l'autre dit : « Alors je mets celui-là », on essaie, on précise... Et là, on est comme des musiciens instrumentistes : « Tiens on va mettre cet accord, tiens la basse, là », « Ah, moi finalement ça remet en cause ce moment à la batterie », etc. Nous, c'est un peu pareil avec les sons. Toute considération de notoriété et de talent mise à part, nous devons faire comme Hermeto Pascoal quand il compose avec l'ensemble de son *grupo* réuni chez lui à Curitiba ; ou plutôt comme les Beatles quand ils deviennent ce « groupe de studio », car là, se pose la question de la fixation sur disque, pour eux, avec la collaboration avec Geoff Emerick, plus que le jeu futur en concert. J'ai adoré les mémoires d'Emerick au point de m'en servir pour un spectacle de boniment : *Hommage à Edison* — où je ne parle pas d'Edison ! Évidemment, nous ne naviguons pas dans les mêmes écritures musicales. Surtout, on ne le fait pas dans un ordre de production habituel où on décide de ce qu'on fait, puis on enregistre les instruments, et éventuellement du remontage et recalage, et enfin un mixage sans

aller refaire du calage et surtout pas (ou rarement) de nouvelles prises de son. Chez nous, tout ça est beaucoup plus flou, facilement inversable : on peut être au mixage et rajouter des nouveaux sons, refaire des coupes à l'intérieur, cela ne nous fait pas peur, et même aller refaire une prise de son. « Ce son-là, on aurait dû l'enregistrer de plus loin et entendre plus l'acoustique », et même un micro ouvert pendant le mixage, cela nous est arrivé. Ce n'est pas comme dans le cinéma où, même s'il y a des correspondances de fabrication, on ne peut pas, sauf exception luxueuse, refaire la scène, rappeler toute l'équipe... Pour nous, c'est assez facile de refaire après, il n'y a pas le même enjeu de temps, et d'argent.

Et là, tous les deux dans le faire, on se fait confiance...

Dimension féministe

[Carole] — En sachant que ma posture est plus fragile, parce que, quand on est femme, dans le monde de la création, on est d'emblée fragilisée et invisibilisée. Le couple accentue cette différence, je pense.

On est dans un monde où les femmes n'ont pas le même statut que les hommes. Ça engendre aussi une fragilité dans l'expression et la composition. On se censure, on doit faire plus de bruit pour être entendue. Au fil de ces trente dernières années, je me rends compte que je suis devenue de plus en plus engagée et féministe. La découverte des philosophes comme Judith Butler, Catherine Malabou, Monique Wittig, puis du mouvement du *black feminism* avec notamment l'anthropologue Patricia Hill Collins, m'a énormément aidée à organiser socialement mon travail de créatrice. La colère que je ressentais depuis ma jeunesse a trouvé un écho. J'ai pu enfin me repérer.

Grâce à ces lectures, j'ai pu œuvrer pour que ça soit horizontal entre nous et autour de nous, dans la fabrication et dans la réception de notre travail. J'aurais pu me cantonner dans le rôle de la muse, mais c'est une autre génération, je suis trop punk pour cela, je suis plus proche de Joan Jett ou même de P.J. Harvey que de Sylvie Vartan... et J-Kristoff ne l'aurait heureusement pas supporté. Je reviens sur l'amour pour exprimer que nous sommes souvent sur un champ de bataille, notamment à travers cette exigence féministe de ne

pas baisser les bras, ni non plus la garde. Mais comme le dit fort judicieusement Jacques Higelin, l'amour est aussi un champ magnétique !

[Julie]— Cela me fait penser à des choses dont on a déjà beaucoup parlé.

Il y a une dimension politique dans le fait d'être un duo. Votre duo est très particulier. Certes, il y a ce déséquilibre homme/femme qui persiste de façon systémique : c'est pas toi qui le porte, J-Kristoff, c'est vraiment « hors de vous » qu'il est ce contre quoi il faut lutter, jusque dans son quotidien, dans les moindres de nos réflexes. Mais au sujet de la question de cette place étrange que tu évoques, Carole, vous vous laissez l'accès aux mêmes places : vous êtes équivalents sur cette espèce d'impulsion, sur ce que vous apportez, etc. Cet endroit-là, chez vous, est singulier. Si d'autres duos arrivent exactement au même endroit, ils n'y arrivent pas avec les mêmes matériaux, ni les mêmes capacités. Dans les duos mythiques, par exemple Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, l'une est au montage, l'autre est à la réalisation.

On avait aussi parlé de cette chose étrange qu'en duo, tout d'un coup la visibilité est à la fois plus puissante et en même temps plus fragile. Votre duo a avancé plus lentement que si J-Kristoff, tu avais fait ta carrière tout seul, ou si ç'avait été toi, Carole. Mais c'est justement là ce qui, moi, m'intrigue : je vois comment chacun creuse ses propres sillons et obsessions, mais comment fabriquez-vous cette langue commune ? J'entends ce que tu dis, Carole : d'un coup, sur un processus personnel et intérieur, tu approfondis une voie, tu avances à ton propre rythme. Mais tout d'un coup, quand vous êtes deux, le rythme devient autre, il peut frotter, se rompre. Est-ce que vous avez l'impression d'avoir mis au point une sorte de règle du jeu commune, ou est-ce justement une réinvention à chaque nouveau projet, où tout d'un coup vous vous jetez dans le vide ensemble ? Est-ce que vous arrivez à parler de ça ?

[Carole] — Je sais pas... je sais même pas comment vous proposer d'en parler...

Style de l'écart Radicalité, gradualité, tendresse

[Pierre] — Quand tu dis que c'est une dimension sociologique qui joue, oui, mais pas que... La réalité de votre duo, la façon même dont vous le pensez et le bouleversez en permanence, c'est tout sauf seulement un reflet caricatural d'un habitus du champ social. À cette dimension, il se mêle une question d'affects (au sens que lui donnent les psychiatres et les phénoménologues, irréductible à l'incorporation de normes comportementales ou psychiques). C'est une question de style affectif, voire de style fantasmatique, dans la façon dont on se projette soi-même dans la réalité. Je l'ai assez dit, votre duo fonctionne comme une matrice, vous formez un deux comme d'autres forment trois, quatre. Guattari dit qu'on est tous des groupuscules : même quelqu'un de tout seul dans son coin est déjà un petit groupe, une multitude de sujets. Oui, mais après, il faut avant tout l'accepter, et se démerder pour voir ce qu'on en fait.

Chez vous, on a vraiment l'impression qu'il y a deux styles⁴³. Je pense que le style de J-Kristoff te fait du bien, Carole, et que ton style à toi fait du bien à J-Kristoff. Sinon, c'est clair que ça fait longtemps peut-être qu'une telle polarisation aurait pu cesser de marcher. Or au contraire elle crée une rencontre entre deux styles, on va dire, deux humeurs — deux styles *humoristiques* —, qui ne sont pas les mêmes mais qui fonctionnent ensemble.

Deux styles d'improvisation qui ne sont pas les mêmes, et qui sont non pas dans une différence, mais dans un écart. La différence, c'est : il y a déjà un et un, bien identifiés, et après ça forme du deux dans le meilleur des cas, ou du colé, ou du fusionnel, bref de la figure qui tend plus ou moins

43. Au sens strict, c'est inexact, il y a beaucoup plus que J.-Kristoff et Carole, chez les Kristoff K.Roll : plusieurs J.-Kristoff, plusieurs Carole, comme le dit Jérémie dans la deuxième conversation, « Deux, ou la place bizarre de *Kristoff K.Roll* chez Carole et J.-Kristoff », *supra*, p.46sq. De quoi former, en effet, cette « matrice du deux » (cf. dans la même conversation, « L'improvisation. Être deux dans une culture de l'Un », p.43sq.) comme possibilité de s'ouvrir à l'accueil, aussi, de bien d'autres présences : cf. même conversation, « D'une utopie concrète », p.48, mais aussi, lors de la première conversation, « Écrire, cabosser les codes. Blues, rêves, déplacements, histoires », *supra*, p.27sq.

à son propre figement, à ses procédures, qui virent souvent en procédés. Ou inversement, il en résulte du « dépareillé », qui désintègre tout. L'écart, c'est ni l'un, ni l'autre. C'est en permanence ce qui varie, et vous, vous faites varier l'écart entre vous deux, entre vous et vos copines, vous et le monde des sons. C'est ce qui est très beau. Vous, vous êtes dans : avant toute différence perceptible et fixable, toujours, il y a de l'écart, sous-jacent, mouvant.

[Carole] — Oui, c'est vrai.

[Pierre] — Quand je parle de votre univers comme d'une « niche écologique », l'atmosphère qui y règne a à voir avec cette logique de l'écart, de la variation, de la gradualité, et cela va avec toute votre conception du rapport au son, au monde, aux êtres. Ce côté-là va à l'encontre de l'identitaire, de l'identitarisme. Vous n'êtes pas dans l'essentialisme, vous êtes dans l'idée qu'il existe une gradualité entre les différents êtres. Peut-être que ça permet de rendre moins agressive, et donc moins agressive, cette position que tu ressens, toi, Carole, dans ton milieu professionnel ou social. Vous avez une radicalité tendre, ce qui est rare.

C'est pas fréquent, vu que souvent on confond d'abord la radicalité et l'extrémisme, or c'est pour le moins inexact, en tout cas c'est une facilité, et ça arrange ceux qui n'ont que l'extrémisme sous la main. La radicalité, c'est ce qui gît dans les racines, tandis que l'extrémisme, c'est dans les branches, dans les moyens, dans les conséquences : c'est pas la même chose du tout. Et puis il y a cette tendresse entre vous, et moi, c'est la première fois que je l'entends s'exprimer aussi fréquemment dans nos entretiens.

Mais je dirais même qu'il y a une *tendreté* dans la chair que vous formez, chair artistique de parole, qui fait que justement vous pouvez être sensibles au monde : c'est comme une cire, la moindre chose peut venir y faire sceau. Ce que vous évoquez de votre pratique, c'est ce qui fait que cette cire peut ne pas se refroidir et se figer, ou au contraire se liquéfier. Quelle est cette alchimie, ô combien précaire sans doute, qui fait qu'à deux ça marche, au bout de trente ans, mieux que si y'avait pas ce deux, même si c'est sur des scènes où vos deux corps ne sont pas toujours concrètement là. Y'a pas besoin que les deux bidoches soient l'une à côté

de l'autre pour que votre deux opère. Et vous pouvez faire corps avec d'autres, aussi. Ça aussi, c'est important...

[Carole] — Je crois que c'est ça, un monde.

*À l'égard de l'autre,
une séduction renversée, une écoute active*

[Carole] — Quand on s'est rencontré, on s'est dit tous les deux qu'on était assez heureux d'être à un endroit où on allait pouvoir quand même être compositeur, compositrice, mais à deux, et que c'était un défi. Un peu une subversion de la posture de la composition, se dire : « Eh bien, dans ce monde de l'artiste très "moi", on va essayer de déconstruire, et de se positionner à deux. » Et c'est un endroit qui nous plaisait, et qui nous plaît encore, parce qu'on sait que c'est subversif de déconstruire le : « C'est Machin qui a réalisé ça. » Deux, ça ouvre tout un champ de renouvellement de ce que peut être la création. On en était très conscient dès le début, maintenant aussi encore, et pourtant, bizarrement, on n'arrive pas encore à en parler d'une façon qui nous satisfasse. C'est pas moi ou J-Kristoff qui prend « plus de place », ou « moins », non, on est ailleurs... Je parle vraiment de ce positionnement à deux. On s'est mis là, et on a regardé : qu'est-ce que ça ouvre, de quoi ça parle ?

[J-Kristoff] — J'ai fait des études un peu tous azimuts dans le classique, le jazz, je me suis frotté au rock, et c'est Carole qui a été très motrice dans l'envie de faire *Les Hey ! Tu sais quoi...*, nos tout premiers moments ensemble en studio. Comme base de ces miniatures, ce sont des improvisations à deux (dans le studio ou en extérieur dans la rue), nous étions immédiatement deux. Pour *Corazón Road*, nous avons ces tournages sonores que nous avons faits au Mexique, Belize et Guatemala. Nous les avons attentivement écoutés ensemble, et nous parlions de ce qu'ils nous donnaient comme idées, comme envies. Quand a commencé la composition, parfois nous partions d'un de ces tournages sonores et nous composions avec, autour, pour... Ou alors, tu arrivais avec des propositions, et ensuite on les travail-

lait ensemble dans le studio... Nous discussions, c'est certain, mais surtout nous étions très rapidement dans le faire. Et là les directions peuvent glisser.

Quand on est dans le studio, et que l'on compose, c'est une activité de musicien. Même si elle a été très chamboulée par l'arrivée du numérique. Pas parce que le son est numérisé, ce qui n'a guère d'incidence, mais parce que les instruments/outils sont différents. Dans le studio analogique, on doit envoyer les sons depuis de gros magnétos. On est tous les deux physiquement actifs : on alterne sur la console pendant que l'autre agit sur les filtres, ou ralentit une bande, l'autre manipule les potentiomètres, etc. Cette nécessité de réaliser un mixage en direct avec des corps qui doivent se faufiler au milieu de boucles de bandes magnétiques nous mettait plus facilement dans un état d'excitation que devant un ordinateur. Un ordinateur, c'est un écran, et avec deux souris, c'est quand même un peu compliqué ! Quand on est en impro, il y a une différence. Carole improvise seule avec des gens, moi aussi, de temps à autres. Mais quand on est par exemple dans ce *Quartet un peu tendre*, c'est Kristoff K.Roll qui joue. Même si on a chacun une relation sonore avec Daunik ou Sophie, je pense que nous deux, en tant qu'entité, on a une ligne très privilégiée. C'est le duo qui est là, ce n'est pas Carole et J-Kristoff. D'ailleurs pour les musiciennes et les musiciens qui jouent avec nous, souvent ils n'identifient pas lequel de nous deux a produit tel son. Pour les choses plus scéniques de théâtre sonore, un peu plus récentes, on raisonne en amont de façon tellement différente... Carole pense les choses, elle anticipe d'une certaine façon,

et moi, je pense, d'une autre. On est obligé d'être à l'écoute de l'autre. C'est très loin de moi, cette façon d'avancer, elle n'est pas une évidence, donc il me faut être très ouvert.

[Carole] — Je crois que ce qui reste toujours fidèle, « au même endroit », c'est l'écoute qu'on a de l'autre. Avec le temps, on connaît toujours mieux les richesses de l'autre, et du coup on sait qu'il va sans doute se diriger vers des endroits où ça va fleurir. Et on sait aussi où sont les endroits les plus difficiles de l'autre... Je pense qu'on a cette espèce de... connaissance ?, de ce qui fait matériau et sens pour l'autre. On a en tête la matière de l'autre ; après, ce sont les impulsions, les surgissements qui arrivent de très loin, et on peut aller par là, ou par ici, et on y va parce que l'on se tente mutuellement, on se séduit...

Est-ce le mot ? On sait se séduire par cet endroit de l'imaginaire : « Eh, t'as vu, on peut aller là ! » Je pense que, tous les deux, le temps fait qu'on est de plus en plus heureux d'y aller, d'autant plus que l'autre, on connaît ses couleurs, ses richesses, ses « trucs ». Donc, « Super, allons-y, réinventons par là... »

[Pierre] — Séduire, ça veut dire « tirer à soi », *se-ducere*, et j'ai l'impression, pour le coup, qu'il y a une séduction, mais tout à fait singulière. Certes, l'autre vous attire, il y a connivence. Mais justement dans votre duo, vous êtes dans un rapport non plus sur le plan amoureux, mais sur le plan

de la création, il s'agit de créer quelque chose, pas seulement d'être dans la fusion de l'amour. Ce n'est pas la même chose. Vous n'êtes pas dans une position d'attirer, vous reprenez toute séduction. C'est plutôt l'inverse : vous accueillez l'autre avec son altérité, et c'est vous qui êtes dans une ouverture à vous laisser séduire.

Vous êtes dans une position de « patience active » (là encore c'est du Jean Oury) : vous attendez un peu de savoir comment l'autre se situe, et paf, dès que ça arrive, je chope ce qu'elle me propose, et là, toc, j'essaie de le lui renvoyer, transformé à ma sauce. Donc c'est vraiment une immobilité : je bouge pas, pour que l'autre ait son espace, je lui fais un creux, et si elle veut s'en saisir, elle s'en saisit. Mais si elle s'en saisit, toc, illico presto, on y va.

Je parlais tout à l'heure de l'écart : ici, l'écart joue aussi, dans le temps. Savoir laisser à l'autre suffisamment de temps pour s'approcher, s'éloigner, mais pas trop parce que s'il tarde trop, c'est qu'il n'y arrive pas, donc je peux m'y engager, c'est à moi d'y aller. Être là dans un certain retrait et en même temps dans une présence absolue, pour que règne cette sorte de fluidité aux confins entre vos deux singularités radicalement étrangères l'une à l'autre — mais pas étrangères pour autant. Et au fond de tout cela, vous avez confiance dans le dispositif que vous mettez en place, en œuvre : la confiance, on l'a toujours dans un dispositif ; l'autre, bien sûr, on lui « fait confiance », mais si elle se plante, c'est pas grave : on se fie à elle, plutôt, à ce qu'on sent d'elle, de ses essais, de son engagement.

Mais on ne fait pas reposer tout sur ses épaules : la confiance, c'est une assurance éprouvée, et c'est sur votre « machine » qu'elle repose. L'autre, vous croyez en elle, vous croyez dans son engagement absolu, sa liberté et son courage d'oser, de prendre ses risques ; mais vous n'exigez pas d'elle qu'elle réussisse à tous les coups. La croyance et la confiance, ça n'est pas exactement la même chose, même si ce sont deux dimensions inséparables.

C'est dans cette gestion des confins que naît le rythme du deux. Pas la cadence, mais le rythme, cette sorte de dissonance-unisson plus ou moins, cette polarité qui varie au cœur de chaque instant, de chaque point où vous vous situez dans votre cheminement d'improvisation.

C'est à cela que ça me fait penser, le fait que vous soyez dans l'accueil de l'autre, de la même façon que vous accueillez « le petit bruit d'à côté du cœur du monde ». Et le fait qu'il y ait toujours, en fin de compte, ce côté de : « C'est pas vrai, au bout de trente ans, il me scie toujours... »

[Carole] (*en riant*) — Ça c'est vrai, y'a un peu de ça...

LE SONORE COMME VERTIGE

QUATRIÈME CONVERSATION, AVEC PASCAL MOUNEYRES

*Entre Frontignan, Paris et Maraussan,
le 23 décembre 2022*



Un lieu, plusieurs réels

[Pascal] — Je voudrais partir de la question de l'espace, qui me semble très importante dans votre travail⁴⁴. Il y a un rapport au lieu et au réel qui n'est pas indifférent dans votre production sonore. Je pense à *l'Estanco d'écoute*, que j'ai vu au marché de Montreuil, à *À l'Ombre des Ondes* au moment de la sieste, aux divers projets, comme lorsque vous montriez chez l'habitant lors de *La façade de Nagrala*, cette performance où le public était installé devant une façade, etc. Beaucoup de vos prestations cherchent à s'inscrire dans un lieu très défini.

44. On peut se rappeler que la toute première question que Jérémie Scheidler avait posée à J.-Kristoff et Carole mettait en tension récit et cartographie : si l'on peut dire que le thème du récit « a lancé » la troisième conversation, la question de l'espace, quant à elle, donne ici son *la* à notre dialogue.

[J-Kristoff] — Tu penses au lieu dans son sens « architectural » ?

[Pascal] — Oui : l'inscription de votre travail dans un lieu, son rapport avec le réel. Je me souviens par exemple de vos séances d'écoute au casque installées en extérieur, à côté d'un étang, dans le domaine de la Cour Roland, à Vélizy. C'était un parc que vous aviez détourné de son identité familiale et paisible, pour le rendre singulièrement actif pour les cerveaux, presque dérangeant, inquiétant.

[Carole] — Il faut distinguer deux choses : le lieu comme entité architecturale et sociale, et le « réel », tout ce qui est, tout ce qui se passe là, comme autre partenaire. Et c'est le rapport entre les deux qu'il est intéressant de décaler, de mettre en jeu. Le réel, il nous questionne, nous intrigue, mais on essaie toujours de le détourner et de le transformer. Dans nos performances, par exemple, on joue beaucoup du décalage entre le « réel », ce qui est présent dans l'espace, par exemple un buisson, et un réel sonore, por-

teur d'onirisme du fait de son utilisation décalée. On va aller vers ce buisson et « percher » (c'est-à-dire tendre le micro) ce qui pourrait être derrière, mais qui en fait n'y est pas : une mer, un match de football, une conversation en langue étrangère... Toujours, il y a cette idée de partir du lieu, de son architecture, de son être-là, et puis de lui faire parler d'un monde autre, ce décalage est fantaisiste et ouvre l'imaginaire, c'est le fruit de notre technicité d'abord — ici je me souviens de *De la grammatologie* de Derrida, de cette philosophie qui met à distance la présence par le différé : en effet, c'est parce qu'on peut avoir une perche-cinéma que l'on peut jouer à flouter et déconstruire le réel, et la plupart de nos pièces écrites pour l'espace public jouent de ce trouble.

[J-Kristoff] — Carole fait référence à une forme jouée en extérieur *Nagrata voleur de son*, avec deux complices : un danseur, Christian Deric, et une danseuse, Mireille Nell. C'est pour ce projet que l'on a conçu notre dispositif d'écoute au casque, en 2005. On arrivait dans un lieu toujours différent, avec un canevas et un réservoir de sons et d'habitudes, et à partir de là, on n'était qu'en impro (nous n'étions donc pas dans un « tout impro » comme on en parle habituellement). Carole, Mireille et Christian arrivaient avec des perches, « piquaient » les sons. Il y avait réellement ce que le micro captait, les auditeurs pouvaient le voir et l'entendre. Et aussi des *fakes*. Si l'une d'elle perchait ce qui se passe derrière un buisson ou un mur, moi, qui étais caché, j'envoyais mes sons enregistrés. Il peut y avoir des abeilles ou un chien derrière le buisson ou derrière le mur. Mais aussi la mer, ou un marché à Bamako. Dit autrement, il pouvait y avoir des choses réalistes — même s'il n'y avait pas réellement de chien, ça restait plausible — et des choses totalement impossibles, comme la mer en plein Cantal. Une fois que le code : « le micro capte le son » est établi, on peut faire croire qu'il capte le son alors qu'en fait, c'est un autre son qui est envoyé et que l'auditeur entend. Ce dispositif d'écoute au casque dans un lieu réel (en opposition à la boîte noire du théâtre), nous l'avons vraiment exploré comme un « dispositif pour créer de l'illusion ». Si la magie est le « détournement du réel dans le réel », alors le casque est vraiment notre arme magique. À la nuance près que le « truc » est connu de toustes. Et plus tard, quand elles passaient à l'intérieur de la maison devant laquelle on jouait, tout de-

venait possible : une salle de jeu de casino, des monstres, une ville imaginaire... C'est la porte d'entrée vers le merveilleux ! On pense évidemment à *Alice au pays des merveilles*. Tout cela nous vient du bruitage au cinéma, l'idée de faire du vrai avec du faux en assumant complètement qu'on crée un impossible⁴⁵.

Tout en parlant, je me souviens que dans ma jeunesse, j'ai eu l'occasion de rencontrer Alexandre Trauner. Il venait de terminer les décors pour le film *Subway*. En parlant de ce qu'il avait fait pour ce film, il disait : « le personnage est dans le métro, il passe une porte, et ce qu'il y a derrière ? Tout est possible. On ne sait pas ce qu'il y a derrière, on ne l'a jamais vu. » Je crois que cela a dû me marquer.

Sortir de la salle de concert

[J-Kristoff] — Le lieu où se passe l'action, ou le concert, n'est du tout pas neutre. On ne se dit pas : « On va reproduire un spectacle de salle en salle... » Parfois, c'est vrai, un spectacle doit tourner, et on est dans cette économie où l'on est bien obligés de recourir à des formes qui peuvent se reproduire. Mais c'est important pour nous de savoir où on joue, et je crois que ça vient du concert acousmatique, où on place des haut-parleurs un peu partout, en cherchant des espaces, des phénomènes sonores intéressants, des relations entre les sources sonores, ce qui pose forcément la question de la place du public. Quand on va dans un concert « frontal », où il y a une façade de haut-parleurs de chaque côté de la scène, la meilleure place pour le son, c'est... la console du sonorisateur ! Au centre, un peu éloigné... En Occident, on est un peu tous issus de ça, du théâtre à l'italienne et de sa « bonne » place, celle du prince au premier balcon (précisément, c'est ce qu'on appelle la corbeille), pour voir la perspective. (D'ailleurs, les metteurs et metteuses en scène pendant les répétitions s'installent souvent derrière leur table de notes, au centre au tiers de la salle, et n'en bougent que rarement.) C'est un peu dommage pour tous les autres gens placés sur les côtés, tout devant, au fond, ou au second balcon. Même s'ils ont payé un peu moins cher leur place,

⁴⁵ Cette question du rapport au cinéma est déjà présente dans la troisième conversation, « Glisser, dit-elle. Anthropologie-rêve », *supra*, p.54sq.

est-ce que cela compense le fait qu'ils n'ont pas vraiment vu le spectacle tel qu'il était imaginé par ses créateurs ?

Dans *La Bohemia electrónica... nunca duerme*, avec le scénographe Daniel Fayet, nous avons conçu un dispositif tri-frontal : ceux qui sont « devant » voient certaines choses ; il y a peut-être des choses que ceux qui sont sur le côté ne voient pas, mais il y a d'autres actions que seuls eux voient. On part de l'idée qu'il n'y a pas de place privilégiée, que tout le monde ne verra ou n'entendra pas totalement la même chose, mais que toutes les places sont intéressantes. Je pense aussi à la Variation 5 du *Petit bruit d'à côté du cœur du monde*, ou à un projet avec le collectif Ishtar, 360°, où le public était à l'intérieur d'un cercle, installé comme sur une piste de cirque et entouré par les instrumentistes et les enceintes.

Du coup, cela devient intéressant de jouer hors de la scène, où même hors de la salle de concert : les lieux plus insolites au niveau architectural sont plus fertiles, on peut avoir une réflexion acoustique dans un couloir, une cavité, etc. Et cela nous attire. C'est ce qu'on a fait avec *La Pièce*, un trio avec le clarinettiste Xavier Charles : on investit l'espace architectural du lieu, on essaye de le faire sonner. Il y a également le fait de jouer dans l'espace public. En travaillant avec d'autres compagnies, on a tourné dans le milieu des arts de la rue dans les années 90. En festival, je pouvais voir d'autres spectacles. Ça a été un choc pour moi de voir tous ces possibles, il y avait des compagnies qui ont vraiment fait des choses de fous ! On a eu aussi envie d'aller dans ces possibles, et c'est comme ça qu'on s'est retrouvé à vendre de l'écoute de sons de marché sur des marchés, avec *l'Estanco d'écoute*, à faire *À l'ombre des ondes* à l'extérieur, *Nagralla, voleurs de sons*, la *Façade de nagralla* — c'est à cette proposition que tu faisais référence, Pascal : les gens sont dehors, devant une façade, nous, sommes dans une maison où l'on fait entendre la vie possible en son sein. On joue à l'intérieur pour l'extérieur. Beaucoup de sons bien sûr, mais aussi des actions plus visuelles, on crée des scènes imaginaires qui peuvent se passer derrière la fenêtre, des actions visibles aux fenêtres, même devant le bâtiment... et puis la maison s'emballe !

Là encore, le réel participe de notre forme. À Strasbourg, nous avons installé un micro dans la cage d'escalier, avec l'idée que peut-être nous irions y faire des choses (parce que l'acoustique est singulière). Nous jouions au premier

étage, mais des gens venaient à une fête chez les voisins du deuxième. Le public dans la rue les voyait entrer dans l'immeuble, puis les entendait dans l'escalier. La scène où les bouteilles apportées pour la fête se sont cassées dans l'escalier (ce qui a donné suite à une belle dispute entre ces invités) était vraiment très bonne... mais nous n'y sommes pour rien, et nous ne l'aurions même pas imaginée ! Mais nous avons su en profiter, et rebondir.

Le lieu, un instrument essentiel

[Carole] — On joue des possibilités d'enregistrer et de zoomer le réel, de le faire entendre, mais en inventant toujours une espèce de détournement de cet acte. On est un peu des *field recorders* surréalistes ! Je m'explique⁴⁶...

On n'est pas des audio-naturalistes, ça ne nous intéresse pas de faire entendre le réel tel qu'il est, d'être dans une poétique de la transparence technologique. Ce qui nous intéresse, c'est de manipuler et d'ouvrir des espaces imaginaires à l'intérieur de la structure de ce réel — car, si c'est quand même de là qu'on part, ce réel, ensuite on l'ouvre comme une orange, et à l'intérieur, on convoque des possibles, potentiellement présents dans celui-ci, et qui pourraient venir le troubler, le traduire. De l'émotion surgit souvent de ce trouble.

Cette exploration d'une architecture, c'est ce que j'ai fait très longuement avec une pièce en particulier, *L'Étonnement sonore*⁴⁷, un objet transversal entre musique, philosophie, chorégraphie, et art plastique. Clara Cornil, chorégraphe, danse en manipulant un haut-parleur duquel sortent des paroles de femmes, les paroles sont projetées sur les surfaces de l'architecture, elles révèlent et transforment le lieu dans un même geste poétique.

Je prends un autre exemple : quand je travaille avec un instrument comme les microphones⁴⁸, je me dis : « Eh bien, j'y vais, je redessine sonorement le lieu avec les micros ! »

46. Cette ligne de réflexion sur le field-recording court au moins depuis la troisième conversation, « Glisser, dit-elle. Anthropologie-rêve », *supra*, p.54sq.

47. Cf. <http://carolerieussec.kristoff-k-roll.net/pensees>.

48. Microphones dont Carole a déjà parlé dans la troisième conversation, « Geste, lecture géographique d'une matière », *supra*, p.56sq.

* Cela reprend une remarque de Pierre notée dans la discussion en marge, durant les premières minutes de la visioconférence :

« Vous portez le possible d'un autre devenir pour le réel que vous recueillez : vous le transformez en monde. Il y a différentes qualités de réel, d'espace : l'espace onirique, l'espace des langues, etc. Cela forme autant de lignes de déviance par rapport à la réalité, ici et là, où on fait rencontre. Une rencontre est immédiatement, à la fois, connivence et disparité : toute rencontre est un événement. Chacune a sa propre « ligne de fuite », son propre monde se met en branle : toute rencontre est un avènement. Et tous ces mondes, dans « l'espace de cette rencontre », c'est-à-dire dans son moment, coexistent. — À quelles conditions est-ce qu'ils s'entrelacent ? Vos objets portent l'espace, ce sont autant d'êtres, de qualités de présence. Un seul son porte en lui tout son univers, dès son écoute. Dans l'espace d'une rencontre, d'une performance, il n'y a que des coprésences qui viennent déployer le son, ses passages au travers des différents lieux et des différents ressentis. Et ce passage, c'est ce qui fait que le son accède à une dimension fondamentale : il fait sens. Il y a chez vous comme un matérialisme onirique : le rêve est votre matière. Sans un tel lieu, votre matérialisme politique régresserait à un matérialisme positiviste, l'art n'en serait alors qu'une « illustration » ou un « bras armé », vous vous feriez les défenseurs d'une cause, alors qu'au contraire, dans l'inconnu du lieu que vous faites naître, celui de la vraie rencontre, incalculable, que vous rendez accessible, ça devient une autre modalité d'être au monde. Un mode singulier qui ne s'oppose pas forcément à votre matérialisme politique, mais qui fait que chaque mode apporte à l'autre, le cabosse, l'aide à ne pas se figer, soit dans une esthétique « pure », soit dans une idéologie « plus convenable ».

Jefais entendre les granulations, les aspérités de l'architecture et aussi les différents matériaux utilisés, béton, bois, carrelage... Le lieu me renvoie du jeu. C'est vraiment un partenaire physique et poétique, j'aime cela, jouer du lieu lui-même, et inviter les gens à venir jouer avec moi. J'ai conçu comme cela des *Partitions pour microphones*. C'est à la fois complètement réaliste comme proposition, puisque le lieu engendre un ensemble de timbres que révèlent les microphones, et en même temps la posture et les actions des joueurs et joueuses sont surréalistes : passer le micro sur les murs, frapper le sol avec ces mêmes micros, ou balancer les micros pour qu'ils frottent l'air, ce qui crée des basses fréquences que nous tâchons de faire évoluer rythmiquement. C'est un geste qui « ne se fait pas » : ça peut passer pour une imposture, de prendre un micro pour frotter sur des surfaces, c'est un geste non répertorié, voire tabou. Mais en même temps, le geste tout simple d'aller caresser les surfaces avec un outil plutôt conçu pour sonoriser la voix (ce sont des micros dynamiques, plutôt fait pour cela, très bas de gamme), ça fait naître beaucoup de « musique » (c'est-à-dire que le lieu produit une organisation timbrale inédite). J'adore aussi que ces lieux croissent soudain de façon énorme grâce à ce geste collectif. Ça dessine un tout autre endroit...

[Pascal] — Il y a prise de possession d'un lieu, qui est ensuite transfiguré. Soit ce lieu devient directement un producteur de sons, comme quand tu frottes un mur avec le micro, soit il devient une sorte de diffuseur de ce que vous produisez, que ce soit le buisson, ou la paroi derrière laquelle vous jouez. Mais il y a quand même une transfiguration du lieu dont l'identité est modifiée. Il acquiert du coup une vie autonome, *inédite*, au sens propre, qu'il ne retrouvera sûrement plus après votre départ. Vous transfigurez le lieu et le réel de ce lieu-là, en faisant de lui un instrument sonore et d'écoute auquel il n'était pas destiné. C'est là où se loge le travail artistique de votre duo...

[J-Kristoff] — Je confirme ! C'est très important pour moi, quand nous faisons une création, de me projeter là où elle aura lieu. Par exemple, si on doit jouer au festival *Musique Action*, eh bien, lorsque nous nous préparons dans le studio, j'imagine la salle... Un autre exemple : pour le *Portrait*

de *Daunik Lazro*, nous savions qu'il serait joué aux *Instants chavirés*, et je pense que le choix de placements des enceintes a été très lié au lieu. La pièce est octophonique, c'est-à-dire que les huit enceintes sont placées à des endroits précis, qu'il a fallu décider en amont du concert. La composition de l'espace s'est faite en studio, en fonction de ces placements. .

Évidemment, dans la réalité du métier, bien souvent on découvre le lieu en arrivant, avec d'autres complices et donc d'autres media qui participent, et on sait s'adapter. Nous ne sommes pas coincés, tout de même !

[Carole] — Le lieu est vraiment notre instrument.

*Brut, nu, neutre ou exubérant ?
Jubilation du son*

[Pierre] — Tu dis : « On n'est pas naturalistes, dans le sens d'un beau son ». Il me vient un autre mot au sujet de votre rapport respectueux avec la fragilité : la « pauvreté » (comme on parle de l'Art pauvre)⁴⁹. Est-ce que la recherche de la nudité du son, ou de la nudité tout court, peut vous correspondre ? Et je ne parle pas de « nudité » parce que votre amie danse nue : ça peut avoir quelque chose à voir, mais quant à moi, je n'entends pas ce terme de façon illustrative. On pourrait dire que votre art n'est pas « réaliste », c'est le moins que l'on puisse dire, mais d'une certaine façon, vous n'êtes pas non plus surréalistes : vous êtes... *réalistes* (j'invente !), vous entretenez une fidélité non mimétique au réel, comme l'est le travail du rêve*.

[Carole] — Je ne suis pas sûre qu'on soit tous les deux sur le même endroit en ce qui concerne la pauvreté. Par exemple, la *pièce pour microphones*, c'est effectivement très nu, parce qu'il n'y a rien en dehors des microphones et du lieu. C'est vraiment une esthétique de la pauvreté.

49. Cette question est la reprise d'un moment de la deuxième conversation, « Dramaturgie concrète, sculpture sonore, écoutes plurielles », *supra*, p.38sq.

Mais le reste du temps, en duo, je pense qu'on est dans une effervescence sonore, une joie de la sonorité. Le fait d'être deux nous permet d'être dans cette effervescence de la conversation, notamment autour de la « génération » du son. Une espèce de folie arrive souvent, où l'un entraîne l'autre dans une sorte de « coloriage », ou plutôt de traduction simultanée. Quand on est sur cette invention à deux du son *in situ*, la poétique est extrêmement baroque, on n'est pas du tout du côté de la nudité, on crée des volutes⁵⁰... il faut peut-être distinguer la poétique et le matériau ?

[J-Kristoff] — Effectivement. Au début où on manipulait les sons — je parle pour moi —, chaque son était hyper-travaillé, transformé. Avant même qu'il n'entre dans la composition, il avait été ralenti, accéléré, remixé, filtré, il n'y avait pas de prise de son « brute ». Plus ça va, plus mes éléments de composition et de réservoir à improvisation sont des prises de son brutes, peu travaillées, sauf, quand même, quelque filtrage ou léger montage, et surtout : le choix. Mais il y en a de plus en plus que je laisse telles quelles. Je pense qu'avec l'expérience, je suis plus en accord avec notre musicalité dès la prise de son.

En revanche, on a vraiment une écriture polyphonique, foisonnante, peut-être trop parfois (je parle surtout pour moi) : pas sûr qu'à la première écoute on nous suive... Nous, notre écoute suit facilement plusieurs voies à la fois (plusieurs voix, même, puisqu'on évolue dans de la polyphonie), on a cette gymnastique. Quoi qu'il en soit, nous avons un plaisir certain de l'orchestration.

[Carole] — Une jubilation.

[J-Kristoff] — On a un peu de mal à laisser un seul son très longtemps. Vite, plusieurs voix se répondent.

50. Cette réflexion reprend une ligne qui court dans les deux précédentes conversations, par exemple dans la deuxième, « Être deux, le vertige et l'enfantin », *supra*, p.41sq., « L'improvisation. Être deux dans une culture de l'Un », *supra*, 43sq., puis dans la troisième, « “Nos enfances se courent après dans l'imaginaire.” Archaïque, ou d'une certaine dés-intégration », *supra*, p.64sq., « Le deux, matrice à multiple », *supra*, p.66sq. et « À l'égard de l'autre, une séduction renversée, une écoute active », *supra*, p.71sq.

[Carole] — Mais ce qui est sûr, c'est qu'on se permet souvent de venir sur un plateau, par exemple pour un concert de musique improvisée, avec des matériaux très bruts. J'aime beaucoup avoir de grosses boules de papier et hop, je les mets sur le micro, et je les frotte tout doucement, cela donne un son blanc, surprenant, et l'œil du spectateur/trice se laisse enchanter par la forme et la couleur du papier. Ça, c'est des matériaux très bruts : du papier aluminium, des petites choses de la vie quotidienne, un vibreur, des coquillages, des ressorts, des bouts de bois... nous avons une grande palette de sonorités et d'objets « non répertoriés ». Ça ne nous dérange pas d'avoir des gestes un peu bruts sur des objets simples comme ça, tout en étant avec des gens qui jouent sur des dispositifs extrêmement sophistiqués, comme le piano, le saxophone, la contrebasse. Ce contraste, arriver avec pratiquement rien de « connu » dans les mains et conversation avec des instruments « classiques » pour engendrer des espaces improbables, ça nous plaît beaucoup. C'était très fort dans *La Pièce*, le trio avec le clarinettiste Xavier Charles.

[Pascal] — Tout dépend de ce que tu veux dire par la nudité du son : un son qui n'est pas travaillé ? Un son diffusé de manière simple ?

[Carole] — Un son neutre.

[Pierre] — Pour moi, « nudité du son » ne désigne pas l'idéal d'un seul son qui ne bouge plus. C'est plutôt l'idée d'ôter toutes les pellicules de catégories pré-pensées dans lesquelles on va l'entendre, pour lui redonner la possibilité de repartir dans toutes les directions convoquées au moment où il est entendu. D'où l'importance de cet instant de la rencontre, de sa scène, et surtout de sa « fabrique », qui est très exactement ce que vous êtes en train de décrire. L'importance que vous accordez aux objets, cela joue aussi dans cette logique : comment ça se modèle, comment ça se travaille ?

[J-Kristoff] — « Nudité »... Je prends le cas de l'impro : dans le jazz, c'est codifié, à un moment y'a un solo de saxophone, il se tient devant et les autres font la rythmique. Ça ne veut pas dire que le batteur, dans le jazz intéressant, n'a pas un jeu de valeur, qu'il est juste là derrière pour tenir le rythme, il conversation, son jeu est passionnant, mais il y a des fonctions : la rythmique, le soliste, l'harmonique, etc. Dans l'impro totale telle qu'on la pratique, ces fonctions peuvent exister, il peut y avoir quelqu'un à un moment donné qui sera plutôt soliste, et les autres plutôt l'orchestre ; mais instantanément, les rôles peuvent complètement changer. Par exemple, je manipule un objet, même limité dans ses possibles (ou un son fixé que je manipule aussi), et tout d'un coup tout la musique se retourne et je me retrouve « soliste », et je dois jouer avec ce processus mis en route. Je prends ces exemples simples, mais de toute façon ces relations d'écriture sont totalement explosées dans les musiques contemporaines.

Ça rejoint peut-être cette idée de nudité des fonctions : un même son peut changer de fonction dans l'écriture. En effet, on ne classe pas nos sons comme « orchestration, soliste, contre-point », ils n'ont aucune fonction attitrée, fixe : ils sont là et selon ce qui se passe et ce qui se joue avec, ils peuvent avoir des rôles très différents, si tant est qu'on puisse parler de « rôle ».

Il n'y a pas de son en soi

[Pascal] — Je repensais à un moment dans notre histoire, qui résume votre parcours. La première performance à laquelle j'ai assisté a eu lieu dans une salle aux Instants chavirés, dans une posture classique de l'électro-acoustique et de la musique concrète : avec des tables de mixage à l'intérieur d'une salle. Après, tout au long des décennies qui ont suivi [*rigolade !*], vous avez souvent choisi des lieux plus singuliers, originaux. Ces décentrement marquent votre volonté de décloisonner le son, de ne pas en faire une matière univoque, de l'ouvrir et de le confronter à nombre d'autres espaces et d'autres modes de diffusion. Cette relation au lieu peut résumer, ou symboliser, votre recherche esthétique.

[Carole] — Je reviens à notre performance au marché de Montreuil (*l'Estanco d'écoute*), c'est une pièce qui était intéressante par rapport au lieu. On se met dans un marché, et on propose aux gens de venir écouter des sons de marchés enregistrés dans d'autres pays du monde. Il y a quand même dans cette posture-là quelque chose d'assez intrigant, et qui résume pas mal notre poétique. Nous-mêmes, on se met dans une posture particulière où on est comme des marchands, ça alimente la discussion avec les passant-es, notre façon d'être, le jeu entre nous et avec la « présentation » des prises de sons des marchés du monde. La liste des sons que les gens pouvaient écouter dans notre estanco était écrite sur un grand tableau noir comme le sont les différents « produits » d'un-e maraîcher-e.

On propose des écoutes en travaillant la modalité de réception de la proposition. Les gens qui venaient écouter ces sons à l'intérieur du marché où il y avait déjà les sons du marché, on les conduisait finalement dans une intimité, grâce au casque, avec des ailleurs du monde, l'écoute devenait complexe, en strates. Oui, à ce moment-là, il y avait du lieu, du lieu mis en abyme... On pense aussi, bien sûr, au processus de déterritorialisation de Deleuze et Guattari.

[Pascal] — C'est un peu ce que je voulais évoquer quand je disais que vous l'aviez transfiguré.

[Carole] — Pour moi, « transfigurer », c'est un peu religieux... Mais peut-être que je me trompe.

[Pascal] — Pas pour moi, non ! Ce lieu n'était pas le même avant votre arrivée, vous lui avez donné une autre profondeur, une autre résonance pendant quelques minutes, ou quelques heures, voilà tout. En diffusant des sons d'un autre continent, vous importez une autre dimension, vous créez un décalage qui donne comme une mise en abyme, quelque chose de littéralement inouï : ces sons-là n'ont jamais été entendus ici, alors qu'il y en existe nombre d'équivalents et de ressemblants là-bas.

[J-Kristoff] — On peut même aller encore plus loin. Le son de marché qu'on écoute chez soi, sur le haut-parleur, et celui qu'on écoute sur le marché de Montreuil, ce n'est déjà plus le même. Pour nous, il n'y a pas de son en soi : c'est un son dans ce qui sort de ce haut-parleur. Par exemple, Pierre, tu avais vu, il y a quelques années, à Amiens, *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès⁵¹, une pièce de théâtre sur laquelle je faisais la musique : j'avais pensé un dispositif avec majoritairement des guirlandes de tout petits haut-parleurs, genre haut-parleurs pour jouets ou gadgets électroniques. Je n'étais pas en totale impro, mais j'étais très libre — ce qui n'est pas si courant au théâtre. J'envoyais des sons que par ailleurs je connaissais bien pour les avoir entendus et réentendus en studio. Eh bien, là, tellement coloré par ces haut-parleurs très spécifiques, et dans cet espace du plateau de théâtre, avec cette grande distance entre ces sources et le public, ils sortaient complètement transformés. C'étaient d'autres sons.

Allons plus loin encore : c'est dans quelle pièce que tu l'écoutes ? Dans un théâtre, sur un marché, au casque, etc. ? C'est chaque fois un autre son, parce que c'est une autre relation à l'écoute. On tente de prendre en compte cette interaction avec l'espace réel. Si on veut faire entendre quelqu'un qui marche, on met des bruits de pas ; or ces pas qui traversent un plateau par exemple (c'est la prise de son, le tournage sonore que l'on a), l'auditeur ne leur trouve pas la même couleur, ne leur donne pas la même signification s'il est face à un plateau de théâtre, installé dans un hall de gare, ou dans la garrigue la nuit.

Cela revient à la question du lieu-théâtre. Bien qu'il ne le soit pas (cette neutralité est un leurre), il cherche à être neutre pour accueillir les imaginaires des différents spectacles de la saison. Et nous, nous affectionnons les lieux non-neutres.

51. Mise en scène de Christophe Laparra, du Théâtre de Paille (2012-2013).

Un spectacle sans scène⁵², le regard

[Carole] — C'est un peu par défaut qu'on va dans les salles de spectacle. Et si on y va, alors on y réfléchit vraiment. On se demande : qu'est-ce que le spectacle, qu'est-ce qu'être vu-e ? Et à ce moment-là, on travaille cet être-vu-e d'une façon précise. Ce n'est pas du tout neutre : on vient de l'acoustique, et le fait d'être vu-e est quelque chose de phénoménal., car on peut s'en passer !

Faire un concert dans une salle de spectacle, pour nous, ce n'est pas « logique », on n'a pas besoin de scène. Du coup, si on est dans un théâtre, alors on n'y est pas simplement comme des musicien-es, mais comme des musicien-nes qui se donnent à voir. Et le fait d'être à cet endroit de la vision bouscule complètement notre façon de fabriquer nos sons. Quand on est à l'ombre du regard du public, on est un peu des enfants avec nos objets, nos prises de sons, on joue sans se soucier d'avoir l'air « virtuose », on tâtonne sur les sonorités, ça peut tomber, ne pas sonner. Dans une salle de spectacle, on fabrique un imaginaire, une poétique de la vision du sonore, qui vient déplier les sons. Petit à petit, c'est vrai, on s'est mis à conscientiser à fond ce regard du public. Le cinéma intervient dans notre façon d'imaginer le visuel de nos performances. Nous sommes très marqués par l'univers de David Lynch, et dans certaines pièces comme *La bohemía electrónica... nunca duerme*, la référence est claire.

Ce que l'on propose me fait parfois penser à la sculpture sociale de Joseph Beuys. Quand il dit : « Cela ne veut pas dire quelque chose, c'est quelque chose » : en tout cas, voilà ce qui me travaille...

[J-Kristoff] — Ce n'est peut-être pas pour rien que, depuis quelques temps, on travaille avec des scénographes qui pensent et fabriquent l'espace, en plus d'un décor, du mobilier. Ce n'est pas courant que des musiciens se posent la question : où vont s'installer les auditeuses quand elles entrent, comment on est invité ou pas à prendre possession de sa place... ? Nous avons joué au Palais de la Porte do-

52. Ce questionnement du rapport entre scène/spectacle et studio court dans les précédentes conversations, cf. en particulier, dans la deuxième, « “Nos enfances se courent après dans l'imaginaire.” Archaïque, ou d'une certaine dés-intégration », *supra*, p.64sq.

rée : ce lieu, c'est trente mètres de long sur trente mètres de large sur trente mètres de haut, avec des fresques aux murs. Et puis la semaine suivante, et c'était officiellement la même proposition, à la POP, une péniche : trois mètres sur dix, avec des hublots. C'est une tout autre circulation : comment les gens entrent dans ce lieu ? Pour Claude Régy, même la lumière de la salle d'entrée du public faisait déjà partie du spectacle, avant même que le comédien n'entre en scène. Pour nous c'est pareil, il n'y a pas encore de son, mais le moment où on entre dans la salle, surtout quand il n'y a pas de scène fait déjà partie du spectacle.

Et pour *Les musiques de cirque de monsieur Titou*, j'ai même créé « ma » salle : un micro-chapiteau pour dix personnes ! Un chapiteau qui ressemblait aux cabanes de mômes en tissus sous une table...

J'aime que la musique passe par mon corps

[Pascal] — En allant parfois vers le jeu, au sens presque théâtral, lorsque vous vous mettez en scène et créez des personnages, vous enrichissez la définition du musicien acousmatique ou électro-acoustique. J-Kristoff, tu as créé certains personnages lors de tes spectacles en solo, comme *L'Égaré* ou *Hommage à Edison* ; Carole, tu mets souvent un masque, ou même plusieurs masques comme dans *Far West*. C'est tout de même interloquant, on n'a pas l'habitude de voir ces figures dans le milieu de la musique électro-acoustique et acousmatique, où en général les musiciens ont tendance à disparaître, physiquement ou derrière leurs machines — derrière, en fait, la prévalence du son. À l'inverse des groupes de rock, qui ont tendance au contraire à se sur-montrer, à se survaloriser physiquement, voire à s'exhiber, quand on vient voir une performance électro-acoustique, en général, on se fiche de savoir à quoi ressemble le musicien, quel sera son comportement. L'écoute prime avant tout. Et vous, vous rebattez les cartes en jouant avec cette idée d'apparition-disparition-réapparition, bref de transformation, et notamment grâce au jeu théâtral. On pourrait citer *Ferrari 90 – Revisited*, et on l'a vu aussi à Saint-Nazaire, avec *When I'm Sixty-Four – Revisited*, quand vous avez joué les deux en simultané avec la chanson des Beatles : il

y avait clairement une mise en scène, deux personnages, ce qui n'est pas fréquent. C'est une de vos singularités.

[J-Kristoff] — On peut travailler à partir d'une chanson des Beatles, comme dans *When I'm Sixty-Four – Revisited*. Nous avons imaginé la séance d'enregistrement de ce morceau sans aucune tentation de se rapprocher d'un supposé réel, sauf par la voix de Geoff Emerick qui, via le micro d'ordre, vient couper les 64 prises. Un principe très formel, beckettien d'alternance entre les deux premières phrases de la chanson accompagnée à la guitare, et le remix de ce titre aux platines.

On peut le faire aussi avec les objets. Pour cette semaine anniversaire à l'Athénor, on a inséré une petite forme en quatre temps. Dans un premier temps, alternativement Carole et moi, face aux micros, nous listons des noms d'objets : « Dans ma valise il y a un tamis. Dans ma valise il y a un ours en bois qui joue du tambour. Dans ma valise il y a un fouet de cuisine... » On enregistre cette liste sur un magnétophone à bande. Puis vient une séquence vidéo où l'on est à Coney Island, à New York, et on nous voit sortir d'une valise ces mêmes objets qu'on a listés précédemment. Ce n'est pas totalement magique, mais dans cette petite valise, il en tient beaucoup ! Beaucoup plus que ce que l'on croit possible.

Devant cette projection vidéo, sous l'écran, nous jouons avec une très grande boucle de bande magnétique sur laquelle nous avons enregistré notre liste : Ralentis, accélérés, filtrages, à l'envers. On s'amuse, entourés de cette bande qui défile. On trouve des positions de corps exagérées qui agissent sur le défilement de la bande magnétique.

Et enfin, on apporte nos tables, on joue avec ces mêmes objets vus dans le film et qu'on a listés. C'est une façon, pas seulement de se mettre en scène, nous, mais de créer un parcours qui a du sens, qui se relance par rapport à ces objets, qui prend la forme de listes, d'images de cinéma, de scènes... C'était assez cocasse, avant d'arriver au moment du concert en lui-même.

[Carole] — Loufoque, même...

Mais, oui, on est des corps. J'aime bien l'idée que ma musique passe par mon corps. Ma musique n'est pas quelque chose de laquelle je m'absente. Au contraire. Dans l'histoire

du mouvement féministe, les femmes artistes ont pris possession de la scène par leur corps, par la performance, j'aime que l'on s'accroche à cette histoire.

[J-Kristoff] — Et pour toi, dans la variation 30 du *Petit Bruit...*, où on lit des textes dans le noir, nos corps sont présents, ou absents ?

[Carole] — Oui, même là, en prenant la parole en lisant nos textes, on est présents physiquement.

*Co-écriture*⁵³

[Carole] — On pense à la façon dont fonctionne un groupe de rock pour l'écriture... On en a discuté avec J-Kristoff, et je crois qu'on s'est positionné plus à cet endroit-là, dans notre co-écriture. Dans la plupart des groupes, la co-écriture, c'est tout à fait normal : pas d'autres alternatives pour que la musique se fasse. Dans la musique électro-acoustique, la norme vient de l'institution : et l'institution, c'est l'artiste qui fabrique seul-e, dans sa tour d'ivoire. Nous, on s'est décalé-e, on s'est plutôt mis-e dans une posture « de rockeur, rockeuse » par la fabrication à deux ; ensuite, il y a effectivement ce jeu un peu « show », dont tu parles Pascal, en tout cas lié à l'image, qui fait effectivement partie de notre poétique. Très critiques de la société du spectacle, nous aimons jouer avec nos moyens de production, non-capitalistes, à produire des images issues du sonore, et notamment des images de nos corps en jeu.

Je me disais que ce serait intéressant, en préparant ces entretiens, de discuter de cela ; et là, je crois qu'on y est. Qu'est-ce que c'est la co-écriture ? Pour nous, c'est peut-être rien d'autre que de s'être déplacé-e dans un autre monde,

qui est peut-être celui du rock ou de la musique de tradition populaire, mais surtout le fait que l'on fabrique à deux sans que ce soit un problème. Cela nous marginalise dans le monde électroacoustique, et dans le monde de l'art occidental en général. Et puis, on n'a pas tellement de modèles de co-écriture, comme je l'ai dit dans un autre entretien, et ça manque. Quand on a élaboré nos partitions pour l'ensemble Dedalus, dans la *Grande Suite à l'Ombre des Ondes*, Didier Aschour était surpris de constater que nous pouvions nous mélanger dans la composition écrite, une proposition venait de l'un-e, puis allait à l'autre, et la partition finale portait effectivement trace de nos quatre mains. Cela me questionne. Pourquoi n'apprend-on jamais cela aux enfants ?

[Pierre] — Notre discussion renferme beaucoup d'échos... Dans les entretiens qu'on a menés, vous avez beaucoup parlé de cette co-écriture. Elle est très importante parce qu'elle rejoint la question de votre duo, non pas comme un « deux » fétichisé, mais comme une sorte de matrice à ouvrir, à être-là. Dans « co-écriture », il faut entendre le co-engendrement de quelque chose en train de se créer, et qui serait l'écriture en elle-même. Vous êtes dans une déprise de l'écriture musicale au sens classique qui suppose une codification, etc. Vous menez la fonction d'inscription jusque dans des endroits et des logiques où justement il faut oublier l' « orthographe ». Vous avez sans doute une grammaire, un certain lexique, mais tout votre effort consiste, non pas à rejeter cela, mais à le mettre dans un coin d'oubli pour vous laisser libres d'être dans une coprésence avec autrui, avec le lieu, le réel : via du corps, via du rêve, ou même de la langue — mais alors, c'est la langue des autres, quand vous l'enregistrez vous raconter leurs vies et leurs rêves, et alors la langue porte une logique qui fait partie de leur être au monde. C'est cela, cette matière de la rencontre, et qu'en permanence vous relancez.

53. Cette question est sans doute l'un des fils directeurs de tous ces dialogues. Cf. *supra*, en particulier, dans la première conversation, dès « On ne voit plus la cause. Écriture, altérité, son », p.23sq., « Écrire, cabosser les codes. Blues, rêves, déplacements, histoires », p.27sq., « L'écriture », p.31sq. ; dans la deuxième conversation, « L'improvisation. Être deux dans une culture de l'Un », p.43sq. ; et dans la troisième, « Écriture à deux. *Ensilencement* », p.64sq.

Mondes sonores superposés
Porosité

[Pascal] — Il y a tout un jeu avec ces dimensions que vous travaillez, et peaufinez : le présent et l'absent, le visible et l'invisible, l'écoutable et ce qui est plus difficilement écoutable...

[Carole] — Oui, les frontières sont poreuses. Tu vois, par rapport aux « siestes sonores » — même si je n'aime pas ce terme parce qu'on n'est pas du tout à l'endroit de la sieste : disons dans ces « séances d'écoute au casque » —, le casque est un instrument extrêmement intéressant, parce qu'on peut proposer une écoute très précise, mais dans une porosité avec l'environnement. Le décalage sonore entre cet endroit où l'on a convié des gens, et ce qu'on fabrique à l'intérieur du casque, c'est ça qui nous électrise et qui génère une poétique « mixte » : le son de la vie quotidienne continue d'exister pendant que, nous, on fabrique un autre monde sonore.

[J-Kristoff] — Carole avait mené un travail à Villeneuve-le-Roi, une commune située au bout des pistes de l'aéroport d'Orly : *Femmes aux avions*. Lié à ce travail, un jour nous avons donné un concert de quatre heures : *7 Têtes trouées d'avion*. C'était un septet avec le guitariste Dominique Répécaud, le saxophoniste Jean-Luc Guionnet, le tromboniste Thierry Madiot, la performeuse Li Ping Ting, le preneur de son Jérôme Florenville et nous deux. On était dans une salle fermée, mais il y avait deux micros sur le toit, et des avions qui passaient toutes les cinq minutes. Le son des avions était diffusé dans la salle, et nous, on jouait, et régulièrement apparaissait ce son, assez fort, des avions. Évidemment, musicalement cela avait une grande incidence, une forme imposée presque.

[Carole] — On avait aussi joué en extérieur avec ce même groupe la veille, sous un kiosque à musique, avec ce même son des avions. Les prémices de la tempête de décembre (on

était en 1999 !) se sont invitées au concert, et cela a rendu ce concert hallucinant, historique.

J'avais aussi une autre envie, le nom en était : *La stéréo, le capital*, et l'idée était de jouer avec le son des voies rapides, de se mettre au bord d'une autoroute, de jouer avec le son de l'autoroute, être avec deux platinistes, Gilles Laval et moi, et jouer avec le son préenregistré de voitures que l'on manipule en direct. Ça n'a pas pu se faire, mais j'étais très excitée de me mettre au bord d'un périphérique et de créer une espèce de sculpture sonore en direct, retravailler cet environnement sonore que je trouve très beau, même si je sais que c'est aussi un son qui tue l'environnement. C'est une poétique industrielle...

[J-Kristoff] — Par rapport à une tradition, disons, « noble », balisée, qui remonte par exemple aux chants d'oiseaux de Messiaen, il y a quelque chose de distinct, qui repose dans la question toute simple : dans quel environnement est-ce qu'on se situe, que ce soit pour vivre ou pour créer ?

[Carole] — On part du lieu, or un lieu, c'est politique, c'est social. Jouer avec le son des voitures ou des avions, c'était un pari poétique et social. À Villeneuve-Le-Roi, j'ai passé du temps avec des femmes, j'étais souvent accompagnée de chercheuses en sciences sociales, j'essayais de voir comment ces femmes vivaient avec ce son quotidien du passage des avions, on est dans une banlieue où tu n'as pas le choix : la sonorité est imposée par l'industrie, et bien souvent il n'y a pas d'insonorisation correcte. Je les ai enregistrées alors qu'elles parlaient de cet environnement sonore, je leur ai aussi proposé de s'initier au montage sonore, et elles ont ainsi créé des autoportraits sonores. En résidence durant sept ans, j'ai pu expérimenter beaucoup de choses autour du paysage sonore, une chercheuse et amie, Anne Fave, est même proposer venue au service culturel une socianalyse. Ce qui nous intéresse, c'est d'aller questionner des endroits où le son n'est pas ce divertissement bourgeois d'une petite vacance pour l'oreille, des endroits où le son peut être heurtant, violent même. Ce n'est pas pour rien qu'on se met là, à tenter de poétiser ces endroits souvent déprimants, qui parlent crûment de l'écoute.

Le sonore comme singularité : de l'œuvre au langage

[Pierre] — Vous assertez avec force l'orientation politique, et même épistémologique, de votre travail : « Non, pour nous c'est politique, un son d'avion, et on ne veut pas refaire les énièmes jolis grillons », même si vous rappelez souvent l'importance qu'a eue dans votre parcours quelqu'un comme Luc Ferrari, dans sa simplicité même.

Mais on pourrait vous objecter que même si vous remplacez les oiseaux par des avions, vous utilisez malgré tout le même langage, et que vous vous contentez de le réorienter politiquement. Mais il n'y a pas que cela, bien sûr, dans votre démarche : je pense à l'alliage permanent entre votre humour et votre gravité, entre autres, quelque chose qui fait penser à certains duos, peut-être comme Dominique Abel et Fiona Gordon parfois, une sorte de Jacques Tati bizarre... Assurément, cela donne à votre univers une tonalité tout à fait particulière. Là, on évolue dans l'analyse de votre discours, dans ce qui fait la spécificité de votre style. Ce que vous dites, le ton même avec lequel vous le revendiquez, c'est précieux, car cela donne déjà une coloration de votre univers. C'est évident que vous avez une œuvre, et que l'on reconnaît de suite que c'est vous — ce « vous » étant lui-même multiple, on l'a déjà beaucoup dit : cela ne change pas fondamentalement la description de votre style, ça ne fait que la complexifier... Mais justement, on peut reconnaître, établir, ce qui fait la spécificité de votre œuvre, puis reconnaître le langage dans lequel vous la parlez, un langage qui vous intègre dans une histoire des genres musicaux... et puis c'est tout.

On aurait quoi, en sortant de cette analyse ? Ce qui fait votre particularité, dans le tableau général de la musique électro-acoustique ; mais la singularité de votre travail ne serait pas pour autant épinglée. La singularité, c'est le fait que votre travail est porteur de sa propre loi, irréductible aux lois générales, partagées avec d'autres — sans pour autant détruire ces dernières, dans une vision naïve de la *tabula rasa*. Ma question serait donc : quelle est la singularité de votre parole, qui fait qu'elle propose un infléchissement profond du langage électro-acoustique ? En quoi ce langage dont vous êtes nés ressort-il « pas le même » de votre parole ? En quoi votre

travail bouleverse le langage même du sonore ? Et avant tout, est-ce même le cas ?

Au fil de ces entretiens, dans la façon de décrire votre rapport au sonore, je sens qu'on tourne autour de ce qui fait que vous n'êtes pas seulement des gens qui avez été influencés par untel ou untel, et qui avez fait votre parole propre comme n'importe quel artiste digne de ce nom, mais en restant tout de même dans la lignée d'une certaine école électroacoustique, concrète. Vous ne vous contentez pas de produire un discours dont toute la structure serait déjà produite et repérable dans différents genres existants, quitte à y avoir renouvelé le lexique (les types de sons), ou infléchi l'orientation de son usage (dans son éthique, sa politique). J'ai l'impression que les gens avec qui nous avons ces conversations renvoient de vous un rapport au son, à la structuration du son en langage, vraiment inédite, au sens propre : pas entendue auparavant. Attention, quand je dis : « structuration en langage », je ne dis pas que vous êtes en train de transformer le son pour en faire une langue, avec sa grammaire, dans la volonté de codifier musicalement (ou même autrement) ce qu'est un son. Vous n'êtes pas des dogmatiques, mais vous rendez possible le fait que le sonore devienne une « sémiotique », pour le dire avec mes termes de sémiotique, c'est-à-dire une vie en tant que signes. Le son devient un signe vivant comme il ne l'avait jamais été auparavant, ou pas exactement ainsi. Non seulement parce que vous allez chercher d'autres sons, mais parce que ces sons, leur extranéité, transforme la façon d'exister des sons qu'on considérait « aller de soi », et révèle dans l'ensemble de votre langage déjà existant une étrangeté, un champ de possibles qui oblige à tout revoir, à tout réentendre. Je force un peu le trait en disant ça, et je ne veux pas du tout faire « fan club des Kristoff K.Roll », ou alors faire croire que vous auriez tout inventé, ce serait ridicule, mais je pense que là, apparaît l'exigence d'une théorisation de votre rapport au son. Enfin... même dire cela est inexact, car votre geste est nécessairement porteur de sa théorie, sinon, vous ne feriez pas la musique que vous faites. On sent que vos propos ne plaquent pas une rationalisation a posteriori sur votre pratique. Disons qu'il s'agirait d'extraire cette théorie à partir de votre pratique, ou plus précisément ce que, moi, j'aurais envie d'appeler votre « praxis », justement parce qu'il y a dans votre pratique une subjectivité, cette singularité dont je parlais, qui est porteuse de sa propre loi, une loi qui n'est pas déductible de toute la

musique qui vous précède, ou vous entoure, et dont d'ailleurs vous ne cherchez pas à nier tout ce que vous lui devez. Mais voilà, quelque chose reste farouchement irréductible à tout ce qui pourtant vous influence...

[J-Kristoff] — En fait, cette question, c'est précisément ce à quoi, nous, on n'arrive pas à répondre...

Le disque, la trace De la stéréo comme abstraction

[Pascal] — Pour avancer sur ce point, est-ce qu'on ne pourrait pas distinguer entre ce que vous donnez sur scène et ce que vous produisez sur disque ? Est-ce que le biais discographique permettrait de voir en quoi votre rapport au son en fait un langage qui aurait sa spécificité ? Vos disques sont forcément des temporalités arrêtées, mais, ajoutés, ils révèlent une continuité qui les relie. Ce n'est pas évident, parce qu'ils ne se ressemblent pas forcément les uns les autres, mais on rejoint peut-être la constitution d'un langage qui se déroulerait sur un temps long, au fil de certaines étapes qu'il vous appartiendrait de redéfinir ou de commenter...

[J-Kristoff] — Le disque, c'est encore un autre lieu. Quand on fait un disque, on sait qu'il va être écouté chez les gens. On les envisage bien installés devant deux haut-parleurs. Peut-être à tort : peut-être qu'ils l'écouteront sur les deux mauvaises enceintes de leur ordi, peut-être en mono... Malheureusement. Enfin, nous, l'auditeur idéal, on le projette comme ça : deux enceintes de qualité correcte. Et ça n'a rien à voir avec le concert. Les disques d'impro comme *La Pièce* ou le quintet *Actions soniques*, c'est quelque chose qui est fait pour cette écoute-là, pour cette temporalité de l'écoute (on n'est pas sur les mêmes durées). Et c'est vrai aussi pour les pièces acousmatiques : par exemple, *Le Petit Bruit d'à côté du cœur du monde* de la version disque n'a jamais été joué en concert. Il n'y a que *Corazón Road* qui fait exception, puisque c'est la réduction stéréo d'une pièce pour acousmonium (c'est-à-dire un orchestre de haut-parleurs).

Et on espère aussi qu'il sera réécouté.

[Carole] — Prendre cette question par l'écart entre les deux, l'écart entre le son d'une performance dans l'espace et le son pressé en stéréo pour le CD, c'est super intéressant, et je suis incapable d'y répondre...

[Pascal] — C'est donc une bonne question !

[Carole] — Poser les deux choses dans un écart... L'objet disque me pose beaucoup de questions, et me cause beaucoup de frustration. Le rapport au disque est culturel, c'est comme la trace d'un univers poétique qui s'inscrit dans un autre univers, l'univers du monde des disques, et j'ai bien du souci avec ces traces-là, parce que je trouve vraiment compliqué d'y faire entrer les données tellement sensorielles de l'espace vivant.

En même temps, j'ai toujours ce fantasme de faire un disque complètement pur, une écriture ou plutôt une épure électronique pour une stéréo parfaite... J'ai des fantasmes d'abstraction absolue. C'est peut-être une posture ou une quête philosophique, par moments ça m'habite... En fait, le disque, par la réduction qu'il provoque, se pose dans ce monde de l'abstraction, de l'écriture. C'est vraiment quelque chose qui m'interroge...

[J-Kristoff] — Pour moi, ce n'est pas *du tout* une trace. [*Rires de Carole.*] C'est un objet en tant que tel. Prochainement, on va sortir *world is a blues*. Cela sera un livre avec les textes et deux CD. Évidemment, il y a des passerelles énormes entre ce qu'on fait sur scène et le disque, mais on a ramené des petits moments phonographiques, tissé autrement la durée... Physiquement, l'objet ressemble d'ailleurs plus à un livre, même s'il y a deux disques dedans. Pour moi, ce sont vraiment des objets à part entière, pensés comme tels, autres que ce qui se passe sur le plateau avec du public.

[Pascal] — Mais que dit cet objet de différent de votre relation au son, de votre conception du son ? Est-ce le même rapport au son que ce que vous produisez en public ? Ce que signifie le son pour vous est quand même la question à

partir de quoi tout part, et cela rejoint les interrogations de Pierre : performer, ou faire un disque, est-ce une activité parallèle, ou est-on dans la même réflexion ?

[Carole] — C'est vrai qu'avec un disque, il y a un dépassement, voire un avalement du concret, le voyage est radical dans la réduction stéréo... Le disque, pour moi, est cet objet plus abstrait qui a sa dimension dans un espace « standardisé », culturel. Il propose un voyage du son vivant vers la géométrie d'une représentation réduite. Peut-être que tout l'apprentissage scolaire revient à ça : décharger le sensible pour arriver à l'abstraction. Et le modèle stéréo, c'est une abstraction. Ensuite, quand on fabrique un disque, on voyage avec notre poétique, notre univers, dans ce pays de la stéréo que l'on connaît bien, mais qui reste modulable par la composition en studio. Pour faire un disque, on cherche comment traduire. Là, dans ce transfert, ce serait intéressant de voir comment on conversation avec cette nouvelle dimension, ce qu'on invente à cet endroit-là. Il y a aussi une question historique : le disque est censé laisser une image, une trace de notre travail dans une histoire, ou des histoires, qui sont elles-mêmes des réductions plus ou moins officielles ou reconstruites de l'histoire réelle, ou plutôt des histoires...

[J-Kristoff] — Une grande partie du travail en studio se fait en stéréo, et vient le concert où l'on travaille en volume avec plusieurs « projecteurs » de son (haut-parleurs). Ce va-et-vient, on a appris à le connaître. Et on est bien obligé d'avoir assimilé ce va-et-vient car nous n'avons pas le luxe de travailler quotidiennement dans le lieu de concert. *world is a blues* est une sorte d'exception, nous l'avons envisagé pour des lieux aux dispositifs plus normés, il n'a pas été pensé exagérément pour l'espace de multidiffusion. Le concert, c'est l'espace de deux haut-parleurs stéréo, projeté en volume dans une salle de concert.

À l'opposé, il y a le cas des musiques multiphoniques où l'espace, l'occupation de l'espace, l'écriture des mouvements, des déplacements sont indissociables du reste. Là, il ne faut même pas imaginer un disque...

Et pour des compositions multiphoniques, il faut les composer directement dans le dispositif de haut-parleurs. C'est ce que j'ai fait récemment pour *Le Grand Concert* de l'or-

chestre de Marc Calas. J'avais comme contrainte la position et la qualité des haut-parleurs (gros, petits, etc.) que Marc avait déterminés. C'est aussi ce que fait au quotidien Jean-Marc Duchenne : son studio est une salle de projection multiphonique.

[Pierre] — Carole, c'est la première fois que je t'entends parler de cette volonté d'abstraction la plus pure possible, de cette géométrisation et de sa dimension poussée à l'extrême. J'entends cela presque au sens du style géométrique des Cyclades, qui peut sembler l'ultime effort de l'abstraction, alors que, tout au contraire, c'est l'une des plus vieilles formes artistiques que l'on connaisse, « archaïques » comme on dit. Mais l'archaïque, cela se joue par-delà une quelconque « évolution » : l'abstraction, c'est, disons, l'une des polarités, un extrême dans votre rapport entre performance et disque. Il me semble que ce que tu questionnes, à la limite, c'est l'essence même du langage, ou plutôt de l'écriture — car l'abstraction, dans le langage, elle vient par excellence du fait de l'écriture. Ce qui n'est pas sans lien avec le fait que, dans votre vocabulaire, qui vient de Schaeffer, « abstrait », cela désigne l'écriture musicale classique, par opposition à la musique concrète... Et je n'entends aucune contradiction dans ton idée avec ce que tu dis par ailleurs en permanence, à savoir qu'il y a toujours du corps...

*Dans l'écart, se tenir au plus proche
du lointain de l'autre*

[Pierre] — Il y a un mot qui me plaît tout particulièrement dans votre discussion, c'est *écart*. Une collègue me disait un jour qu'on peut penser des rapports entre deux choses en termes de différences, et alors cela signifie que c'est déjà figé : y'a le chien A, le chien B, et on peut voir la différence entre les deux chiens de faïence ; alors que dans l'écart, ce qui importe, c'est la relation, ce qu'il y a *entre*, le fait que ça varie, que ça bouge.

Ontologiquement, Carole, ce que tu affirmes, sans surprise, c'est un non-essentialisme⁵⁴. Vous êtes en permanence dans cette relation avec le sonore, avec le monde : pour vous, habiter le monde et en faire quelque chose, c'est résider dans cet écart-là. Vous faites varier les écarts en permanence, dans l'ambiance de vos concerts, ou de vos disques.

Il s'agit souvent de franchir cet écart par des fulgurances. C'est en tout cas ce qui est le plus « facile » à repérer. Certaines fois, l'écart nécessite d'être dans le demi-mot, c'est là par exemple la force de l'humour, ou du coq-à-l'âne, tandis que d'autres fois, ce sont les alliages de sons, vos performances avec d'autres musiciens, qui donnent des rencontres incongrues ou très « barrées ». Certaines fois cet écart se resserre et on se trouve dans une sorte d'immédiateté très proche avec ce monde, avec son étrangeté, mais sans volonté de l'annuler. Et d'autres fois, plus encore, on se laisse pénétrer par le monde.

Mais à d'autres moments, dans une orientation inverse, on vous sent plutôt dans un écart que vous allez faire jouer du côté du lointain, vous tenez les sons dans le lointain, vous en augmentez l'étrangeté, l'extranéité de façon physique, mais aussi sur le plan de leur présence signifiante, en respectant ce qu'il y a de lointain dans les présences que vous mettez là, en scène (ou en son, plutôt, quand il s'agit du disque — et encore, le disque lui aussi est un espace...). Préserver ce lointain dans la présence, c'est capital pour la respecter, pour l'accueillir vraiment.

Cette dialectique du lointain et du proche, vous la faites jouer sans cesse, et vous la portez à ses limites, mais dans la simplicité de votre quotidien. Ça ne sent pas la « formule », le truc fait pour « scotcher », et encore moins pour « cartonner »...

C'est Jean Oury, le psychiatre auquel je me réfère souvent, qui disait en gros que l'éthique, dans l'accueil du fou, consiste à savoir se tenir « au plus proche du lointain de l'autre ». Je ne veux pas « esthétiser » à partir de la psychiatrie, ça se serait indécent, mais là, on désigne, je crois, une

54. Au sujet du non-essentialisme des Kristoff K.Roll, et de leur matérialisme, cf. la deuxième conversation, « Dramaturgie concrète, sculpture sonore, écoutes plurielles », *supra*, p.38sq., et la troisième, « Glisser, dit-elle. Anthropologie-rêve », *supra*, p.54sq. et « Style de l'écart. Radicalité, gradualité, tendresse », *supra*, p.70sq. — ce dernier renvoi mettant d'ailleurs lui aussi en question la notion d'écart.

dimension qui n'est pas un plaquage, mais plutôt une couche anthropologique profonde, commune à un certain « habitat du monde », entre les artisans du psychique et les artisans du sonore. Ce lointain-là, cette « mise en folie » du rapport au monde, pour vous aussi ça compte, parce que c'est là que peut se mettre en place, ou plutôt se déployer autre chose que les versions très figées, trop cadencées, par exemple d'une certaine musique ou culture occidentales. Cet anti-essentialisme dont je parlais, c'est celui qu'on retrouve au fond de la psychiatrie d'un Oury, et de toute l'anthropologie qui la sous-tend — c'est un de ses amis, Jacques Schotte, qui parlait d' « anthropopsychiatrie » : une vraie psychiatrie, ça ne peut pas se réduire à une nosographie, à de la technique médicale ou neurologique, c'est plus profondément une écoute de l'existence, sinon ça rate non seulement ce qui fait le propre de la psychose (ou de la schizophrénie, ou de l'autisme), mais surtout, ça rate la dimension anthropologiquement fondamentale de la folie. C'est Francesc Tosquelles, le psychiatre catalan, qui disait que la folie était constitutive de la condition humaine ; et qu'un psychotique, c'est un type qui a raté sa folie. Eh bien de la même façon, je dirais que, si on suit votre musique, il n'y a pas de musique sans une anthropologie sous-jacente. D'où découle, aussi, une certaine politique, et une certaine éthique. Pourquoi une éthique ? Parce que cela veut dire que, dans votre non-essentialisme, vous n'excluez pas de la communauté humaine la part véridable de folie ; et politiquement, votre geste consiste à extraire au maximum l'effet pervers et accusateur des étiquetages et des stigmatisations.

J'élucubre peut-être, mais je pense que ce rapprochement entre la psychothérapie institutionnelle et vous a au moins une raison d'être : votre lecture de Glissant, et de l'œuvre de Deleuze et Guattari, elle vous plonge de fait dans l'origine décisive, c'est-à-dire la praxis de Guattari à La Borde : sans ce point de départ, jamais *L'Anti-Œdipe* et *Mille Plateaux* n'auraient pu émettre les thèses dans lesquelles vous vous reconnaissez.

Cela me fait venir à ce que tu nous disais au sujet de votre duo, Carole, dans notre entretien du mercredi midi avec Jérémie à Saint-Nazaire⁵⁵. La notion d'écart me semble faire totalement écho à la dimension matricielle du duo, qui

55. Cf. la deuxième conversation, à partir de « L'improvisation. Être deux dans une culture de l'Un », *supra*, p.43sq, et dans la troisième, « Le deux, matrice à multiple », *supra*, p.66sq., entre autres.

pour vous est un dispositif, un agencement qui est là pour rendre possible tout le reste. Pour vous, le deux est la figure première de l'écart : pas de la différence au sens où je l'entends ici (et encore moins de la fusion ni du collage), mais de l'écart possible qui permet qu'il y ait ce jeu du rapprochement et de l'éloignement. Ce jeu, il est fondé sur le plan esthétique, éthique, mais aussi affectif : chez vous, il y a une dimension de connivence et d'étrangeté, le respect *aimant* de l'altérité. C'est comme une sorte d'aune qui vous aide à expérimenter et repérer d'autres écarts, que vous partagez, ou pas, etc.

Fragilité et radicalité *Une certaine chaleur*

[Pierre] — Je suis quelqu'un qui vous doit d'être venu à cette écoute du son. Sans vous, je n'aurais aimé que la musique, pas forcément le sonore. Or dans la sphère de la musique, vous avez bien dit en quoi vous n'étiez ni un groupe de rock, ni un groupe de jazz. D'ailleurs, j'ai été surpris de la façon dont, dans une autre conversation, je vous ai découverts bien plus virulents vis-à-vis du jazz que vis-à-vis du rock...

[Carole] — Oui, c'est vrai !

[Pierre] — Dans les groupes rock, le mouvement dont je vous rapprocherais, c'est le punk, parce qu'il y a cette tombée des différences statutaires, les plus évidentes étant celle qui met une barrière entre la scène et le public, mais aussi, en profondeur, celle qui se tient entre la noblesse du musical et le *vulgus* du sonore, voire du bruit. Il y a chez vous ce côté « Art pauvre » — et je trouve que sur ce registre, vous allez par exemple bien plus loin, ou plus profond, que quelqu'un que par ailleurs j'aime énormément, Pascal Comelade, ou même que les gens autour de lui, moins connus, mais encore plus déglingués et poétiques.

[Tous les autres] — Nous aussi, on l'aime bien. C'est un super musicien.

[Pierre] — Quand je dis cela, ce n'est pas parce que vous seriez dit : « Bon, les autres sont allés jusque-là, alors nous, si on veut occuper notre place dans l'agenda des innovants, on va aller dans la case qui n'a pas encore été cochée. » Pas du genre bébé capricieux tout-puissant, « révolutionnaire pour faire chier père », comme disait Lacan, ou par narcissisme des petites différences et goût des excommunications, un peu à la Breton, quoi... Vous n'êtes pas des extrémistes, au sens où vous penseriez en termes d'aller « plus à l'extrême que les autres », vous êtes des radicaux : chez vous, ça part *de la racine*, la torsion est là tout naturellement. À la seule condition de préciser que quand je parle de « racine » concernant votre façon d'être, de créer et de penser, cela ne doit pas rabattre sur vous l'image de l'arbre au sens trop rigide d'un tronc et de ses branches, c'est-à-dire la pensée en arborescence qui est justement tout ce contre quoi, toi, par exemple, Carole, tu te bats dans ta réflexion féministe. Ce refus de la pensée hiérarchique, c'est ce qui fait que vous vous sentez proches d'Édouard Glissant, ou du rhizome de Deleuze et Guattari. Mais bien que je vous mette « côté punk », il y a malgré tout un lyrisme, une vision quasiment romantique, je dirais, de cette forme d'absolue immédiateté dans la présence au son. Et là encore, attention, pas du « romantisme » au sens « moi, mon cœur, mes entrailles », au sens où, si ça continue, après les blues, vous iriez faire des slows !

[Carole] — Bonne idée !

[J-Kristoff] — Pour un thé-dansant, pourquoi pas ?

[Pierre] — Les Stone et Charden de la musique électro-acoustique, quoi ! Non, évidemment, c'est pas ça : mais il y a revendication d'une subjectivité. Pas pour dire : « Ah ! regardez comme on est passionnés, et comme on saigne », mais une subjectivité comme un habitat dans le monde, un travail pour rendre le monde possiblement habitable dans la rencontre, par de la subjectivité. Pour vous, la subjectivité, c'est pas « J-Kristoff et Carole, couple électro-acoustique », ni « soyons ce sujet abstrait, cette surface qui pourrait accueillir toute la subjectivité de l'univers entier », puisque

politiquement, ce n'est pas votre ligne à vous. Ni universalisme, ni identitarisme. La subjectivité, dans votre monde, c'est une dimension, comme il y a d'autres dimensions : l'altérité, etc. Il y a plusieurs dimensions à l'œuvre, et il y a place pour une telle hétérogénéité dans votre musique. Pour moi, ça fait partie de son humour, de son humanité. La subjectivité, c'est une qualité de présence qui traverse tous les êtres coprésents, et un son est un être, un climat, des chèvres, des spectateurs, des sans-papiers...

Il y a des œuvres, comme tu disais Carole, que ce soit dans la musique concrète ou abstraite, liées à « l'institution ». Quand tu y vas pour l'écouter, tu mets un anorak tellement c'est froid, tellement ça se prend au sérieux. Là-dedans, on ne peut pas dire que la subjectivité y joue pour beaucoup. La virtuosité, sans doute. C'est une radicalité, elle est sans doute légitime, en tout cas elle fait tout pour être légitimée, mais ce n'est assurément pas la vôtre. Votre radicalité est une radicalité chaude, mais pas dans la confusion ni dans la fusion : dans une certaine tendresse, une acceptation de la fragilité, à condition de la travailler et de la faire croître dans sa force propre, souvent ignorée, voire méprisée. C'est pour cela que je parlais de langage au sujet de votre travail : au plus profond de l'immédiateté, de l'absolu de votre rapport au monde, vous mettez de la distinctivité, de la place pour « de l'autre », pour du « ça pourrait ne pas être pareil ». Mais pour accueillir du pas pareil, encore faut-il avoir ce langage, cette faculté de pouvoir accueillir ce *xenos*, le traduire sans le trahir, c'est-à-dire pouvoir le « parler » dans votre propre langage, tout en acceptant qu'en retour cette présence étrangère fasse courir le risque du cabossage à votre monde déjà formé : pour reprendre les mots de Glissant, le risque, en fait inévitable et fertile, de la créolisation. Et c'est en cela que je vois qu'il y a du langage dans votre parole, pas seulement du « discours ».

Mais on ne peut pas généraliser ce que je dis ici, car votre travail sonore ne se situe pas toujours sur ce registre, et il y a aussi des moments où vous ne cédez pas devant l'affrontement avec le réel politique, sa violence, vis-à-vis de laquelle vous déployez une contre-force. C'est par exemple toute la part proprement militante de vos actes, actes de création ou de vie — et alors, votre œuvre embraye à régime de discours social, selon une logique beaucoup plus adaptée au rapport de forces, mais pour le coup beaucoup moins branchée sur

le « vague » (au sens de la logique du vague de Peirce⁵⁶), qui caractérise votre œuvre quand elle embraye sur le régime des paroles dans leur fragilité.

[Pascal] — Cette altérité, cette place faite à l'autre, s'entend effectivement dans les disques ou les performances pour lesquels vous êtes partis sur d'autres continents et avez enregistré d'autres sources sonores, que vous nous ramenez et restituez. C'est ce qu'on a entendu à Saint-Nazaire lors de votre dernière performance. Il y a vraiment une ouverture « chaude » à l'autre, comme dit Pierre, dont vous vous nourrissez, et avec laquelle vous nourrissez votre public. Le contact que vous établissez n'est pas de l'abstraction pure, mais vraiment une nourriture, une inspiration. Après, vous en faites ce que vous voulez, quelque chose qui touche à d'autres dimensions, peut-être plus élaborées, touchant souvent au politique. Il y a initialement un rapport à l'autre très, très fort. Vous ne vous êtes pas reclus dans une seule dimension, une seule définition de votre travail.

L'écriture collective de Sonorités Une ligne tracée du texte au son

Carole — Justement, Pascal, quand Pierre parle de cette pratique de l'écart, ou quand toi, tu parles d'ouverture à l'autre, est-ce que tu relierai cela à *Sonorités*, ce festival montpelliérain qu'on a construit avec d'autres pendant quatorze ans ?

[Pascal] — Exactement. Je dirais que ce festival était organisé dans différents endroits à travers Montpellier..., conçu comme une plate-forme d'accueil où bon nombre d'artistes singuliers sont venus s'exprimer. Des auteurs, musiciens, danseurs ou danseuses que l'on ne croise pas si souvent sur les autres scènes. *Sonorités* se démarquait par une ouverture à une choralité, une diversité, avec une volonté de dé-

56. Cette « logique du vague » est au cœur d'*Au contact tonal du monde*, l'essai qui constitue l'autre versant, volume 2, de *L'Archipel sonore*, op. cit.

ployer plusieurs couches, dans la vision que l'on peut avoir de la créativité alternative.

[Carole] — C'est vrai, on traçait collectivement cette ligne du texte au son, et sur laquelle tout ce rapport au sens, aux mots écrits, enregistrés, lus, croisait le rapport aux sons, qu'ils soient acoustiques ou projetés, instrumentaux ou électroacoustiques. Dans *Sonorités*, on a partagé cette ligne avec des auteurs, des performeur-es. C'est quelque chose qu'on porte maintenant en nous mais à un autre endroit, on l'a comme intégré à notre imaginaire cette ligne, cela nous intrigue toujours énormément, ça reste bouillant dans notre travail.

[Pierre] — Cette histoire d'écriture collective... Là encore, il y a une dimension de création, pas seulement de rassemblement.

[Carole] — Dans le partage qu'on peut avoir avec le ou plutôt les publics, on était fasciné-es par la temporalité de l'échange, qui est extrêmement différente selon que c'est un-e poète qui arrive avec des sons qui sont des mots, et que d'emblée le public partage, ou que c'est toi qui arrives avec des sons « inouïs » : là, il faut une certaine durée avant d'entrer en communication avec le public, qui ne connaît pas ton matériau, ni du coup ta syntaxe. Il faut même intuitivement organiser l'accueil, proposer un cheminement, évoquer un lieu où le public peut se dire : « Ah, c'est un endroit où l'on me propose quelque chose de sensible, il y a une ouverture ». Avec le mot, un-e poète touche d'emblée, et quand iel dit : « La table était verte », paf, « vert », « table », « machin », ça voyage tout de suite dans l'imaginaire, ça résonne depuis l'apprentissage du langage, et ça permet peut-être plus facilement le « détournement » poétique... Alors que pour les musiciennes et les musiciens, il faut d'abord tisser un lien, créer du temps commun, et tout à coup, ou parfois au bout d'un long moment, les gens se décident : « Allez, oui, je prends ce wagon sonore ». Il y a une étincelle qui surgit d'on ne sait où, un mélange complexe de repères culturels, c'est difficile à évaluer... Et puis ces mêmes gens peuvent descendre à l'arrêt suivant, le wagon a pour eux déraillé, l'imaginaire se noie, on sait pas... Cela peut aussi arri-

ver pour le ou la poète, ce déraillement, mais en tous cas, les modalités de l'échange ne sont pas les mêmes...

Exigence éthique et politique d'une pratique artistique libertaire

[Pierre] — Ça me fait penser à l'expérience du « On change de rôle » : plus on peut « changer de casquette » dans le moment de la rencontre, et mieux c'est, parce qu'on participe chaque fois de façon différente au processus de création d'un milieu qui « fait commun » (je pique l'expression à mon ami, le sociologue Pascal Nicolas-Le Strat). Ensuite, il y a l'irréductible de toute rencontre, et sa rareté — il y a des soirs où, bon, c'est pas mal, mais c'est tout ; et d'autres soirs où ça monte à haut régime, et là tu peux dire que ça produit de la rencontre. Ça me faisait penser à ce que tu racontais, J-Kristoff, lors d'un spectacle, quand un soir c'était toi sur scène, et un autre soir, tu faisais l'éclairage, etc. : vous participiez à différentes places, et à mesure qu'il y avait ce partage-là, le lieu lui-même s'engendrait, croisait. Il est là aussi, votre côté punk : vous faites tomber les postes, les statuts, et alors les rôles, les images changent. Et ça vaut aussi pour nous, les spectatrices : on sent qu'on entre dans une ambiance où l'on a, nous aussi, le droit de « changer de place ». Je suis bien placé pour savoir qu'il m'a fallu des années pour entrer dans le monde de la musique électro-acoustique, avant de faire une rencontre qui te file le frisson... Pas mal de fois, tu poireautes devant la porte ! Mais changer de casquette le maximum de fois pour participer à quelque chose qui se crée, cela permet de regarder si, pour entrer dans cette aire de discours, il n'y aurait pas une petite porte dérobée, une fenêtre, un trou dans le mur... Et vos spectacles sont pleins de ces portes d'entrée sauvage. Ils ont la poésie et l'humanité d'un terrain vague, ils ne sont pas cadénassés et pré-réglés.

[J-Kristoff] — Cela, c'est une des figures de notre attachement au syndicalisme libertaire : ni chef, ni porte-parole, et surtout rotation des tâches où personne n'est cantonné dans une fonction. Même si je ne peux tout de même pas me retrouver à faire des lumières créatives, intéressantes parce

que je n'ai pas ces compétences-là, on tient vraiment à la mise en application de ce principe. Sur un tournage de cinéma, c'est comme à l'armée, chacun a son travail à faire, on ne va pas déplacer le cube du machino. Et si quelqu'un a un problème, il transpire à grosses gouttes pendant que les autres l'attendent en disant : « Ah, c'est pas mon problème ! » Je trouve que ce n'est pas une bonne méthode de travail. Quand on a installé un chapiteau pendant cinq semaines avec le Cirque clandestin, j'ai pu tester combien tout le monde se sentait responsable. Je n'allais pas faire des choses que je ne savais pas faire, mais s'il y avait un problème, on était tous solidaires, et on ne disait pas : « C'est pas mon problème » en attendant que ça soit résolu. Parce qu'on avait cet objectif commun, et que, oui, c'était notre problème. Plus détendus, on travaillait mieux, on ne se fatiguait pas et c'était plus efficace. À *Sonorités*, l'efficacité collective était là pour ce qui était proposé par chacun ; ça n'aurait pas eu lieu s'il y avait eu des frontières entre une programmatrice, des techniciens, des communicants, etc.

Et dans notre duo, pour pouvoir accepter l'écart dont tu parles, on travaille aussi comme ça, c'est lié à cette conception du travail. On a une idée, l'autre dit : « Ah, je le vois pas comme ça », et comme il y a de la confiance, on est à l'écoute, on essaye et ça permet d'avancer.

[Pierre] — Là, je crois qu'il y a une articulation dans ce que je vois ou ai vécu dans les coopératives scolaires. Je reprends ce que tu as dit sur la scénographe que vous avez invitée pour réfléchir sur le sens d'habiter le lieu : ce n'est pas son statut qui compte, elle ne vient pas « faire la chorégraphe » comme d'autres viennent faire le machiniste, etc. Ce que vous convoquez, c'est un métier. Certes, il se trouve que vous travaillez avec une personne avec qui vous avez des affinités d'ordre humain, qui apporte sa technicité. Mais là, votre amie apporte un partage, vous ajoutez un élément dans la pâte matricielle de ce milieu que vous créez : les gens ne viennent pas avec une étiquette, ils viennent pour porter la responsabilité que quelque chose se fasse. Elle est là pour assurer que vive le plan scénographique, que ça fasse du sens, elle n'est pas là pour privatiser son job et clamer : « C'est moi qui le fais ». Le but qu'elle prend en charge, c'est que la fonction d'accueil de l'espace soit là ; après, si c'est votre copine éclairagiste qui le fait le mieux, ou la personne à l'entrée qui se trouve finale-

ment être super, eh bien, c'est avec cette personne que ça va se jouer. Vous n'êtes pas dans la petite propriété du moi.

[J-Kristoff] — C'est un peu le côté *do it yourself* : on ne trouve pas de gens qui font un festival comme on veut le faire, donc on le fait nous-mêmes.

Nous avons co-animé *Epsilonia* pendant dix ans sur Radio libertaire, puis j'ai tenu l'émission mensuelle *Babel-Watt* sur Radio Pays d'Hérault pendant au moins autant d'années, parce que l'on n'entend pas ces musiques « exploratrices », ni la poésie sonore sur les ondes. J'espère avoir fait découvrir des univers aux auditeurs à travers une multitude de musiciennes, musiciens, poétesses, radiophonistes, et autres artistes sonores.

On participe depuis des années à *Revue & Corrigée*, moi je me retrouve à chroniquer des disques ou de livres (et ce n'est pas une facilité pour moi), de faire des entretiens, etc. S'il y avait déjà une revue qui le faisait, on ne le ferait pas ; mais comme y'en a pas, on le fait nous-mêmes. C'est un peu punk, oui.

[Pascal] — C'est vrai, *Les Inrocks* ne parlent plus de Kristoff K.Roll depuis quelque temps...

[Carole rigole.]

[Pascal] — Ce que tu dis, J-Kristoff, sur cette solidarité et cette absence de prétention, c'est bien ainsi que se concevait *Sonorités*. Un festival, c'est par définition une envie de créer une utopie courte, réduite. Mais avec *Sonorités*, ce déploiement sur quatre ou cinq jours s'effectuait dans différents lieux, s'étendait dans toute la ville et en changeait la cartographie. Le festival créait une temporalité un peu magique, une bulle où l'on croisait des gens passionnants qui partageaient à peu près la même vision de l'art, mais la déclinaient en de formes nouvelles.

C'est dans cette optique-là que je vois *Sonorités* comme une utopie... réalisée !

[Pierre] — C'est là que la question pourrait se poser : une utopie réalisée, pourquoi on appelle ça une utopie ? Enfin, nom de nom, c'est bel et bien là, quoi !

[Rires de tout le monde.]

Du maillage sonore

[Anna, la fille de Pierre, arrive dans le champ de la vidéo avec un tour de cou qu'elle lui tricote, et lui fait un essayage. Outre le côté cocasse, cela va être l'occasion d'une comparaison avec l'art des Kristoff K.Roll, et nous avons donc décidé de conserver ce passage.]

[Pierre] — Durant nos conversations, on a souvent parlé de récit. Un récit, c'est un terme qui nous vient des sciences des textes. Et qu'est-ce que c'est qu'un texte ? Étymologiquement, c'est quelque chose qui est tissé. L'idée que l'on se fait d'une œuvre, quand on parle de texte, elle nous vient de cette image du tissage, d'une organisation plus ou moins subtile, mais tout de même massive, répétée, récurrente, et surtout qui se tient, et qui forme une surface, bien bordée. Ma prudence à parler de récit pour parler de langage, et surtout d'arts non linguistiques, comme le vôtre, elle est causée par tout ce que connote cette notion de tissage. J'adore cet art, je le précise d'emblée, et somme toute j'ai passé mes trente dernières années à goûter et analyser des textes. Mais je sais aussi que ce n'est qu'une région de l'être, et du faire, qui peut relever de cette clarté bordée et étale du texte.

En fait, grâce à Anna, et surtout avec la rencontre, il y a quelques années, d'un copain tricoteur, j'ai trouvé un imaginaire qui me va bien mieux : je me suis mis à penser en termes de maillage. Pour parler de la complexité et du réel, on utilise souvent le concept de nœud ou le concept de boucle, surtout depuis Edgar Morin. Mais c'est déjà quelque chose de presque trop bloqué, figé : une boucle, un nœud, ça tient tout seul, sur soi-même, c'est fait pour. La maille, elle ne tient pas seule : je vous mets au défi d'avoir jamais vu *une seule* maille. Si elle reste toute seule, dans la réalité, une

maille, ça n'existe pas. « Maille », cela ne peut exister qu'à l'état d'idée (et pourquoi pas de concept, si l'on s'en donne les moyens).

Eh bien, c'est la même chose que votre rapport au son, au monde, à vous-mêmes : un son seul, ça n'existe pas. Un duo, ça n'existe pas. Encore moins, un artiste. Et même quand tu es toute seule, Carole, déjà tu es plusieurs. Je ne parle même pas des fois où J-Kristoff se met à faire de la magie, disparaître, réapparaître... Vous êtes dans vos lignes de fuite, et pour les suivre sans les interrompre ni pour autant vous y dissoudre, vous maillez les sons. Vous êtes dans le maillage, et l'autre est toujours susceptible de tirer, d'attirer votre maillage vers ailleurs, et en fait il faut que le maillage ne soit jamais trop serré : en permanence, vous maillez de petits bouts de fils sonores sans perdre l'idée qu'il faut que cela puisse se démailler, un peu ou beaucoup, pour se remailler, juste à côté ou tout à fait ailleurs. Certes, à des moments il vous faut « boucler », ou tout simplement vous livrer à l'esthétique des boucles, proprement musicales ; à d'autres, il faut plutôt faire des nœuds sinon ça se casse la gueule ; mais dans l'écologie de votre pratique, aucune de ces figures ne fige le flux, le processus de votre cheminement : le nœud et la boucle ne sont qu'un cas particulier de la qualité et du geste permanent de maillage que vous entretenez dans votre travail avec le monde.

Votre art du tissage est quelque chose qui n'est jamais bordé. Vous avez un rapport au monde qui est du maillage en permanence à refaire. Ce truc n'est jamais fini. Une maille, ça court toujours le risque de se démailler, et ce risque surgit forcément sur les bords. D'où le fait, peut-être, que vous situiez vous aussi votre art dans les marges, aux bords, là où il faut en permanence se soucier de cette fragilité du maillage, sans pour autant lui régler son compte en cadenassant tout avec des nœuds définitifs, formellement parfaits, mais qui ferment tout et se ferment au dehors. Pour vous, instaurer la marge comme votre lieu, ce n'est pas seulement poser philosophiquement le fait qu'il n'y a pas de centre : c'est assumer la conséquence d'une telle mise en angoisse, et vous porter sur ces confins où vous ne faites *surtout pas* n'importe quoi, où vous avez plus que jamais ce souci de proposer une qualité de maillage à ce qui émerge du monde, à ce qui provient à ce rivage, et qui n'est pas encore vraiment filé, et qui peut à tout moment repartir dans l'effilochage. En cela, vous êtes de vrais matérialistes : les décisions théo-

riques, ça s'assume, parce que c'est seulement à cette place, où elles « prêtent à conséquence », et dans cette position où vous restez à la manœuvre, que peuvent émerger les propositions sonores totalement inattendues, dont vous vous emparez et que vous mettez en formes, les rendant alors véritablement singulières.

Mais ce maillage a aussi un effet sur l'ensemble de tout votre champ, y compris dans ses aires plus « centrales ». On pourrait dire qu'à force de mailler sans cesse, vous créez des types de maille récurrents. Des « lieux communs », au sens noble du terme : pas un cliché, mais un lieu par où vous repassez souvent, jamais de la même façon, pour repartir ailleurs, dans vos propres marges.

[Carole] — Pas la peine d'y repartir, on nous y renvoie déjà assez !

[Pierre] — Mais justement, on ne parle pas des mêmes « marges » ! Quand tu dis : « on nous y renvoie », tu penses aux « marges » au sens d'un stigmaté, d'un rejet par la doxa ou l'organisation économique du champ musical. Dans ce cas, on parle des marges comme une place périphérique dans un rapport de forces, où elles sont synonymes de faiblesse. On en a parlé par exemple avec Jérémie. Mais les marges dont je parle, c'est tout autre chose, d'une certaine façon ça n'a rien à voir, ce sont celles qui se définissent quand vous êtes dans votre monde, que vous créez la possibilité d'habiter communément, *communale*ment le monde, et de permettre à la dimension du sujet d'y habiter, pour vous ou pour d'autres. Dans cette situation, vous êtes non pas dans un rapport de faiblesse par rapport au champ social, mais dans un rapport de fragilité au réel, dont vous tentez de faire surgir une qualité de *monde*⁵⁷.

Quand je parlais de « nudité » du son, j'aurais peut-être dû parler de fragilité, de *qualité fragile*. Mais justement, ce n'est pas seulement une qualité : c'est aussi un *indice vers...*, elle fait signe vers une dimension, une voie qu'il faut forer. Presque, je dirais que c'est une icône, au sens que donne Peirce à ce mot, car elle porte en elle-même cette richesse

57. Cf. par exemple *supra*, « Brut, nu, neutre ou exubérant ? Jubilation du son », p.80sq., ou dans la deuxième conversation, « Dramaturgie concrète, sculpture sonore, écoutes plurielles », p.38sq.

dont elle nous révèle la présence possible. Mais cette fragilité est un indice vers quelque chose dont le sort n'est pas fixé : quelque chose qui peut soit se démailler et se désintégrer⁵⁸, soit aller vers cette nudité du son, fragilité qui témoigne que le son n'est pas bétonné, et que c'est tout un monde qu'il porte — mais un monde qu'on peut très bien écraser d'un seul coup si on l'écoute de façon trop grossière, si on le mixe de façon trop attendue⁵⁹, ou si on prend comme acquis qu'on sait ce que c'est, avec une étiquette, un statut, bref des boules Quies. Comme quand vous parlez du son des grillons : c'est joli, alors on le colle en bruit d'arrière-fond, et puis c'est bon... C'est foutu, oui ! Vous, vous laissez le son dans cet espace de *l'entre*, comme je le disais tout à l'heure*, moyennant quoi vous ne savez pas ce qu'il y a, vraiment, sur les rives qu'engendre cet « entre », et c'est ça, la précarité de ce maillage.

Qu'est-ce qu'on ne dirait pas quand on se fait faire un tour de cou par sa fille...

[*Tout le monde rigole.*]

Du rythme Mise en présence archaïque avec l'autre

[Carole] — Eh bien, je te prends au mot, et je remaille avec un des fils de *Sonorités*...

Quelque chose nous rapproche peut-être des poètes et du partage de leur matériau : le son non instrumental, non répertorié, on l'entend depuis la période utérine, et dans notre travail, on se tient à proximité de quelque chose qui brasse « l'inconscient collectif » ou plutôt l'inconscient sonore comme je l'ai appelé dans mes recherches liées à *L'Étonnement sonore*. Notre inconscient sonore est tissé de

58. La question de la désintégration et de l'intégration a déjà été abordée dans la deuxième conversation, « L'improvisation. Être deux dans une culture de l'Un », *supra*, p.43sq et dans la troisième, « “Nos enfances se courent après dans l'imaginaire.” Archaïque, ou d'une certaine désintégration », *supra*, p.64sq.

59. Ici, on peut se reporter à la première conversation, « Riff et larsen, ou la complication du mixage : du code et de la liberté dans l'écriture », *supra*, p.29sq.

* Pierre a noté, quelques minutes auparavant, dans la marge de la visioconférence :
En japonais, “entre” et “maintenant”, espace reliant et instant de ce lien, s'écrivent de la même façon. “Entre” se dit “aida”, “maintenant” se dit “ma”, et je crois qu'il s'agit du même idéogramme.
Pierre se réfère ici à Kimura Bin, *L'Entre. Une approche phénoménologique de la schizophrénie* (traduction de Claire Vincent), Grenoble, Jérôme Millon, « Krisis », 2000 (1988).

sons, d'inflexions de voix, d'ouvertures de portes, de pas, de rires... Je pense qu'on ne peut pas en avoir une analyse freudienne classique, et heureusement, parce qu'on en a une appréhension intuitive, comme on fait de la cuisine : on fait une pâte, les mains savent, on ne fait souvent que ressentir tous ces inconscients qui traversent le son, cela provoque des émotions étonnantes qui viennent de loin, nos oreilles savent. Et c'est peut-être pour ça qu'on est en fuite ou en métamorphose permanentes lorsqu'on écoute intensément. Enfant, j'étais tiganisée quand le son prenait une dimension poétique. Je devais fuir, j'envisageais ce monde des sons comme un monde magique. Quand on est sensible à ces aspects-là, il y a comme une électricité qui n'arrête pas de produire, il y a de la fiction, du lien, de l'histoire, qui se diffuse avec toute la charge « charnelle » et inconsciente spécifique à cette matière « archaïque ». Et je pense que le, ou la poète aussi, iel ont ça. Quand iel parle, tout seul-e sur un plateau, iel dit : « Ce jour-là ». Dans le « ce », dans la couleur de sa voix, tu peux te souvenir d'une copine qui a énoncé ce même son, qui avait un jour touché ton écoute : des complicités, des *infra*-connaissances, une espèce de charge affective commune, collective, qui fait qu'on est en pleine euphorie, voire une transe, une fois ces matériaux communs remanipulés, reconfigurés, qui nous racontent l'infini du monde intime.

[J-Kristoff] — Le faussaire Guy Ribes dit que quand il faisait un faux Renoir, il ne faisait pas un faux Renoir, il *était* Renoir ce jour-là... Et il a tenu trente ans avant de se faire démasquer ! Il y a quelque chose comme ça quand on travaille avec les paroles des gens, comme dans nos *blues* : on vit avec cette voix, on est capable de reproduire certaines intonations, on retient des phrases, ça nous rapproche énormément. Ce n'est pas une voix qu'on laisse à distance. Quand on fait ce travail, on ne devient pas cette personne, vraiment, puisqu'on n'a pas à la réinterpréter, mais il y a une phase fusionnelle. C'est peut-être la même chose avec des paysages ou des sons plus abstraits, mais avec les voix, c'est flagrant : on se met vraiment à écouter comment la personne parle, quel est son débit, son phrasé, si elle hésite. Pour faire le montage, on se met presque à parler comme elle pour comprendre où on doit couper, ou pas, pour rester dans son rythme, ou au contraire casser ce rythme et créer

de la surprise. Ce n'est pas juste du montage comme pour une radio, où l'on se soucie surtout du fait que les phrases aient du sens, et fassent un discours. Chez nous, il y a cette idée de rentrer dans une rythmique, dans un tempo...

[Pierre] — On en revient à l'écart. Voir émerger dans un même geste ce qu'il y a de partageable et ce qu'il y a d'irréductiblement différent entre les subjectivités, c'est bien ce dont tu parles : « Je me mets à parler comme elle ». C'est normal qu'il y ait cette projection totale, qui produit comme une sorte d'adrénaline quasiment hallucinatoire. Votre pratique sonore, cette posture vertigineuse, vous prédispose plus encore que les peintres ou d'autres, à cette immédiateté : vous êtes dans le son, voie royale pour accéder au *rythme*, au sens profond du terme, qui n'a rien à voir avec la cadence. Il faut que même votre doigté qui manipule peut-être le bouton de l'enregistrement, ou du son, ou du niveau, etc. soit en immédiate syntonie avec ça. Et que ça court-circuite toute préméditation, que ça vous surprenne vous-mêmes : c'est le signe que ça y est, vous êtes, dans la rencontre.

Je parlais tout à l'heure de la dialectique entre le proche et le lointain, je crois qu'on y est en plein. Cela me fait penser à Henri Maldiney, un phénoménologue qui, dans un texte intitulé « Esthétique des rythmes », rapporte que Cézanne, quand il est dans un paysage, dit qu'il est dans un « chaos irisé ». Et Maldiney rapproche cela de Paul Klee qui, lui, parle du « point cosmogénétique », c'est-à-dire le point où l'informe vient à la forme, à l'émergence, et il parle de ce point fusion.

[Carole] — Maldiney, je l'ai eu en cours... C'était sa dernière apparition, je pense, tout l'amphithéâtre vibrerait...

*C'est peut-être ça, l'écoute,
cette posture vertigineuse...*

[Pascal] — Le son n'est seulement au départ qu'un phénomène physique qui doit être produit et diffusé. Mais quand il rencontre nos tympans, il devient un vecteur d'imaginaire à la grande force d'évocation. On parlait des puissances du son. Ici, elles dépassent souvent son mode de production et de diffusion, même si ce dernier participe de la séduction. La matérialité physique d'un déplacement d'air devient quelque chose de beaucoup plus puissamment évocateur, et qui nous pénètre : il y a une sorte de métamorphose, et c'est là qu'intervient le travail des musiciens, et surtout des musiciens électro-acoustiques. Il y a des musiciens formidables, dans le domaine de l'instrument plus que du son lui-même ; mais les musiciens électro-acousticiens comme les Kristoff K.Roll, et d'autres, se trouvent à la jonction où le son produit et diffusé devient autre chose... Pourquoi les Kristoff K.Roll ont-ils réfléchi à plusieurs façons de produire le son et de le diffuser ?

[Carole] — Je ne sais pas comment dire ce qu'est précisément pour nous que le son, Pascal...

Je crois qu'il représente une plongée dans le bruit de fond du monde, alors que, quand il s'agit de musique instrumentale, il y a tout un langage qui est déjà là, dans le son et la technicité de l'instrument. Quand tu travailles avec un instrument, tu travailles avec une histoire du langage, alors que

quand tu es avec cette rumeur et ce bruit de fond, tu ressens comme une espèce de vertige. On est amoureux, amoureuse de ce vertige, de cet inconnu. C'est peut-être ça, le son, cette posture vertigineuse. Le son nous plonge dans un immense brouhaha, une terre presque vierge. Ce que nous ressentons n'est pas du tout mu, agi de la même façon que quand on travaille avec un instrument où, là, la « prise » est intellectuelle, et où on est en conversation avec toutes les écritures et les langues qui sont venues se déposer dans l'instrument. Ce n'est pas du tout la même posture qui nous anime quand on compose avec des instruments, comme dans La Grande Suite À l'Ombre des Ondes, avec Dedalus par exemple. Dedalus est presque un contre-exemple, car iels accueillent une expérimentation de l'écriture, tu peux te créer un zéro de la langue, et partir de ce zéro pour créer une pièce en conversation avec lui. Ce qu'on aime, dans le son, c'est cette puissance d'envahissement, d'engloutissement, tous ces endroits vertigineux qui font qu'on se transforme sans arrêt pour être à l'écoute de ce qui vient. Le son est tellement puissant, on se tient devant cet infini, ce gouffre de rumeurs... Peut-être que, comme on a la double culture d'une pratique instrumentale et électro-acoustique, on garde toujours en nous cette double écoute : tout en se situant à ces endroits inconnus du son, dans cet état dénudé, l'ancienne oreille parfois s'agite et brasse d'autres codes, puis s'en va... L'écoute du son, c'est une plongée. Même si on a énormément travaillé notre écoute des bruits, ça reste encore et encore ce lieu inconnu. On y est démuni.e...

[À Jean-Christophe :] Non ?

[J-Kristoff] — Je suis d'accord avec cette idée que, quand on prend un instrument, on a toute son histoire, alors que manipuler des sons comme ça, c'est un peu récent. Enfin, il y a quand même une histoire, qui a soixante-quinze ans. Les Études de bruits de Pierre Schaeffer datent de 1948. C'est comme si on disait : « Le cinéma est très récent ». Il y a quelque chose de proche, d'ailleurs, entre sonore et cinéma, dans la relation aux techniques, aux inventions. Ce sont deux arts de supports, dont les techniques, y compris la technique « technologique », ont été inventées au fur et à mesure. Quand même, au début du cinéma, ce n'était pas standard d'avoir un écran carré avec un haut-parleur derrière, et les salles du monde entier au même format. Selon les machines inventées, les gens ont fait des choses différentes. Je ne me rappelle malheureusement plus le nom de ce réalisateur des débuts du cinématographe qui a fait ce film dans lequel il n'y a jamais un cadre carré, mais où chaque plan a sa fenêtre de projection particulière : successivement, les cadres sont soit en longueur, soit un rond, soit avec des bords non rectilignes. Il y a eu aussi les triples écrans. Ensuite, l'industrie a normalisé, comme toujours... Si on fait la comparaison avec ce qu'on fait, ben oui, le disque est devenu une norme... dans laquelle on doit entrer ! Mais en revanche, on n'aimerait surtout pas que les concerts deviennent une norme, avec les haut-parleurs toujours au même endroit par rapport au plateau. Dans vingt ans peut-être que ce sera normalisé, mais pour l'instant ça ne l'est pas ! On n'a pas une industrie qui nous oblige, nous restons des artisans.





ANNEXES

Index des noms, notions & œuvres
Bibliographie et autres présences

Index des noms propres

Les références en bibliographie ou discographie ne sont pas pris en compte.

Agnel, Sophie. 42, 45, 58-59, 67, 72
Aschour, Didier. 85
Beatles, Emerick, Geoff. 69, 84
Bernard, Luc. 55
Beuys, Joseph. 83
Bin Kimura. 96
Butler, Judith. 69
Carroll, Lewis. 23
Chanvallon, Stéphanie. 62
Charles, Xavier. 79, 81
Charles, Laurent. 25
James Chaton, Anne. 29
Chaton, Enna. 22
Choffat, Frédéric. 14-15, 26n, 53, 60n
Clarté, Gérard. 25
Clerc-Renaud, Agnès. 55
Coltrane, John. 44
Cornil, Clara. 79
Cusack, Peter. 55
Davis, Miles. 44
Dedalus (ensemble). 85, 98
Deleuze, G., Guattari, F. 31, 32, 42, 82, 90-91
Deric, Christian. 78
Derrida, Jacques. 78
Deshays, Daniel. 47
Di Donato, Jacques. 25
Dufour, Denis. 24, 40, 69
Dumond, Frédéric. 29
Duthoit, Isabelle. 25
Espitallier, Jean-Michel. 27, 32
Fave, Anne. 86
Fayet, Daniel. 22, 79
Ferrari, Luc. 24, 87
Florenville, Jérôme. 86
Game, Jérôme. 29
García Márquez, Gabriel. 65
Glissant, Edouard. 41, 56, 90-92
Gouy, Cécile. 55
Guétat, Christophe. 22
Guionnet, Jean-Luc. 86
Hampâté Bâ, Amadou. 25
Harvey, P.J. 69
Hill Collins, Patricia. 41, 69
Huillet, Danièle. 70
Jeanmart, Jérôme. 25
Jett, Joan. 69
Kawala, Anne. 32
Keller, Géraldine. 30n
Kochafian, Sonia. 25
Laval, Gilles. 86
Lazro, Daunik. 25, 30n, 42-43, 45, 58-59, 63, 67, 72, 80
Légrand, Jean-Guillaume. 30
Lynch, David. 83
Madiot, Thierry. 86
Malabou, Cahterine. 69
Maldiney, Henri. 97
Marion, Louis-Michel. 25
Nell, Mireille. 78
Noétinger, Jérôme. 68
Oury, Jean. 41, 58, 73, 90
Patton, Charley. 28
Régy, Claude. 84
Répécaud, Dominique. 30n, 86
Richards, Keith, Wood, Ron. 44
Robillard, Virginie. 25
Rouille, Cathy. 22
Roy, Christophe. 25
Schaeffer, Pierre. 24, 40, 65, 89, 99
Schoenberg, Arnold. 30
Siffert, Marc. 30
Stépanoff, Charles. 55
Straub, Jean-Marie. 70
Ting, Li Ping. 86
Uwera, Nido. 25, 48, 55
Valot, Jean-Gabriel. 22
Volodine, Antoine. 61
Wittig, Monique. 69

Index des notions

Les intertitres qui rythment nos conversations sont pensés comme autant d'indications de notions organisant nos échanges. Nous vous y renvoyons.

acousmatique. 22, 24-25, 30, 39-40, 42, 62, 65n, 66, 69, 78, 83, 84, 88
acousmonium. 21, 25, 39, 88
altérité. 23, 24, 43, 64n, 73, 85n, 91, 92
blow-up (technique du). 24
cartographie. 38-40, 77, 94
déplacement. 21, 25, 27, 28, 30, 41, 89, 98
disque. 14, 21, 26, 29, 38n, 69, 88-90, 92, 94, 99
dramaturgie. 15, 39, 42, 53-55, 61
écoute, écoute schaefferienne. 13-14, 23, 24-27, 30-31, 38-42, 45, 61, 66-67, 72, 81, 82-84, 86, 88, 90-91, 97-98
écriture. 15, 23-27, 29, 31, 32-33, 38, 41, 45, 47n, 54-55, 61, 64, 67-69, 81, 82, 88-89, 93, 98
espace. 14, 23, 25, 26, 30-31, 38, 40-41, 43, 44-45, 56-57, 61-62, 64, 67, 73, 77, 78-79, 80-83, 88-89, 90, 94, 96
ethnographie, anthropologie. 55, 56-57, 66, 90
féminisme, féministe, *black feminism*. 14, 41, 53, 54, 64, 69, 85, 91
field recording. 22n, 55, 62, 79
geste. 23, 27n, 30, 31, 56-57, 60, 65, 67, 79, 80-81, 87, 90, 95, 97
glissement. 27, 39, 55, 56-57
hasard. 31, 40, 46-47, 58-59, 63
humour. 66, 87, 90, 92
improvisation. 13, 25, 38-40, 43, 44, 46, 59-60, 63, 64n, 67, 70-71, 73, 81
instrumentale (écriture, musique). 22, 25, 26, 39, 98
larsen. 27, 30-31
langage. 21, 22, 27n, 32-33, 40-41, 44-46, 48, 57, 62-63, 66, 87, 88-89, 92-93, 95, 98
langue. 14-15, 22, 28, 32-33, 41, 55, 66, 68, 70, 80n, 85, 87, 98
libertaire. 93, 94
lieu, lieu commun. 14, 21, 22-23, 25, 26, 27n, 31, 43, 57, 60-66, 68, 77, 78-80, 82-86, 88-89, 93, 94-96, 98
magie, magique. 15, 21, 22, 53, 54-55, 58-62, 66, 68, 78, 84, 94-95, 97
mainstream. 37, 38
micro. 22, 24-25, 30, 32, 39, 40, 54, 56-57, 61, 65, 66, 68-69, 78-81, 84, 86
mixage. 27, 30, 55, 58, 63, 65, 69, 72, 82
modèle. 30, 42-43, 46, 49, 64, 67, 68, 85, 89
multiphonique. 21, 89
narration, scénarisation, *storytelling*. 15, 39, 53, 61
objet. 22-23, 25, 26, 39, 45, 46-47, 54-56, 58-63, 65, 66-67, 79, 80-84, 88-89
objet sonore. 24, 40, 63
instrument. 59, 79, 80, 86, 98-99
culture occidentale. 40-41, 46, 85, 90
onirisme, onirique. 54, 57, 68, 89, 91, 96-97
pensée archipélique. 41
récit. 28, 38-40, 53, 54, 60-62, 68, 77n, 95
récits de rêves. 28, 32, 39, 54, 61, 68
réfugié-es. 27, 28-29, 32, 54
rythme. 25, 27, 31, 32, 65, 70, 73, 82, 97
son, sonore, sonorité. *passim*
théâtre (sonore, d'objets). 21, 22-23, 28, 37, 39, 42, 49, 55, 72, 78, 83
tournage sonore. 24, 71, 83
transversalité, transversal. 41, 42, 79
voix. 13, 22, 27, 28, 30-31, 40-41, 53, 54-55, 61, 68, 80-81, 84, 97
zapatisme. 38

Index des œuvres des Kristoff K.Roll

Acousmatique, écriture instrumentale & autres réalisations sonores

Hey ! tu sais quoi... 42, 71
Corazón road. 15, 38-39, 42, 53, 68, 71, 88
Le petit bruit d'à côté du cœur du monde. 25, 29, 42, 73,
79, 85, 88
Portrait de Daunik Lazro. 42, 80
Grande suite à l'Ombre des Ondes. 85, 98
La Maison au bord de la D23. 42

Théâtre sonore

Des travailleurs de la nuit, à l'amie des objets. 42, 68
Ferrari 90 – revisited. 84
L'estanco d'écoute. 77, 79, 82
l'internationale_sonore.org. 68
La bohemia electrónica... nunca duerme. 15, 21, 53, 54-56,
60, 65, 79, 83
La Danse de la parole, avec Nido Uwera. 55
When I'm sixty-four – revisited. 84

J-Kristoff Camps

Hommage à Edison. 69, 84
L'Égaré. 22, 84
Les Musiques de cirque de monsieur Titou. 84

Carole Rieussec

Femmes aux avions (Atelier Socio-Électro). 86
Partitions pour microphones. 80
Far Est (pièce non-citée)
L'Étonnement sonore. 22, 79, 96

Avec Nagrala

La Façade de Nagrala. 77, 79
Nagrala — voleurs de sons. 68, 78-79

Hybrides

À l'Ombre des Ondes (parfois : *Séances d'écoutes au casque des territoires du rêve*). 22-23, 39, 61, 77, 79, 86
Archipel sonore en 5 tracés. 13
Récits de rêve, ou Bibliothèque sonore de récits de rêve. 28, 68
Reda, tous les permis (in *world is blues*). 30
world is a Blues, ou blues électroacoustiques, avec Jean-Michel Espitallier. 15, 21, 27, 28-30, 54, 68, 88

Festival Sonorités. 15, 28, 92-94, 96

Revue & Corrigée. — www.revue-et-corrigee.net

Improvisation

360°. 79
7 Têtes trouées d'avion. 86
Actions Soniques. 30, 88
Cinq 102. 68
La Pièce, trio. 68, 79, 81, 88
Mon Arirang. 44
Quartet un peu tendre. 72
Installations (pièce non-citée)
Toutes ces lignes (Traversées). 29
Pièce pour microphones. 80

Vidéos — *VidéoPoèmes.* 15, 38, 49

Site internet — <http://kristoff-k-roll.net/>

Et nous aurions pu également citer...
(Bibliographie suggérée au travers de nos propos)

- Amado, Jorge**, *Les Pâtres de la nuit*, Paris, Le livre de poche, 1998
- Beckett, Samuel**, *La Dernière Bande*, Paris, Éditions de Minuit, 1960
- Benjamin, Walter**, *L'Œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque », 2013 (1935)
— *Rêves*, Paris, Le promeneur, 2009
- Bismuth, Léa**, « Territoires sonores », article publié sur le site du duo, http://www.kristoff-k-roll.net/pdf/revues_de_presse/leabismuth_francais
- Butler, Judith**, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006 (2004)
— *Qu'est-ce qu'une vie bonne*, Paris, Payot, 2014
— *Troubles dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005 (1990)
- Carroll, Lewis**, *Alice au pays des merveilles*, Paris, Le Livre de Poche, 2006 (1865)
- Chatwin, Bruce**, *Le chant des pistes*, Paris, Le livre de poche, 1990
- Chevillard, Eric**, *La Nébuleuse du crabe*, Paris, Éditions de Minuit, 1993
- Davies, Angela**, *Blues et féminisme noir*, Paris, Libertalia, 2017
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix**, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980
- Derrida, Jacques**, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967
— *La Voix et le Phénomène*, Paris, Presses universitaires de France, 1967
- Deshays, Daniel**, *Sous l'avidité de mon oreille*, Paris, Klincksieck, 2018
- Dorlin, Elsa**, éd., *Black Feminism — Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, « Bibliothèque du féminisme », 2007
- Emerick, Geoff**, *En studio avec les Beatles*, Marseille, Le mot et le reste, 2009 (2006)
- García Márquez, Gabriel**, « La lumière est comme l'eau » in *Douze contes vagabonds*, Paris, Grasset, 1993 (1992)
- Glissant, Édouard**, *Traité du tout-monde (Poétique IV)*, Paris, Gallimard, 1997
- Hill Collins, Patricia**, *La Pensée féministe noire*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 2016 (2000)
- Irigaray, Luce**, *Speculum — De l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974
- James Chaton, Anne**, *Elle regarde passer les gens*, Paris, Verticales, 2016
- Koltès, Bernard-Marie**, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Éditions de Minuit, 1986
- La Monte Young**, *Compositions 1960*, Éditions Éoliennes, 1998
- Lahire, Bernard**, *L'Interprétation sociologique des rêves*, Paris, La Découverte, 2018
- Lévi-Strauss, Claude**, *Tristes Tropiques*, Paris, Pocket, « Terre humaine », 1956
- Lœvenbruck, Hélène**, *Le Mystère des voix intérieures*, Paris, Denoël, 2022
- Malabou, Catherine**, *Changer de différence*, Paris, Galilée, 2009
— *La Plasticité au soir de l'écriture. dialectique, destruction, déconstruction*, Paris, Léo Scheer, « Variations », 2004
- Maxime Scheinfeigel**, *Rêves et cauchemars au cinéma*, Paris, Armand Colin, « Cinéma/Arts visuels », 2012

Mbembe, Achille, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013
Montalbetti, Christine, *La Conférence des objets*, Paris, POL, 2019 ; Le Bruiteur, Paris, POL, 2017
Nathan, Tobie, *La Nouvelle Interprétation des rêves*, Paris, Odile Jacob, 2011
Pamuk, Orhan, *Le Musée de l'innocence*, Paris, Gallimard, « Folio », 2012
Perec, Georges, *Les Choses*, Paris, Julliard, « Lettres nouvelles », 1965
Régy, Claude, *La Brûlure du monde*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2011
Richards, Keith, *Life*, Paris, Robert Laffont, 2010
Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1979
Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Éditions du Seuil, 1966
Schönberg, Arnold, *Fondements de la composition musicale. Manuel de composition musicale*, Montréal, Éditions MédiaMusique, « Pédago », 2013 (1967)
Stépanoff, Charles, *Voyager dans l'invisible*, Paris, La Découverte, 2019
Surgers, Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, « U », 2017
Tamariz, Juan, *Le Chemin magique*, Éditions Georges Proust, 2000 (1988)
Tati, Jacques, *Playtime*, France-Italie, Specta Film, Jolly Films, 1967
Wittig, Monique, *La Pensée straight*, Paris, Éditions Balland, « Le Rayon » (rééd. Amsterdam, 2018) (1992)
 — *Le Corps lesbien*, Paris, Éditions de Minuit, 1973

Et puis...

Pierre Bayard,
Jorge Luis Borges,
David Christoffel,
Jean Dubuffet,
Amadou Hampaté Bâ,
Alan Lomax,
Sub Commandante Marcos,
Marie-Madeleine Mervant-Roux,
Henri Michaux,
Walter Murch
Ray Murray Schafer,
Oliver Sacks,
Peter Szendy,
Juliette Volcler
 ...





